

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**

NÍVEL MESTRADO

LUIS HENRIQUE SOUZA CUNHA

“NO TEA, NO SHADE”:

**Construção de sentidos e manifestações de performances pelo *fandom*
brasileiro de *RuPaul’s Drag Race* no *Facebook***

São Leopoldo

2023

LUIS HENRIQUE SOUZA CUNHA

“NO TEA, NO SHADE”:

**Construção de sentidos e manifestações de performances pelo *fandom*
brasileiro de *RuPaul’s Drag Race* no *Facebook***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Cesar Henn

São Leopoldo

2023

C972n Cunha, Luis Henrique Souza.

“No Tea, no Shade” : construção de sentidos e manifestações de performances pelo fandom brasileiro de RuPaul’s Drag Race no facebook / Luis Henrique Souza Cunha. – 2023.

114 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2023.

“Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Cesar Henn”

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Silvana Dornelles Studzinski – CRB 10/2524)

LUIS HENRIQUE SOUZA CUNHA

**"NO TEA, NO SHADE": CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS E MANIFESTAÇÕES DE
PERFORMANCES PELO FANDOM BRASILEIRO DE RUPAUL'S DRAG RACE
NO FACEBOOK**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADO EM 28 DE MARÇO DE 2023.

BANCA EXAMINADORA

**PROF. DR. FELIPE VIERO KOLINSKI MACHADO MENDONÇA – UFOP
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROFA. DRA. MARIA CLARA AQUINO - UNISINOS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**



PROF. DR. RONALDO CESAR HENN - UNISINOS

Av. Unisinos, 950 Caixa Postal 275 CEP 93022-750 São Leopoldo Rio Grande do Sul Brasil
Fone: (51) 3590-8450 Fax: (51) 3590-8132 <http://www.unisinos.br>

AGRADECIMENTOS À CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

Sempre me identifiquei como uma pessoa quieta, reclusa, introspectiva. Nunca tive facilidade em sociabilizar. Contudo, tenho consciência de que aqueles que tenho ao meu lado são as melhores pessoas possíveis. Por elas, sou muito grato. Amados, esta seção é para vocês – com direito a músicas da RuPaul especialmente dedicadas.

Como não poderia deixar de ser, começo agradecendo àquele que começou esse percurso ao meu lado como namorado e está encerrando como esposo. A ti, meu amor, dedico à única possível: “*House of Love*”. Com o teu apoio incondicional conseguimos fazer o possível e o impossível se tornar real, “*from the kitchen to the basement, wall to wall*”. És o maior incentivador dessa pesquisa. Sem teu apoio, as páginas seguintes não passariam de um sonho. Obrigado por me suportar em meus piores momentos e exaltar minhas maiores conquistas. Por tirar nossos planos do papel, por topa todo o desafio que apresento, pelas horas de reflexão acompanhadas de um cigarro, por todo o amor que eu recebo, por ser exatamente como tu é. Te amo.

Aos meus pais, Ana e Eduardo, que sempre fizeram o que estava em seu alcance – e o que não estava – para que eu pudesse ter a melhor instrução possível. Agradeço o apoio incondicional que me proporcionam a cada decisão que tomo, seja quando me assumi gay ou quando resolvi me mudar. O apoio de vocês sempre foi fundamental na minha caminhada. Aproveito o parágrafo para agradecer ao meu irmão João, o Berg, o presente mais especial que o acaso me reservou até então. Aquele que ontem era um bebê e que, hoje, me surpreende do mais positivo modo ao florir como um jovem crítico e reflexivo, mostrando como as novas gerações serão propulsoras de importantes mudanças sociais e comportamentais. A vocês, dedico “*Snapshot*”, pelas incontáveis vezes que coloquei esse LP para tocar ao longo dos anos.

Agradeço à minha prima, Regina, pelas incontáveis horas de conversa e orientação pessoal, pelas caminhadas na praia e idas ao cinema. Não poderia ter uma “mãe de aluguel” melhor. Pesquisadora, fostes uma grande incentivadora durante minha trajetória, desde o colégio à pós-graduação. A ti, dedico “*Call me Mother*” – uma das melhores músicas da RuPaul para uma das melhores pessoas que tive o prazer em conhecer.

Não poderia deixar de citar duas pessoas que contribuíram direta e indiretamente para o êxito dessa pesquisa: Vera e Bianca. Obrigado pelas reflexões durante as viagens de carro, pelas conversas, orientações pessoais e liberações das atividades para acompanhar as aulas e tornar esse trabalho possível. A vocês duas, dedico o musical "*HERstory Of The World*"; afinal, são as "*baddest bitches in herstory*" que conheço.

Por fim, mas não menos importante. Agradeço aos professores que me acompanharam nesse processo. Andrei, Ângela, Adriana (Kurtz e Amaral), Karina, Felipe, Maria Clara, Rafael e Rosângela. Um agradecimento especial ao professor Ronaldo, que topou me orientar nesse período e acreditou no potencial deste trabalho. Da graduação ao mestrado, a instrução proveniente do contato com vocês auxiliou no desenvolvimento dessa pesquisa e do Luis, enquanto pessoa e pesquisador. A todos vocês, "*Lucky*". Sortudo eu em ter tido o prazer de aprender com vocês.

*The most powerful thing you can do
Is become the image of your own
Imagination*

RuPaul

RESUMO

A dissertação 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 a partir de conceitos como plataformização e convergência. 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, tece-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 da Teoria *Queer* aplicados à Comunicação, movimentações que inferem certos preconceitos provenientes da heteronormatividade.

Palavras-chave: *RuPaul's Drag Race*; *Reality Show*; *Queer*; Redes Digitais; Performance.

ABSTRACT

The dissertation analyzes how the RuPaul's Drag Race program unfolds in the digital environment through fandom, aiming to understand the senses triggered and the taste performances expressed from concepts such as platforming and convergence. Based on the use of the analysis of construction of meanings in digital networks, inferences are made about the comments coming from the group RuPaul's DragRace Brasil.OFICIAL, 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 element of the triggered senses, where it is possible to find intersections that reveal the fandom's expressions of taste and, based on Queer Theory studies applied to Communication, movements that infer certain prejudices arising from heteronormativity.

Keywords: RuPaul's Drag Race; Reality Show; Queer; Digital Networks; Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 - Comediante Chuck Knipp em Looking Good, Feeling Gorgeous	14
Figuras 3 e 4 - Rusty Joiner em Looking Good, Feeling Gorgeous.....	14
Figuras 5 e 6 - RuPaul em Looking Good, Feeling Gorgeous.....	15
Figura 7 – RuPaul em Project Runaway.....	15
Figuras 8 e 9 – Comparação entre os formatos apresentados por Silvio Santos e RuPaul.	16
Figura 10 – Naomi Smalls elimina Manila Luzon.....	31
Figura 11- Modelo de tabela desenvolvido para análise	49
Figura 12 - Processo prismático.....	51
Figura 13 - Drags encontram RuPaul pela primeira vez.....	52
Figuras 14 e 15 - Participantes votam enquanto Yara enfrenta Coco	53
Figura 16 - Queens em frente aos jurados, após desfile na passarela.....	54
Figura 17 - Brooke Lynn Hynes revela a escolha do grupo.....	55
Figura 18 - Queens em gravação, com Michelle Visage e Ross Mathews.....	56
Figura 19 - Entrada de Laganja na runaway	56
Figura 20 - Após eliminação, queens revelam seus votos.	57
Figura 21 - Apresentação do All Stars 6 Hall of Fame Halftime Show.....	58
Figura 22 - Pink Table Talk... ..	59
Figura 23 - Ginger opta por eliminar Scarlet.....	60
Figura 24 - RuMerican Horror Story: Coven Girls.....	60
Figura 25 - Kylie enfrenta Manila pelo poder de eliminar uma participante	61
Figura 26 - Show Up Queen.....	62
Figura 27 - Trecho do Snatch Game of Love	63
Figuras 28 e 29 - Momento em que Kameron revela a eliminação de Eureka	64
Figuras 30 e 31 - Silky elimina Jan e Scarlet durante o smackdown.....	65
Figura 32 - Silky perde para Eureka a chance de retornar à competição	65
Figuras 33 e 34 - Eureka durante seu monólogo e eliminando Trinity.....	66
Figura 35 - RuPaul e Michele entrevistam Eureka	67
Figura 36 - Apresentação da música “This is Our Country”.....	67
Figura 37 - Queens performam “Stupid Love”.	68
Figura 38 - Kylie Sonique Love é declarada a vencedora.	68
Figura 39 - Exemplos de conversação em rede	69

Figura 40 - Fã explica como acompanhar o programa	70
Figura 41 - Como assistir é uma pergunta frequente	70
Figura 42 - Exemplos de comentários oriundos da categoria “Como Assistir?”	71
Figuras 43 - Fãs divulgam links externos.	71
Figura 44 - Combinando pontos de vista.....	72
Figura 45 - Exemplo de comentário.....	73
Figura 46 - Exemplo de comentário oriundo da categoria “Salada de frutas acontecimental”	73
Figura 47 - Referência a outras temporadas.	74
Figura 48 - Tandi Iman Dupree durante apresentação.....	74
Figura 49 - Não superei.....	75
Figura 50 - Estamos falando de um jogo social.....	75
Figura 51 - Muitas dúvidas.	75
Figura 52 - O que diabos é isso, RuPaul?.....	76
Figura 53 - Maracanã	76
Figura 54 - Runner Up.....	77
Figura 55 - Se um dia critiquei, eu tava doida	77
Figura 56 - Minha nova religião	78
Figura 57 - Gente?	78
Figura 58 - Mega perfeita	79
Figura 59 - Hora extra	80
Figura 60 - Estão cegos.	80
Figura 61 - Bem meh.....	81
Figura 62 - É de se consternar.....	82
Figura 63 - Silky x Jan	83
Figura 64 - Mas contra a Jan.....	83
Figura 65 - A velha	84
Figura 67 - Decepção.....	84
Figura 68 - É sério?.....	85
Figura 69 - Bloco das cotadas.....	86
Figura 70 - Nada a ver.	86
Figura 71 - Puro marketing.....	87
Figura 72 - Cadê o link?.....	90
Figura 73 - Conflito de ações.	92

Figura 74 - Intercessões oriundas do conflito de ações	93
Figura 75 - Injustiçadas vs cotadas.	94
Figura 76 - Tudo teatro.....	94
Figura 77 - Muito nada a ver.	95
Figura 78 - Cota desde o começo, né?	95
Figura 79 - Ela merecia, mas.	96
Figura 80 - A hierarquia sexual: a luta por onde desenhar a linha	98
Figura 81 - Top4.....	98
Figura 82 - Escala de predileção	99
Figura 83 - Esquema representativo do processo prismático.....	99

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Síntese das constelações de sentidos	90
-------------------------------------------------------	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	<i>BLAME IT ON THE EDIT: CULTURA DE FÃ E PERFORMANCES EM REDE.</i>	25
3	<i>QUEER AS HELL: SOCIEDADE, COMPORTAMENTO E DOMINAÇÃO PELAS LENTES DA TEORIA QUEER.</i>	35
3.1	<i>First things first: sexo, gênero e sexualidade.</i>	35
3.2	<i>Rough and tough and strong and mean: reforços de uma masculinidade hegemônica.</i>	42
3.3	<i>We're all born naked and the rest is drag: uma ode ao feminino</i>	45
4	METODOLOGIA	50
5	<i>CHARISMA, UNIQUENESS, NERVE & TALENT</i>	55
5.1	<i>Em busca de uma rainha.</i>	55
5.2	<i>Cover girl: Constelações de sentidos</i>	72
6	<i>JUST BETEEN US SQUIRREL FRIENDS.</i>	92
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
	REFERÊNCIAS	109
	APÊNDICE	114

1 INTRODUÇÃO

Quando me descobri e me aceitei enquanto homem gay, nunca pensei que um programa de televisão teria um papel tão importante nessa trajetória. Que me apresentaria uma enorme gama de referências sobre a comunidade LGBTQIA+, faria eu me identificar com histórias trazidas, rir enquanto riam de mim (e chorar, também). Que me ajudaria a tirar forças do cu para encarar família, amigos e sociedade. Não foi fator decisivo, mas um facilitador.

Foi assistindo *RuPaul's Drag Race* ao meu lado que minha mãe se abriu para entender e rever posicionamentos e conceitos carregados por ela. Tenho ótimas lembranças das reações dela ao ver as mais ambiciosas acrobacias no palco do programa durante *lip syncs*.

Mas a gente cresce, e crescer nos ajuda a perceber questões e problematizá-las. Não significa que deixei de admirar e acompanhar o programa, mas sim que passei a observar construções narrativas por ângulos diferentes. RuPaul coleciona frases transfóbicas ao longo da última década, por exemplo. Tínhamos, até a sétima temporada, o uso da expressão *she-mail*, foneticamente *shemale*, termo pejorativo com valor semântico similar a “traveco”, como uma piada para e-mail. Essas estruturas estão mudando, no que diz respeito ao produto em si.

Contudo, o que realmente me instiga é a movimentação do *fandom* da atração e suas articulações, principalmente no ambiente digital. A partir das movimentações narrativas do programa, as redes sociais se tornam um campo minado para determinadas *queens*, de xingamentos a ameaças de morte.

Ainda na primeira década dos anos dois mil, a televisão estava tomada por produtos culturais do gênero *reality show*. Com as mais diversas abordagens, haviam programas com foco na convivência de anônimos e famosos em uma casa luxuosa, como na franquia *Big Brother*, personagens à deriva em uma ilha deserta, como em *Survivor*, ou focados em acompanhar jovens talentos que aspirassem a uma carreira musical, como em *American Idol*.

Mesmo que com roupagens diferentes, estes programas (e muitos outros) seguiram estruturas clássicas desse gênero televisivo. E, já que estamos falando sobre roupagens, caracterização e performance, faz total sentido a concepção de um programa nesses mesmos moldes oferecendo o protagonismo a *drag queens*. E foi exatamente isso que RuPaul fez.

Nascido RuPaul Andre Charles, na cidade de San Diego, Califórnia, *Mamma Ru*, como é conhecida, antes de se dedicar ao *reality show*, (e)levou a arte *drag* a espaços até então não desbravados. Foi a primeira *drag queen* a atingir sucesso internacional, com o álbum *Supermodel of the World* (Tommy Boy Records, 1993), alcançando o primeiro lugar do *US Billboard Top Heatseekers* em seu ano de lançamento. Regravou clássicos como *Don't Go Breaking My Heart*, ao lado de Elton John, e *It's Raining Men*, com Martha Wash. Ativa até hoje, sua discografia possui um total de 14 álbuns de estúdio.

Na televisão, *The RuPaul Show* (VH1, 1996 - 1998) foi o primeiro programa televisivo a contar com a apresentação de uma *drag queen*. No cinema, participou longa-metragem *Crooklyn*, do diretor Spike Lee (Universal Pictures, 1994). Como modelo, foi garota propaganda da famosa marca de cosméticos M.A.C.. Em 1995, estrelou a campanha da coleção *Viva Glam*, que destinou 100% dos lucros ao apoio a pessoas que contraíram o HIV. No Brasil, a título de curiosidade, foi a primeira *drag queen* a compor a trilha sonora de uma novela, com *House of Love* no folhetim *Sonho Meu* (TV Globo, 1993).

Mas, com o final dos anos de 1990, a supermodelo do mundo veria seus palcos reduzidos, limitando-se a lançamentos de baixo orçamento, shows em casas de espetáculo pelos Estados Unidos e pequenas participações em programas de televisão.

Durante esse período pouco glamoroso que foi o começo do novo milênio, acho interessante destacar duas passagens que indicam a aproximação de RuPaul com *reality shows*: A primeira, em 2004, engloba dois acontecimentos interessantes, o lançamento da música *Looking Good, Feeling Gorgeous* e seu uso como trilha de abertura do *reality The Biggest Loser* (NBC, 2004). A música fez relativo sucesso, despontando em alguns *charts* nos Estados Unidos e Austrália. Outro ponto interessante, desta vez na letra, é a referência ao documentário *Paris is Burning*, filme de 1990. A faixa contou, também, com a produção de um videoclipe. Anunciado como uma “crítica aos padrões de beleza em nossa sociedade”, a produção traz o comediante branco Chuck Knipp interpretando uma mulher negra que se alimenta de frango frito e balas.

Figuras 1 e 2 - Comediante Chuck Knipp em *Looking Good, Feeling Gorgeous*



Fonte: Reprodução Youtube (2022)

A personagem se submete a uma cirurgia realizada pelo modelo Rusty Joiner que, durante o procedimento, utiliza materiais nada convencionais, como serra elétrica e martelo, enquanto sangue jorra do corpo em seu rosto e avental, obrigando-o a retirar suas vestimentas e mostrar seu abdômen definido.

Figuras 3 e 4 - Rusty Joiner em *Looking Good, Feeling Gorgeous*



Fonte: Reprodução Youtube (2022)

Após a cirurgia, somos apresentados ao resultado do procedimento: a mulher se transforma em RuPaul, simbolizando o suprassumo da beleza. Ainda no mesmo ano, a música foi utilizada como trilha de abertura do *reality show The Biggest Loser*¹, focado em acompanhar a rotina de pessoas obesas na batalha por perda de peso e sendo recompensadas por uma quantia em dinheiro.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=SU2S0HF9jAs>

Figuras 5 e 6 - RuPaul em *Looking Good, Feeling Gorgeous*



Fonte: Reprodução Youtube (2022)

Outra passagem da famosa *drag queen* em *reality shows* na TV estadunidense foi em 2008, no programa *Project Runway*. A competição estreou em 2004 e colocava jovens estilistas a mostrar suas habilidades em diferentes desafios. A atração, que passou por diversas emissoras e serviços de *streaming*, continua no ar. Para o episódio *Good Queen Fun*, da quinta temporada, os estilistas precisavam compor uma vestimenta para *drag queens*. RuPaul foi, além de mentora, jurada. Sua participação rendeu um dos maiores memes envolvendo RuPaul, já que a *drag* se apresentou com uma maquiagem básica e vestindo roupas bem mais simples do que recorrentemente se vê em suas participações na TV e videoclipes – muito distante, ainda, do padrão que veríamos em *Drag Race*, posteriormente.

Figura 7 – RuPaul em *Project Runway*



Fonte: Reprodução Bravo (2008)

O interessante dessas passagens é perceber a relação que RuPaul já nutria com, além da televisão, o segmento *reality show*. Talvez não tenha sido surpresa que, um ano após sua participação em *Project Runaway*, seu próprio *reality* estivesse estreando – e com inspiração direta da competição de estilistas. O canal de TV por assinatura Logo, pertencente à Viacom e conhecido por conter outros produtos voltados ao público *queer* em sua grade, foi o escolhido para transmitir o programa. *RuPaul's Drag Race* buscava a próxima *America's Next Drag Superstar*, colocando *queens* para competir em desafios de canto, dança, atuação, costura, modelagem e dublagens.

A fórmula do programa é simples, unir formatos consagrados de outros produtos do segmento só que, dessa vez, com *drag queens* competindo. Para o público brasileiro, talvez uma comparação que facilite a compreensão seja buscar ver RuPaul como uma versão *queer* do apresentador Silvio Santos. Se Silvio tem o Jogo dos Pontinhos, RuPaul tem seu *Snatch Game*. A dinâmica entre os dois quadros é praticamente exata, as competidoras precisam escrever em um papel em branco a continuação de uma frase, com a diferença de que, em *Drag Race*, as participantes interpretam personalidades diversas enquanto completam as frases propostas por RuPaul. Esquadrão da Moda, Super Nanny, Roda a Roda. Todos possuem espaço na corrida de *drags* comandada por RuPaul; afinal, todos bebem da fonte de suas versões estadunidenses.

Figuras 8 e 9 – Comparação entre os formatos apresentados por Silvio Santos e RuPaul



Fonte: Reprodução SBT (2017) e VH1 (2020)

A primeira temporada do programa seguiu a seguinte estrutura: nove *drag queens* confinadas em um espaço de trabalho abastecido com materiais comotecidos, maquiagens, perucas e sapatos realizam uma série de desafios de canto,

dança, atuação, costura e maquiagem. Após desfilarem na passarela, as competidoras são julgadas por personalidades do entretenimento. Depois das críticas dos jurados, as participantes com os piores resultados batalham por sua permanência no programa por meio de um desafio de dublagem, o *Lip Sync For Your Life*. Mesclando suas histórias pessoais com o relacionamento das participantes em confinamento, está em jogo um prêmio em dinheiro e o título de *America's Next Drag Superstar*.

O programa se tornou 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, ficando marcadas pelos fãs do programa devido aos ajustes feitos para a dublagem em português, descaracterizando falas e bordões clássicos de *Drag Race*.

A verdade é que o programa conseguiu reconhecimento mundial. Tornou-se o reality mais premiado da história do Emmy, conquista críticas positivas da imprensa especializada e, ao meu ver, a principal vitória, auxiliou ao dar para a arte *drag* um novo status, contribuindo, inclusive, para o surgimento de novas gerações de artistas – dentro e fora dos palcos.

O programa se tornou vitrine e as *rugirls* se tornaram as queridinhas do público, fazendo turnês, ensaios fotográficos, músicas, filmes e conquistando fãs na internet. Esse público devoto desenvolve blogs para anunciar *spoilers* e possíveis informações sobre novas temporadas, cria grupos nos sites de redes sociais para conversar sobre os episódios, comentar o desempenho das participantes, produzem *playlists* em plataformas de armazenamento de dados para disponibilizar episódios inéditos, realizam tradução, produzem memes, dentre outras tantas atividades realizadas.

No Brasil, há bares temáticos que reúnem os fãs para acompanhar as transmissões dos episódios. Já ficou conhecido como “a Copa do Mundo das gays”. E, como durante a competição futebolística, os ânimos das torcidas ficam exaltados. Fãs chateados que aquela para quem torciam foi eliminada não pensam duas vezes antes de ir aos perfis de outras *queens* fazer comentários com ameaças de morte,

por exemplo. Essa mistura de paixão e ódio me instiga. E ela é uma das bases dessa pesquisa, que, por ora, finalizo. Busco, aqui, entender os motivos que levam os fãs a torcerem por determinadas participantes em detrimento de outras. Mais do que isso, o que leva esses fãs a publicarem comentários, memes, gifs e demais conteúdos depreciando ou atacando aquelas para as quais não vão suas torcidas. Para isso, busco entender as relações desenvolvidas dentro do *fandom* brasileiro do programa em um grupo do Facebook, com olhar especial para suas performances e sentido acionados.

Levando em consideração os tópicos levantados, elabora-se, então, a seguinte problematização: **Quais os conteúdos produzidos pelo *fandom* de *RuPaul's Drag Race* no ambiente digital evidenciam performances e acionam sentidos?** A partir do problema de pesquisa apresentado, o presente trabalho tem como objetivo geral analisar como o *fandom* de *RuPaul's Drag Race* se manifesta em fóruns no *Facebook* e entender os sentidos por ele acionados. Seus objetivos específicos vêm a ser: a) compreender a performance de gosto do *fandom* com as participantes do programa por meio da rede social *Facebook*; b) observar e identificar os conteúdos produzidos e disseminados pelo *fandom* nas mídias digitais; c) analisar possíveis conteúdos que violam direitos individuais publicados em comunidades na *internet* de fãs do *reality show*.

Justifica-se a importância da pesquisa em questão pela relevância que o programa conquistou ao longo dos anos, tornando-se um dos principais mecanismos para a divulgação e apreciação da arte *drag*. No ano de 2019, *RuPaul's Drag Race* completou uma década no ar. Ao longo desse período, a atração se tornou o produto televisivo do gênero mais premiado na história do Emmy². Participaram do programa mais de uma centena de *drag queens*; artistas que, hoje, têm projeção internacional. O *fandom* da atração é ativo e presente. Não apenas assiste aos episódios, como se utiliza de comunidades e fóruns nas mídias digitais para repercutir temas recorrentes do programa e eleva ao grau de celebridade as participantes com as quais mais se afina. Contudo, não é raro observar internautas se utilizarem do espaço para ofender determinadas participantes: ofensas de caráter racial, de gênero e estético. As *queens* Naomi Smalls e Monet X Change, ambas negras, foram ameaçadas de morte em suas

² Mais prestigioso prêmio atribuído a programas e profissionais de televisão.

contas no *Instagram* após participarem da quarta temporada de *RuPaul's Drag Race All Stars*.

Essas e diversas outras postagens me fizeram questionar quais tipos de conteúdo são produzidos e disseminados em ambientes dedicados a fãs do programa, majoritariamente LGBTs, e o quão preconceituosa a comunidade pode ser internamente. Para isso, entendo ser preciso buscar compreender o que baseia tais discursos e, para isso, imagino o seguinte caminho: entender o processo de afeiçoamento entre o fã e as participantes, observar os diferentes tipos de conteúdos produzidos pelo *fandom* em ambientes digitais e descobrir o que leva seus membros a disseminar conteúdos de caráter discriminatório a *queens* participantes do programa.

Em um primeiro movimento, busquei artigos publicados em periódicos e apresentados em eventos que trouxessem *RuPaul's Drag Race* como objeto de estudo. Dentro do LIC, Laboratório de Investigação do Cibercontecimento, vinculado ao CNPq e do qual faço parte, foi possível visualizar que o programa já havia sido utilizado como objeto em trabalhos produzidos por colegas. Alguns destes utilizados como referência nas páginas seguintes, inclusive.

Para compreender o estado do tema da pesquisa, performances e produção de sentido pelo *fandom* de *RuPaul's Drag Race*, e suas proximidades, realizei a pesquisa da pesquisa em busca de outras pesquisas, sejam dissertações ou teses, com abordagens teórico-metodológicas e objetos próximos aos que aqui se propõem abordar. Como palavras-chave, utilizei apenas *RuPaul's Drag Race*, sem acrescentar filtros. Nessa busca, o levantamento identificou 4337 trabalhos, entre dissertações e teses. Em uma breve olhada, percebi que muitos fugiam do tema, abordando, muitas vezes, temas nem mesmo correlatos à arte *drag* ou ao programa.

Em uma segunda tentativa no portal de teses e dissertações da Capes, utilizei apenas *RuPaul's* como palavra chave. Dessa vez, obtive cinco resultados – todos no nível mestrado. Destes, dediquei-me com maior afinco a dois, nenhum do campo da Comunicação, que, de maneira ou outra, mostravam correlação a temas que pretendo abranger nessa pesquisa.

O primeiro, intitulado “O jargão LGBTQ em *Rupaul's Drag Race* traduzido e legendado por fãs: um estudo baseado em corpus” e de autoria de Sebastião Jairo Lima Braga Junior, dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

da Universidade Federal do Ceará, aborda a legendagem por fãs na nona temporada do programa com base nas ferramentas de Linguística de Corpus. Nele, o autor reflete sobre a representação cultural das gírias LGBTQ+ nas legendas do *reality show* e traça um paralelismo entre as gírias estadunidenses e brasileiras.

A segunda dissertação encontrada é intitulada “Memórias de Branquitude e Racismo em uma Comunidade de Fãs de *Rupaul’s Drag Race*”. De autoria de Anderson Andrade da Silva Marques para o Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a investigação, de caráter etnográfico, detém um olhar para a cultura *drag* no centro da cidade do Recife, capital do Estado de Pernambuco, visando a dar um panorama de como essa cultura se constrói com homens jovens gays que fazem *drag* na cidade. A partir da construção de *drag queens*, busca-se entender como são produzidas ideias sobre corpos, gêneros, pessoas e lugares no circuito de lazer e espaços de divertimento dos quais essas pessoas fazem parte, dedicando uma posição central nas descrições ao conceito de performance.

Ao observar as duas pesquisas explicitadas acima, entendo que cada uma se relaciona de maneira diversa ao que aqui é proposto. Se na dissertação de Sebastião temos um estudo mais focado no trabalho do *fandom* com a legendagem e suas peculiaridades ao transpor o idioma original para o português, na pesquisa de Anderson temos, já no título, uma forte denúncia que consta nos objetivos específicos desta pesquisa. Embora Marques tenha focado seus esforços em uma etnografia centrada nos frequentadores de um bar dedicado ao público LGBTQIA+, nossas pesquisas dialogam no incômodo causado por manifestações de fãs do programa, seja presencialmente ou ciberneticamente.

Para dar conta da proposta de pesquisa, o primeiro capítulo teórico busca destrinchar o conceito de reality show, abrangendo a história do gênero e sua popularização, além de adentrar o universo dos fãs, da plataformização e do cibercontencimentos, permeando a performance de gosto. Para embasar esse conteúdo, optou-se pelo uso bibliográfico de estudos de diferentes autores, como: Castro (2006), Martino (2014), Amaral e Tassinari (2016), Pereira de Sá (2016), Henn (2011, 2013) e Gonzatti (2017, 2022).

O segundo capítulo de fundamentação teórica possui enfoque na articulação da teoria queer com o campo temático da comunicação, trazendo paralelos entre

questões introdutórias de gênero, identidade e orientação sexual como base para a exploração de *RuPaul's Drag Race*. São utilizados os estudos de Miskolci (2012), Lins, Machado e Escoura (2016), Rubin (2017), Preciado (2003) e Haraway (1991).

Visando à eficácia da pesquisa, na busca por resultados consistentes, optou-se pela seguinte estratégia metodológica: pesquisa de vertente qualitativa, de caráter exploratório. A pesquisa utiliza-se de técnicas de coleta de dados bibliográfica e documental. A unidade de estudo consiste nos comentários das publicações denominadas “Tópico de Discussão Oficial”, postadas no grupo do *Facebook* RuPaul's DragRace Brasil OFICIAL, referentes à sexta temporada do *reality* RuPaul's Drag Race All Stars. A técnica de análise de dados optada é a de análise de sentidos em redes sociais.

Na etapa seguinte, são apresentadas as análises dos dados coletados e as reflexões provenientes das suas interpretações. Por fim, são apontadas as considerações finais alcançadas pela realização desta pesquisa.

2 *BLAME IT ON THE EDIT*: CULTURA DE FÃ E PERFORMANCES EM REDE

Antes de adentrar no arcabouço teórico referente ao universo dos fãs, das performances e da produção de conteúdos no ambiente virtual, entendo ser necessário fazer uma breve contextualização sobre *reality shows* e como este gênero é um potente instrumento de convergência entre a televisão e a *internet*.

Cosette Castro perguntou, em 2006, por que os *reality shows* conquistam a audiência. Em livro que carrega este questionamento no título, a autora 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 os estudos de Castro (2006), afirmando que *reality shows* concederam a anônimos o protagonismo em narrativas repletas de jogos, competições, dramas, lutas, realizações e sucesso.

Todos os requisitos trazidos pela autora (2015) 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 em uma narrativa coerente, o *reality show* promete uma naturalidade nos acontecimentos, tentando mostrar os sujeitos como eles supostamente são, sem encenações (GAMA, 2015). Segundo Rocha (2009), as promessas do gênero se baseiam na exploração do desenrolar de dramas humanos no decorrer da convivência em confinamento, ao mesmo tempo em que são estabelecidos e desenvolvidos arcos dramáticos, com valor de entretenimento. Martino (2014), por outro lado, adverte sobre o conceito de realidade em programas desse segmento, dado o fato de grande parte das situações ser artificial.

Em confluência ao elencado por Martino (2014), as autoras Garcia, Vieira e Pires (2006) afirmam que os *reality shows* tentam, por meio das câmeras de TV, mostrar a intimidade na realidade. Porém, a partir do momento em que existe um *cameraman*, o livre arbítrio e a espontaneidade dos “personagens” passam a ser meras produções artísticas. Para explicar o sucesso que esses programas fazem desde os anos de 1990, Muniz et al. (2002) argumentam que os *reality shows* fornecem fama acessível a todos aqueles que não a possuem e a saciação da

curiosidade em querer saber o que se passa na vida das pessoas. Para os autores (2002), simples atos ordinários se tornam espetáculos, e acontecimentos comuns transformados em imagem passam a ser considerados extraordinários.

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.

Posso exemplificar essa questão com vivências do meu cotidiano. *Drag Race* é um produto estadunidense e que não possui transmissão simultânea no Brasil. Eu tenho acesso aos episódios por meio da colaboração de outros fãs do *reality*, que disponibilizam o programa ao vivo em transmissão pela *Twitch*, os legendam e disponibilizam em grupos no *Facebook* e *Telegram*.

Apenas esse exemplo contém inúmeras possibilidades de desmembramento em diversos campos temáticos. Para esta pesquisa, vou me ater à incidência do fã na cultura digital. Se com Bacchin (2008) entendemos os *reality shows* como um produto operado em múltiplas plataformas, precisamos entender suas expansões nesses ambientes.

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. Esta participação ocorre de diversas formas: possíveis votações, interação pelos canais do programa em sites de redes sociais, pelos perfis dos participantes e por fóruns criados nas redes sociais (CUNHA; ROSSETTO, 2021). 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), onde o público é engajado como colaborador, construindo e propagando conteúdos referentes a seus temas de interesse.

Segundo Martino (2014), um 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 constrói, 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 (2006), esses programas atraem a atenção de uma grande maioria de telespectadores adeptos do trivial como forma de lazer, mas, por outro lado, atraem os adeptos do voyeurismo. Isto, segundo as autoras (2006), por colecionarem insinuações provocantes devido à exposição física de seus personagens. “A curiosidade do voyeur é reforçada pela mídia e faz dos *reality shows* quase uma tava, sendo impossível para alguns deixarem de assistir aos episódios” (p. 04).

Recuero (2015), em texto de abertura da versão brasileira de *Invasores do Texto*, obra originalmente escrita em 1992 por Henry Jenkins, faz uma detalhada linha do tempo com os avanços das produções bibliográficas referentes aos fãs e suas produções. Em complemento ao pensamento de Bacchin (2008), a autora defende que a popularização do suporte técnico da rede, no início da década de 1990, foi capaz de criar um substrato diferenciado e relevante para uma maior emergência dos *fandoms* e sua saída do pano de fundo da cultura.

A popularização de sites de redes sociais 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). “Essas comunidades formam espaços

sociais para manter o engajamento dos fãs, mesmo quando certos enredos deixam de gerar interesse imediato do público” (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p.169).

Mascarenhas e Tavares (2010) salientam que a popularização do ciberespaço concedeu aos *fandoms* novas ferramentas e possibilidades, como recriar os produtos que consomem:

Fãs de produtos culturais existem antes da cibercultura. No entanto, com a evolução dos costumes culturais, o *fandom* passa a deixar a plateia para participar do espetáculo quando devotos começam a recriar culturalmente os produtos que consomem, mudando as características unilaterais do consumo e contribuindo com a extinção da cultura de massa. Entendemos o ápice da popularização do ciberespaço como principal potencializador desse cenário através de ações coletivas da inteligência e, assim, propomos uma reflexão acerca do engendramento da nova geração do *fandom* diante da cibercultura e suas consequências no consumo e na produção cultural (MASCARENHAS; TAVARES, 2010, P.01).

Em adesão ao pensamento de Mascarenhas e Tavares (2010), Recuero(2015) afirma que “[...] os fãs passaram a ter um papel cada vez mais ativo, visível e complexo na cultura contemporânea”. Isso pois, segundo a autora (2015), os fãs passam a ser 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*.

As autoras 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). Utilizando-se da obra de Bennet (2012), as autoras (2015) discorrem sobre as correlações entre ativismo de fãs e o papel das celebridades:

Bennet (2012) argumenta que o ativismo de fãs está diretamente relacionado às celebridades e às percepções de familiaridade nas conexões entre eles, sobretudo por meio de sites de redes sociais. Para a autora, há uma complexa relação entre celebridade, fãs e comunidades que fica explicitada no engajamento dos fãs ao seguirem tais comunidades, constituindo, uma plataforma para proximidade, experiências, hábitos, ou o que Marwick e Boyd (2011) chamam de “intimidade performatizada” (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2015, P. 143).

De acordo as autoras (2015), “alguns autores chamam de ‘ativismo de fãs’ 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:

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. Essa característica é mais presente no Facebook, ambiente em foco da pesquisa. A partir dessa rede social criam-se grupos e nichos de fãs, gerados pela combinação de – usualmente – grupos secretos e páginas (AMARAL; TASSINARI, 2016, P. 07).

Abordando o conceito de plataforma, Poell, Nieborg e Van Dijck (2020) 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). Em artigo publicado pela revista Comunicação, Mídia e Consumo, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP, Rafael Grohmann apresenta um panoramados conceitos de plataforma e infraestruturas digitais:

Plataformas são infraestruturas digitais alimentadas por dados, organizadas por algoritmos e formalizadas por relações de propriedade (VAN DIJCK; POELL; DE WAAL, 2018; SRNICEK, 2016). Assim como quaisquer tecnologias, apresentam valores e normas inscritas em seus desenhos e interfaces, podendo apresentar mecanismos de discriminação de raça, gênero e classe (NOBLE, 2018). Enquanto infraestruturas digitais, são, portanto, meios e infraestruturas de comunicação (COULDRY, 2019). (GROHMANN, 2021, P.168-169).

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. Criado em 2004 por Mark Elliot Zuckerberg, Eduardo Luiz Saverin e outros ex-alunos da Universidade de Harvard, foi inicialmente pensado para uso dos alunos na instituição. Baseados no livro que tinham no dormitório, *Face Book's*, os programadores colocaram no site duas fotos de dois homens e de duas garotas. Assim, os visitantes poderiam escolher quem estava mais adequado ou era mais “simpático” (ZENHA, 2017).

A plataforma de rede social, em 2011, contava com mais de 500 milhões de pessoas que diariamente mantinham contato com seus amigos, compartilhando mensagens, fotos, *links* e vídeos. Essa permite que qualquer usuário 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.

A partir disso, o usuário cria seu grupo de contatos, adicionando outros usuários do site como amigos. A troca de mensagens é realizada entre os amigos e pode ser acompanhada na interface da própria rede social ou por notificações automáticas recebidas por e-mail a cada nova atividade realizada pelo grupo, tais como troca discursiva ou atualização de perfil. Os usuários têm, nessa rede social online, a possibilidade de participar do grupo de interesse comum de outros utilizadores, organizados por escola, trabalho, faculdade ou outras características, e categorizar seus amigos 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 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) traz 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 sócio-culturais” (p.55). Em convergência com Pereira de Sá (2016), 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:

Na concepção do autor, 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).

A autora (2013, 2014) afirma que, para Hennion, “o gosto não pode ser desvinculado das materialidades e suportes pelos quais eles circulam e aos modos pelos quais esses objetos nos afetam” (p.03). Para Hennion (2005, *apud* Amaral 2014), 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 mobilizam entre si. Para uma proposta inicial e mínima de teoria das vinculações, Hennion (2005) 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).

Os componentes citados por Hennion (2005) seriam: 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 com o 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 cibercontecimentos (HENN, 2013). Para Henn (2011), o cibercontecimento se constitui não só por conta da dimensão tecnológica, 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 cibercontecimentos 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.

Isso porque no contexto de emergência dessas modalidades de acontecimento, também lidamos com memes [...], GIFs, vídeos, remixabilidades e uma série de possibilidades de se apropriar de semiotidades da cultura pop, resignificando ou potencializando camadas de sentidos do plot narrativo que permanecem mais adormecidas em determinadas interpretações (GONZATTI, 2022, P.92).

A partir dessa percepção, Gonzatti (2017, 2022) propõe pensarmos em ciberacontecimentos pop. Para o autor (2022, p.93), “a proposta de categorização desdobra os acontecimentos de acordo com o pertencimento deles a determinado território (ou territórios) da semiosfera pop”. Dentro dessa proposta, o autor (2022) desenvolve 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.

Para a construção dessa dissertação, entendo ser importante focarmos em três: 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 a ideia de consumidores-fiscais e ao que popularmente ficou conhecido na cultura digital como uma pretensa “cultura do cancelamento” (GONZATTI, 2022).

Saliento a importância dessas três categorias pois entendo que, 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 ciberacontecimentos.

Como exemplo, trago 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 cibercontecimento pop destacadas. Um acontecimento dentro do programa mobilizou fãs de Manila Luzon e *haters* de Naomi Smalls, além do resto do *fandom* da atração.

Figura 10 – Naomi Smalls elimina Manila Luzon



Fonte: Reprodução VH1 (2018)

Finda-se, aqui, o primeiro capítulo teórico da pesquisa em questão. Ao longo das últimas páginas, buscou-se um contexto histórico do gênero reality show, sua difusão e popularização, articulando conceitos envolvendo cultura de fã, plataformização, performance de gosto e cibercontecimentos. O próximo capítulo irá se ater ao debate de questões envolvendo a teoria queer, em um diálogo com o campo da comunicação.

3 QUEER AS HELL: SOCIEDADE, COMPORTAMENTO E DOMINAÇÃO PELAS LENTES DA TEORIA QUEER

As lentes teóricas advindas dos estudos *queer* tornam-se importantes ferramentas de auxílio na compreensão da sociedade. Seus pesquisadores são acionados em estudos 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 (MISKOLCI, 2012).

O *queer* busca tornar visíveis as injustiças e violências implicadas 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” (MISKOLCI, 2012, P.26).

Entende-se que, para o presente trabalho, utilizar-se deste conhecimento se torna um pilar teórico fundamental na busca para explicar a comunidade LGBTQIA+, o papel da arte *drag* e, assim, chegarmos na construção das performatividades online a partir das noções de heteronormatividade e masculinidades.

3.1 *First things first*: sexo, gênero e sexualidade

Entendo que, para começarmos a desenhar a linha de raciocínio proposta é preciso, em um primeiro movimento, trazer explicações e contextualizações a termos que são fundamentais para melhor compreensão do tema. Para tanto, esta seção encarregar-se-á a desenvolver os significados e diferenças entre os conceitos de sexo, gênero e sexualidade.

Para isso, é preciso entender o conceito de identidade e sua importância. De acordo com Hall (2007), em estudo originalmente publicado em 1992, a identidade é definida historicamente, e não biologicamente:

Utilizo o termo identidade para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos interpelar, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (...) Isto é, as identidades são posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo” sempre que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma “falta”, ao longo de uma divisão a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos (HALL, 2007, p.111-112).

É sabido que nem todos os seres humanos, sejam mulheres ou homens, são iguais entre si. De acordo com Hall (2007), somos interpelados a assumir determinadas posições identitárias. Lins, Machado e Escoura (2016) defendem que há muitas possibilidades de existência para sermos humanos, e que a cultura na qual estamos inseridos dificulta o reconhecimento e a validação dessas diferenças.

Para Simões e Facchini (2009), as reflexões sobre identidade nos campos das Ciências Sociais e Antropologia Social tendem a retirar qualquer ilusão de substrato duradouro que o conceito possa implicar. Segundo os autores, identidades são pensadas em termos situacionais, relacionais e contrastivos. Ou seja, são afirmações de resposta política a determinadas conjunturas, articuladas a outras identidades em jogo, compondo uma “estratégia de diferenças”.

Colling (2018), em uma proposta de cronologia dos eventos relacionados aos estudos de gênero e sexualidade, relembra que “é a partir da segunda onda que o feminismo começou a construir teorias e conceitos feministas. Um desses conceitos é o de gênero” (p. 22). Contudo, Preciado (2008), afirma que a categoria gênero não foi criada pelo feminismo, mas, sim, pelo discurso biotecnológico.

Longe de ser uma criação da agenda feminista dos anos 60, a categoria gênero pertence ao discurso biotecnológico do final dos anos 40 (...). Para a rigidez do sexo do século XIX, John Money, o psicólogo infantil encarregado do tratamento de bebês intersexuais, vai opor a plasticidade tecnológica do gênero. Utiliza (ele) pela primeira vez a noção de gênero em 1947 e a desenvolve clinicamente mais tarde com Anke Ehrhardt e Joan e John Hampson para falar da possibilidade de modificar hormonal e cirurgicamente o sexo dos bebês nascidos com órgãos genitais e/ou cromossomos que a medicina, com seus critérios visuais e discursivos, não podem classificar só como femininos ou masculinos (PRECIADO, 2008, p. 81).

No entanto, afirma Colling (2018), é dentro do movimento feminista que a categoria gênero passa a ser pensada de outra forma, “como instrumento de análise

para apontar as diferenças e hierarquias entre homens e mulheres e também para desnaturalizar os próprios gêneros das pessoas” (p. 22). É a partir das concepções advindas de pensadoras feministas que se passa a diferenciar os conceitos de gênero e sexo, como propôs Joan Scott, em 1988, com o seu texto *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Segundo Scott (1995, p. 75):

O termo “gênero” [...] é utilizado para designar relações sociais entre os sexos. Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas [...]. Em vez disso, o termo “gênero” torna-se uma forma de indicar “construções culturais” – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres.

Outra pesquisadora feminista que propôs diversos avanços no pensamento dos conceitos sexo e gênero foi Judith Butler. Em sua obra *Problemas de Gênero* (1990), elaborou uma série de reflexões sobre os conceitos e cunhou a teoria da performatividade de gênero. Uma das reflexões diz respeito a separação estanque entre sexo (natural) e gênero (cultural). Henn, Machado e Gonzatti (2019) relembram a contribuição científica da autora, afirmando que ela,

[...] 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 de Butler (1990), aí, seria a figura exemplar que apontaria uma verdade que atravessa todos os corpos: todos nascemos nus e o resto é performance (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).

Os autores (2004) associam as obras de Butler (1990) e de Louro (2004) e afirmam que “as *drags* ressaltam suas características caricatas que lhes permitem a utilização dos mais diversos e variados acessórios na constituição de suas

personagens feminino-masculinas” (p. 472). A imagem de uma *drag queen* está sempre associada aos conceitos de beleza, sedução e vaidade.

Ao se constituírem *drags*, os sujeitos passam por um longo processo de transformação, buscando um “outro” não acessível, senão por meio de sua montaria (Louro, 2004). Esta se refere ao ato de constituir a personagem feminina com adereços, nome próprio e características femininas. Os sujeitos, quando montados de *drag*, unem, em um único corpo, características físicas e psicológicas de ambos os gêneros, sendo e estando masculinos e femininos ao mesmo tempo, em um jogo de composição de gêneros que questiona a rigidez do conceito de identidade (CHIDIAC; OLTAMARI, 2004, P. 472).

Butler (1990) também retoma a pesquisa realizada por Simone de Beauvoir para compreensão do conceito de gênero. Em seu livro *O Segundo Sexo* (1949), é cunhada a frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. A publicação causou grande impacto na sociedade e, posteriormente, tornou-se um dos símbolos do movimento feminista. Butler (1990) entende, pela frase de Beauvoir, que se alguém se torna mulher, em algum momento aquele corpo estava sem gênero, era uma página em branco, a cultura ainda não teria incidido sobre aquele ser (COLLING, 2018).

Se o gênero ou o sexo são fixos ou livres, é função de um discurso que, como se irá sugerir, busca estabelecer certos limites à análise ou salvaguardar certos dogmas do humanismo como um pressuposto de qualquer análise do gênero. O locus de intratabilidade, tanto na noção de “sexo” como na de “gênero”, bem como no próprio significado da noção de “construção”, fornece indicações sobre as possibilidades culturais que podem e não podem ser mobilizadas por meio de quaisquer análises posteriores. Os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero (BUTLER, 2003, P. 17).

Salih (2012) também menciona que o gênero é um processo em constante mutação. É algo que se origina no nascimento e se finda juntamente à vida. Gênero não é algo que se é, mas que se faz. A autora também argumenta que gênero, sexo e sexualidade não fazem parte de uma relação necessariamente mútua. Assim como Judith Butler, ela defende a “não-naturalidade” do gênero. Em outras palavras, não há uma relação obrigatória entre o corpo de indivíduo e seu gênero.

Simões e Facchini (2009) explicam que cada indivíduo deve desenvolver seu senso único e intransferível de identidade e de desejo, devidamente adequado à genitália que lhe foi destinada. Assim, quebrando valores e ideias sobre o que é certo, normal e saudável em termos de sexo. Infere-se, então, que ainda há um suposto cultural que prega a existência de comportamentos e papéis convencionalmente estabelecidos para os machos e as fêmeas e de desejo sexual exclusivamente para com seu oposto. Lins, Machado e Escoura (2016) explicam esse fenômeno, pois, para eles, por mais que se tenha consciência da diversidade, é como se, na visão de mundo vigente, alguns tipos de existência fossem mais certos que outros.

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* (1984), de Gayle Rubin. A autora afirma que “a esfera da sexualidade também tem sua política interna, desigualdades, e modos de opressão” (2017, P.01). Para ela (2017), “uma teoria radical do sexo deve identificar, descrever, explicar e denunciar a injustiça erótica e a opressão sexual” (P.10). Rubin defende que a cultura sempre trata o sexo com suspeita; que constrói e julga quase todas as práticas sexuais segundo suas piores possibilidades de expressão.

Rubin (2017) afirma que 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.

Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. Tudo quanto os põe em questão é imediatamente posto a parte como elementar. [...] Estes discursos negam-nos toda a possibilidade de criar as nossas próprias categorias. Mas a sua ação mais feroz é a implacável tirania que exercem sobre os nossos seres físicos e mentais (WITTIG, 1980, P.02).

Pode-se exemplificar uma sociedade heterossexual com a seguinte situação: quando uma pessoa nasce com um pênis, deduz-se que ela se comportará como um homem e sempre se sentirá atraída afetiva e sexualmente por mulheres, e que somente com elas manterá relações sexuais. Qualquer atitude divergente é tida como doentia, criminosa e pecaminosa. Para Preciado, em artigo originalmente publicado em 2003 e traduzido ao português por Münchow e Silveira em 2011, Wittig(2001) chegou a “descrever a heterossexualidade não como uma prática sexual, mas como um regime político que faz parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida no âmbito da biopolítica” (p. 12). Para Preciado (2003, p. 12), uma leitura cruzada de Wittig e de Foucault “teria permitido, desde o início dos anos 1980, dar uma definição de 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).

Uma sexualidade qualquer implica sempre uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus. É assim que o pensamento *straight* assegura o lugar estrutural entre a produção da identidade de gênero e a produção de certos órgãos como órgãos sexuais e reprodutores. Capitalismo sexual e sexo do capitalismo. O sexo do vivente revela ser (PRECIADO, 2003, P.12).

De acordo com Preciado (2003), a partir da noção posta ao serviço de uma política da reprodução da vida sexual, o gênero se torna o indício de uma multidão. “O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos [...] que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais” (p. 14). A partir dessas reflexões, Preciado (2003) cunha o conceito de Multidões *Queer*.

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais.. As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer* (P. 14).

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. Para Preciado (2003), a multidão *queer* tem a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual. Os corpos que compõe a multidão *queer* são “também as reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno” (p. 16). A política da multidão *queer* se coloca em oposição às políticas feministas e homossexuais, pois não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual); mas, sim, “sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como ‘normais’ ou ‘anormais’” (p. 16).

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, no qual as fronteiras entre humano e animal, organismo e máquina, e entre físico e não- físico mostram-se fluidas (FONTGALAND; CORTEZ, 2015, P. 1-2).

Para Haraway (1991), a ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues, bem como a medicina. Seriam “junções entre organismo e máquina, cada qual concebido como um dispositivo codificado, em uma intimidade e com um poder

que nunca, antes, existiu na história da sexualidade” (p. 36). O sexo-ciborgue restabelece, em alguma medida, a admirável complexidade replicativa das samambaias e dos invertebrados – esses magníficos seres orgânicos que podem ser vistos como uma profilaxia contra o heterossexismo. O processo de replicação dos ciborgues está desvinculado do processo de reprodução orgânica.

Estou argumentando em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos. O conceito de biopolítica de Michel Foucault não passa de uma débil premonição da política-ciborgue – uma política que nos permite vislumbrar um campo muito mais aberto (HARAWAY, 1991, P. 37).

Em análise à obra de Haraway, Fontgaland e Cortez (2015) afirmam que essa confusão de fronteiras é necessária para que a autora (1991) repense as questões de gênero, de sexualidade, raça e tecnociência, uma vez que a passagem das tradicionais dominações hierárquicas para um sistema de dominação baseado na informática global coloca em cena novas formas de poder e, com elas, novas configurações e significados de sujeitos. Nesse novo enquadramento histórico, seriam desfeitos pela tecnologia alguns pressupostos científicos e políticos que por muito tempo nortearam o pensamento ocidental e serviram à dominação, como os dualismos mente/corpo, natureza/cultura, macho/fêmea e organismo/máquina. Essas dicotomias anteriormente rígidas seriam então desmanchadas, dando espaço a conceitos maleáveis e passíveis de reconstruções, produzindo alternativas às tradicionais concepções de corpos e modos de vida a partir da apreensão da tecnologia no cotidiano, tornando possível alterar as relações de classe, raça e gênero, em uma tentativa de superação das dominações e da construção de um mundo a favor das diversidades (FONTGALAND, CORTEZ, 2015).

Explicitadas as questões de sexo, gênero e sexualidade, o próximo subcapítulo traz estudos a masculinidade hegemônica.

3.2 *Rough and tough and strong and mean*: reforços de uma masculinidade hegemônica

Para pensar masculinidade hegemônica, Machado (2017) utiliza-se da visão de Connell (2003), que pensa as masculinidades em termos de hegemonia, cumplicidade, subordinação e marginalização, inspirando-se nas pesquisas de

Antonio Gramsci. Sendo assim, percebe-se por hegemonia como o domínio de uma classe sobre a outra, ultrapassando a estrutura econômica e expandindo-se, também, para planos éticos e culturais, buscando o consentimento social perante um conjunto de normas e regras. Nesse sentido, a masculinidade hegemônica se torna a configuração de prática de gênero que incorpora a resposta aceita no que se refere à legitimação do patriarcado, garantindo aí a subordinação das mulheres aos homens, bem como determinados tipos de homens a outros (MACHADO, 2017, p.29).

Como abordado anteriormente, aqueles corpos que fogem dos padrões heteronormativos estão destinados a conviver com sanções de ordem política, econômica, moral e social (WITTIG, 1980). De acordo com Savazzoni (2015), todo tipo de preconceito e de discriminação demonstra a limitação existente no esclarecimento humano, parecendo se originar em um sentimento de superioridade de uns indivíduos em relação a outros. Características como gênero, cor, raça e classe social, por exemplo, podem ser chamadas de marcadores sociais da diferença, que, segundo Lins, Machado e Escoura (2016), são marcas sociais que nos diferenciam uns dos outros e produzem desigualdades entre nós. Além de diferenças, elas implicam acessos desiguais a direitos e oportunidades.

Lins, Machado e Escoura (2016) explicam que os arranjos de gênero colocados em prática na sociedade exercem uma força sobre toda a vida cotidiana. Eles são responsáveis pela criação de expectativas referentes a maneiras de vestimenta, pensamentos e gostos a partir de dois termos: masculino e feminino. E é a partir destes conceitos que surgem os estereótipos.

[...] quando associamos um comportamento específico a um grupo de pessoas só porque são mulheres, homens, meninas ou meninos, estamos reproduzindo alguns estereótipos de gênero. Em outras palavras, estamos pensando que diferenças biológicas entre pessoas do sexo feminino e do sexo masculino explicam e justificam diferenças de comportamento na sociedade (LINS; MACHADO; ESCOURA, 2016, p. 15).

Ceccarelli (1999) adota uma visão que atrela sexualidade ao preconceito. Para o autor, onde existe sexualidade, há preconceito. Os ideais traduzem tentativas de criar uma norma, ou o que seria a “natureza humana”, para enquadrar e controlar; o preconceito, por sua vez, em suas diversas expressões, “demonstra a insuficiência deste recurso e denuncia a falência da barreira criada para manter

afastada da consciência aquilo que ameaça de dentro e que abala os valores estéticos e morais” (P.34).

Em pensamento convergente ao de Ceccarelli, Antunes (2016) defende que a sexualidade está amplamente ligada ao preconceito, principalmente a manifestação da homossexualidade. Para o autor, a homofobia é reflexo de uma construção histórica e é uma das bases que sustenta as estruturas de poder e todo o funcionamento social em muitos povos. Antunes (2016) aborda que a homofobia é composta por quatro pilares centrais, sendo eles: machismo, heteronormatividade, heterossexismo e misoginia. No processo de socialização, ela é introjetada por todas as pessoas, independente da sua orientação sexual.

É importante lembrar que tanto a misoginia como a homofobia também sofrem a ação de outros marcadores presentes na sociedade, tais como: idade, etnia/raça, classe social, escolaridade, sexo/gênero, profissão, modelos estéticos estabelecidos pelos mercados, local de residência e procedência a que determinado grupo social é associado (ANTUNES, 2016). A homofobia engloba uma gama de atitudes e sentimentos negativos em relação à homossexualidade ou a pessoas que são identificadas ou percebidas como gays, lésbicas, bissexuais e transexuais. Ela pode ser expressa como antipatia, desprezo, preconceito, aversão, ódio, agressões físicas e verbais ou até mesmo o extermínio - crime de ódio (WEINBERG, 1972).

Antunes (2016) apresenta o conceito de homofobia internalizada. Ou seja, a abominação, ódio e desprezo de homossexuais por si mesmos. Segundo Galimberti (2010), internalizar se refere à adoção, por parte de um indivíduo, de crenças, preconceitos, valores, atitudes, normas, leis, ideais, costumes, tradições, hábitos e modelos de comportamento em vigor em seu grupo social. Devido à internalização da homofobia, o sujeito homossexual pode passar a acreditar que ele é repulsivo e que boa parte de seus problemas pessoais decorrem disso. De um modo geral, o seu preconceito internalizado apresenta-se em um contínuo que vai desde questionamentos sobre o próprio valor pessoal, ódio por si mesmo e, em casos extremos, à autodestruição (SZYMANSKI, 2001).

Por causa da internalização da homofobia, Antunes (2016) lista uma série de sintomas que homossexuais podem manifestar ao longo da vida, sendo eles: negação da sua orientação sexual (falta de reconhecimento das suas atrações emocionais e sexuais) para si e para outros, tentativas de mudar a sua orientação sexual, sentimento de nunca ser “suficientemente bom”, pensamentos obsessivos

e/ou comportamentos compulsivos, fraco sucesso escolar e/ou profissional; ou sucesso escolar e/ou profissional excepcional, como forma de compensação, para ser aceito e reconhecido, desenvolvimento emocional e/ou cognitivo atrasado, baixa autoestima e imagem negativa do próprio corpo e desprezo pelos membros considerados mais “assumidos” e “óbvios” da comunidade LGBT e por aqueles que ainda se encontram nas primeiras fases de assunção da sua homossexualidade.

Fazendo um contraponto com a teoria levantada por Antunes, Gilmaro Nogueira (2017), analisou homens que praticam sexo com outros homens e que se identificam como “heterossexuais passivos” e “heterossexuais versáteis”:

São homens que se identificam com a heterossexualidade (evidente), mantém relações afetivo-sexuais com mulheres (essas relações podem ser através de vínculos matrimoniais ou casuais, com ou sem vínculo afetivo), rejeitam qualquer traço de feminilidade em si ou nos parceiros, sentem prazer ao penetrar mulheres, mas, nas relações com homens, querem ser penetrados. Os heterossexuais passivos não penetram homens, são sempre penetrados. Os que mantém relações sexuais penetrando e sendo penetrados por outros homens se denominam de heterossexuais versáteis, que é uma categoria bem mais comum (NOGUEIRA, 2017, p. 31).

Nogueira explica que estudos mais antigos realizados por antropólogos, como Peter Fry (1982), já apontavam algo similar e destacavam que, para muitos homens, o ato de um homem penetrar um outro homem não necessariamente coloca a heterossexualidade do primeiro em questão. “O macho era o que penetrava outros homens e as bichas eram penetradas. O homem que penetrava não perdia o status de macho, inclusive em algumas situações tal fato era uma prova de sua virilidade” (NOGUEIRA, 2017, p. 30).

Finalizada a contextualização da hegemonia masculina na sociedade, entende-se necessário explorar os conceitos que permeiam a arte drag.

3.3 *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 extrapolação 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.

De acordo com Amanajás (2014), a prática de se trajar com vestimentas do sexo oposto surge na Grécia Clássica, quando homens personificavam a imagem feminina a partir da necessidade cênica imposta pela sociedade e pela moral vigente. Para o autor, o interesse sobre esse assunto surgiu a partir da percepção de que a linguagem da *drag queen* poderia se caracterizar como um território dramático para o ator.

Muito pouco estudo se tem sobre a *drag queen* e sua caminhada pelas várias sociedades e séculos, e muito ainda se confunde em termos de conceitos e terminologias. *Drag queen* trata-se de uma construção de um personagem e não uma opção sexual; logo, configura-se como teatro ou performance” (AMANAJÁS, 2014. p.1).

Durante a Idade Média, a Igreja Católica, incapaz de controlar as manifestações populares pagãs da sociedade, optou por investir em pequenas encenações sacras para melhor entendimento de seus fiéis sobre a mensagem a ser passada (BAKER, 1994). Para Amanajás (2014), histórias bíblicas não possuem uma variada gama de personagens femininas. O autor (2014) relembra que anjos são assexuados e as Marias contribuía com poucas falas. De tal maneira, um jovem adolescente poderia assumir, sem problemas, tais papéis, já que, por motivos culturais da época, mulheres não eram permitidas em funções diretas relacionadas à igreja (AMANAJÁS, 2014).

Dando um salto temporal, a década de 1960 foi, para Amanajás (2014), de grandes transformações e busca por identidade. Isso se deve ao surgimento de grandes ídolos - 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 1990³ 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 verossímilhante 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):

³ Durante os anos de 1980, consolidou-se o movimento da cena *ballroom*, tematizado no filme *Paris is Burning* e levado ao ápice na virada da década pela apropriação de Madonna no clássico *Vogue*. Essa cultura viria, posteriormente, a ser midiaticizada na cultura pop por produtos audiovisuais pós-massivos, como *RuPaul's Drag Race* (SCUDELELER E SANTOS, 2020).

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 comédicos. 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 Pablló 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:

A partir daí, permite-se o entendimento de que *drag queen* não se trata do que o indivíduo sente em relação a sua própria percepção, tanto interna quanto externa: é, na verdade, o que esse indivíduo faz como expressão artística. Uma mulher transexual pode “ter” uma dragqueen (utilizar-se-ão verbos como “ter”, “possuir” ou “fazer” para aproximar o território cênico da drag queen em representar a personagem, no sentido de construção do artista performativo). Observando a drag queen em seu contexto artístico, não é possível deixar de levar em consideração alguns aspectos que definem a forma em que se apresenta nos dias de hoje. Fatores sexuais, políticos e sociais permeiam o modo como a arte das drag queens foi construída, uma vez que está baseada e assentada no território sociossexual em que estão inseridas. Ao longo da história da arte, pode-se perceber vários momentos em que esse artista transformista é presente e que há uma transmutação na linguagem do transformismo até que se chegue à era contemporânea, não somente no Brasil, mas em um âmbito mundial (AMANAJAS, 2014, p.4).

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.

Assim, finda-se o segundo capítulo teórico dessa pesquisa. Dentro desse último bloco, buscou-se trazer um panorama da evolução da teoria *queer* ao longo dos anos, bem como suas abordagens possíveis no campo da Comunicação, sobretudo na perspectiva de se entender de que forma essas questões atravessam processos comunicacionais contemporâneos, como os que estão em pauta na delimitação empírica dessa investigação. Perpassaram temas como gênero e sexualidade, além de uma discussão sobre masculinidade e hegemonia. Por fim, foi feito um contexto histórico sobre a arte *drag*, de suas origens ao *mainstream* atual. A seguir, será explicitada a estratégia metodológica dessa pesquisa.

4 METODOLOGIA

A pesquisa aqui apresentada se classifica como qualitativa, pois “pretende verificar a relação da realidade com o objeto de estudo, obtendo várias interpretações de uma análise indutiva por parte do pesquisador” (RAMOS; BUSNELLO, 2005). Ou seja, preocupa-se com aspectos da realidade que não podem ser quantificados e, conseqüentemente, tem como base um processo interpretativo. Para obter os resultados esperados e poder interpretar de maneira satisfatória os objetos de estudo, uma pesquisa qualitativa será a mais adequada para tal, pois “só é possível imprimir significado aos fenômenos humanos com o apoio de exercícios de interpretação e compreensão, pautados na observação participante e na descrição densa” (LIMA, 2008, p. 33).

Por se propor a analisar a atividade de um *fandom* de um *reality show* por meio de uma comunidade digital, afere-se que a tipificação de caráter exploratório é a mais adequada à pesquisa apresentada. Como relata Bonin (2014), tal tipificação implica em um movimento de aproximação ao fenômeno concreto a ser investigado, com o intuito de perceber seus contornos, suas especificidades e singularidades. Como destaca Lopes (2006), a pesquisa em comunicação enfrenta a necessidade de construir suas problemáticas com atenção à dinâmica dos fenômenos que investiga. Eis a necessidade de aproximações empíricas exploratórias para dar conta destes objetos.

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. O período a ser analisado será o intervalo entre os dias 26 de maio e 2 de setembro de 2021. O espaço temporal em questão compreende o anúncio das participantes da sexta temporada de *RuPaul’s Drag Race All Stars* e a veiculação do último episódio da temporada em questão.

Mesmo tendo uma nova temporada em andamento, optou-se por essa temporada por acreditarmos conter um dos *casts* mais diversos da história da atração e, também, pelo tempo hábil para finalização da pesquisa. Foram analisadas as postagens referentes aos 12 episódios da temporada em questão. O grupo, com

a proposta de debater os acontecimentos do *reality show*, é o maior do país dedicado ao tema: possui 79.360 membros⁴, em sua maioria da comunidade LGBTQIA+.

Para a coleta de dados, a presente pesquisa se utilizou de duas técnicas: bibliográfica e documental, conforme as definições de Gil (2010). Enquanto a primeira compõe o nível teórico da pesquisa proposta, a segunda compreende o empírico. Para Lima (2008), pesquisa bibliográfica é a atividade de localização e consulta de diferentes fontes de informação escrita em livros e periódicos das informações necessárias para a progressão da investigação de tema pesquisado. A pesquisa documental apresenta muitos pontos convergentes com a pesquisa bibliográfica. Sua principal diferença está na natureza das fontes. A pesquisa bibliográfica se fundamenta em materiais elaborados por outros autores. Já a pesquisa documental utiliza diversos tipos de documentos, valendo-se de materiais sortidos (GIL, 2010).

O processo de análise de dados envolve diversos procedimentos, como codificação de respostas, tabulação de dados e cálculos estatísticos, por exemplo (GIL, 2010). Ainda segundo o autor, convém que a análise seja minuciosamente planejada antes da coleta de dados, com o intuito de otimizar as atividades. Sabendo-se da importância por trás da escolha das técnicas de análise de dados, tinha-se, nessa pesquisa, a técnica de análise de conteúdo. Como destaca Bardin (2011), a análise de conteúdo tem por objetivo obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens.

Em novos entendimentos de metodologias de análise que poderiam abranger a proposta de pesquisa de maneira mais satisfatória, passou-se a utilizar a metodologia de Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais, desenvolvida pelo Laboratório de Investigação do Ciberacontecimento (LIC), um dos grupos de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos. A proposta metodológica, de inspiração semiótica, dedica-se a analisar os signos e sentidos que emergem das

⁴ Dados coletados em 6 de fevereiro de 2023.

interações em redes digitais. Segundo Henn, Pilz e Machado (2018), as redes permitem o estabelecimento da geração e apropriação de sentidos.

Para isso, foram coletados manualmente todos os 1.799 comentários contidos nas onze publicações referentes aos doze episódios base dessa pesquisa. Em um primeiro momento, tentou-se utilizar ferramentas que auxiliassem nessa extração. Contudo, pelo grupo ser privado, não foram encontrados softwares que pudessem realizar tal tarefa. Após a extração, os comentários foram separados por blocos no Excel, onde cada folha representava um episódio. Assim, foram tipificados entre comentários ou respostas, além de realizarmos a tabulação do número de reações e anexos, quando pertinente.

Figura 11: Modelo de tabela desenvolvido para análise

	A	B	C	D	E
1	Tipo	Comentário	Número de reações	Categoria	Anexo
2	Comentário	Jesus e eu ainda não vi o da semana passada kkk		2 Salada de frutas acontecimental	
3	Resposta	Hélio Faria correeeeeee	1	Salada de frutas acontecimental	
4	Resposta	Demas Campos Tô indo 🤪		Salada de frutas acontecimental	
5	Comentário	Linkzinho de e spoilers caso alguém queira https://m.youtube.com/watch?v=ByCRgKkhoMs&feature=youtu.be	1	Avaiable on iTunes.	
6	Comentário	Depositando também o RuView do último episódio, se inscrevam no canal PodQueer ❤️ https://youtu.be/fvzFDnqQecc	0	Avaiable on iTunes	
7	Comentário	.	0	Salada de frutas acontecimental	
8	Comentário	O que houve com a Akeria nesse AS? Uma pena que ela não tenha conseguido repetir a trajetória da s11.	4	Acionando desafetos	
9	Comentário	E que sem noção decidiu trazer a Manila pra dublar essa música? E ainda contra a Sonique kk	6	Acionando desafetos / Declarando torcidas	
10	Comentário	Coitada da Manila voltou pra perder again 😞	0	Acionando desafetos	
11	Comentário	Ai finalmente a edição ajudou a Jan. PERFEITA NUNCA ERROU	1	Declarando torcidas	
12	Resposta	Ygor Moura eu fico de cara com a perseguição e a desculpa dos 110% que inventaram pra criticar ela. A drag até chorando é ligada no 220, fazer oq?	1	Declarando torcidas	
13	Resposta	ja sim	1	Acionando desafetos	
14	Resposta	Aluísio Damasceno	1	Declarando torcidas	
15	Resposta	kkkk eu adoro ela	0	Declarando torcidas	

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Com os dados destrinchados, fui capaz de perceber novos horizontes dentro da pesquisa. Se anteriormente estava focando esforços em entender como se criam os laços de afeição, e, em contrapartida, de adversidade, entre espectadores e participantes a partir de suas manifestações na plataforma *Facebook*, parti para o pressuposto de que apenas este olhar seria insuficiente. Era, então, preciso entender as movimentações oriundas do *reality show* e reverberadas na plataforma, para, então, poder seguir com a análise.

Por um longo período da construção dessa pesquisa, acreditei que, dentro da lógica de um *reality show*, *RuPaul's Drag Race* era concebido dentro do gênero apenas por configurações de formato, e não por suas construções narrativas dentro da lógica *reality*. Afinal, diferente de outros produtos, como a franquia *Big Brother*, *Drag Race* retira de seus espectadores a oportunidade de acompanhar rotina e jornada de suas participantes, delimitando um horário semanal para exibição do programa. Dentro desse pensamento, era importante salientar, também, que as temporadas, exibidas durante um período entre três e quatro meses, são gravadas em cerca de um mês antes de sua veiculação. Com isso, a equipe de produção consegue editar o material em busca não de contar a realidade daquelas pessoas, mas, sim, de criar narrativas as envolvendo, com intuito de gerar reverberações no *fandom* da atração.

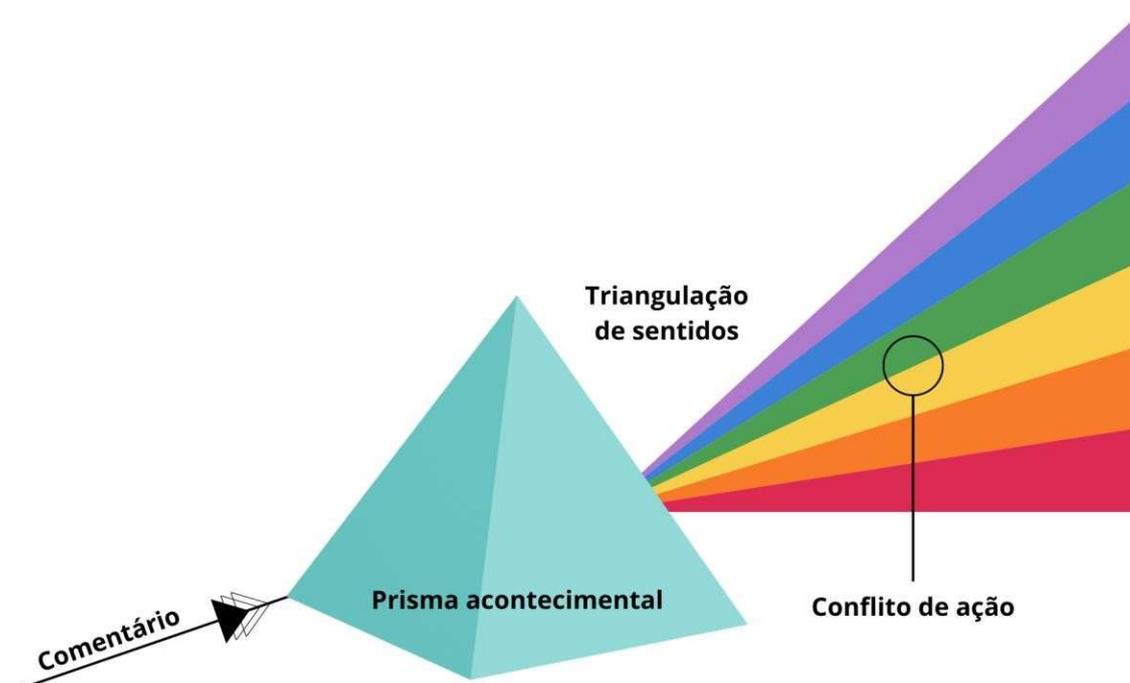
Entendo que essas movimentações produzem acontecimentos pontuais e que, a partir de sua veiculação televisiva, geram reações nos espectadores, o que auxilia no processo de “gostar”, ou não, de determinada participante. Dessa maneira, passamos a ter um encontro que envolve três arestas centrais: identificação com/reação aos acontecimentos do programa, exposição de pensamentos on-line e conversação mediada por computadores a partir desses acontecimentos. Ao ganhar reverberações em plataformas digitais, concebe-se a conotação de ciberacontecimentos (HENN, 2014). Mais especificamente, ciberacontecimentos pop (GONZATTI, 2022).

Para o momento final dessa dissertação, entendo que nada dito anteriormente esteja errado. Apenas precisava ser reconfigurado e, ou, melhor explorado. Sentia que, talvez, a ordem dos fatores estivesse errada e que, aqui, elas sim interfeririam no resultado. Havia questões que, observando os dados coletados, eu era incapaz de solucionar. Ainda existiam lacunas dentro da metodologia de análise. Era necessário conseguir comunicar de maneira clara aquilo que estava em minhacabeça. Assim, consegui recriar um dos princípios da óptica e adaptar um de seus mais famosos modelos para a comunicação. Assim começavam os esboços do processo prismático.

Se na física um prisma é um elemento óptico transparente com superfícies retas e polidas que refratam a luz, adaptei esse conceito para a categorização dos comentários. Cada comentário passaria 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 12: Processo prismático



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Por isso, entendo que há uma sequência de três passos para compreender essa pesquisa e alcançar os objetivos esperados:

1. Observar as construções narrativas oriundas a cada episódio do programa;
2. Atentar aos ciberacontecimentos pop originados;
3. Analisar o processo prismático e os conflitos de ação gerados.

Finalizada a exposição da metodologia utilizada na presente pesquisa, encerra-se aqui o capítulo dedicado às estratégias metodológicas. Na sequência, serão contextualizados cada episódio da temporada de análise, na busca por evidenciar os acontecimentos capazes de reverberar nas plataformas de redes sociais.

5 CHARISMA, UNIQUENESS, NERVE & TALENT

5.1 Em busca de uma rainha

O presente subcapítulo se atém à tentativa de imergir você, leitor, no universo criado por RuPaul. As próximas páginas servirão de resumo contextual sobre os acontecimentos que marcaram a sexta temporada de *RuPaul's Drag Race All Stars*. A seguir, serão apresentados individualmente os acontecimentos de cada episódio, até a final.

S06E01: *All Stars Variety Show*

O primeiro episódio da 6ª temporada de *RuPaul's Drag Race All Stars*, intitulado *All Stars Variety Show*, foi veiculado em 24 de junho de 2021 pelo serviço de streaming estadunidense *Paramount+*⁵. Como já é de costume, a nova temporada começa com o retorno das *queens* no *workroom*. Após suas entradas, A'Keria C. Davenport, Eureka, Ginger Minj, Jan, Jiggly Caliente, Kylie Sonique Love, Pandora Boxx, Ra'Jah O'Hara, Scarlet Envy, Serena ChaCha, Silky Nutmeg Ganache, Trinity K. Bonet e Yara Sofia fazem seu primeiro contato com RuPaul.

Figura 13: Drags encontram RuPaul pela primeira vez



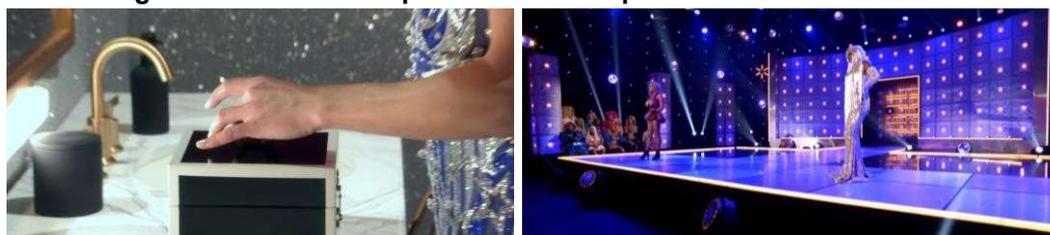
Fonte: Reprodução Netflix (2021)

⁵ No Brasil, foi disponibilizado no mesmo dia pelo serviço de *streaming* WOW+.

Após sua conversa, RuPaul apresenta o conceito do desafio principal do episódio, bem como a temática da *runaway*. O desafio consistia numa apresentação livre, onde cada participante deveria escolher um talento e leva-lo ao palco. Após as apresentações, os jurados deliberam e RuPaul anuncia: Yara Sofia é a vencedora do episódio. Trinity K. Bonet e Serena ChaCha estão aptas para serem eliminadas.

Para definir quem deixa a competição, a vencedora do episódio é desafiada a realizar um *lipsync*, enfrentando uma antiga competidora de outras edições do programa, chamada de *Lip Sync Assassin*. No episódio de estreia, a oponente foi Coco Montrese, que participou da quinta temporada e do *All Stars 2*. Montrese ganhou a dublagem e revelou o nome da queen eliminada: Serena ChaCha. Coco era porta-voz das participantes e, ao ganhar de Yara, tirou-lhe a decisão de definir a eliminação e a concedeu ao resto do elenco, que optou por encerrar as chances de Serena.

Figuras 14 e 15: Participantes votam enquanto Yara enfrenta Coco



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

S06E02: *The Blue Ball*

O segundo episódio da temporada foi disponibilizado junto ao primeiro, no dia 24 de junho de 2021, em formato de estreia dupla. O episódio em questão começa com Yara Sofia revelando que teria eliminado Trinity K. Bonet da competição, caso tivesse vencido o *lipsync*. Após, RuPaul explica às participantes as normas para a *runaway* da semana: as *queens* serão desafiadas a apresentar três looks na passarela do *The Blue Ball*, nas categorias *Blue Betta Werk*, *Blue Jean Baby* e *Blue Ball Bonanza*.

Figura 16: Queens em frente aos jurados, após desfile na passarela



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Após os desfiles na passarela e das críticas dos jurados, RuPaul define as melhores e as piores da semana. Eureka, Kylie Sonique Love e Ra'Jah O'Hara figuram entre as melhores do episódio, com Ra'Jah sendo a *Top All Star* da semana. A'keria C. Davenport, Jiggly Caliente e Yara Sofia recebem críticas negativas, com Jiggly e Yara ficando aptas para eliminação.

Após as definições do *bottom* e da *Top All Star* da semana, é chegada a hora de revelar a oponente de Ra'Jah no *lipsync*: a vice-campeã da 11ª temporada e apresentadora do Canada's Drag Race, Brooke Lynn Hytes. De maneira inédita até então, RuPaul anuncia que ambas as *queens* venceram o *lipsync*. Brooke Lynn é convidada a revelar em quem o grupo votou para ser eliminada, mostrando o batom de Jiggly Caliente. Ra'Jah também revela ter optado por Jiggly, eliminando a participante.

Figura 17: Brooke Lynn Hytes revela a escolha do grupo



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

S06E03: *Side Hustles*

Para o desafio principal deste episódio, exibido originalmente no dia 1º de julho de 2021, RuPaul divide as queens em grupos para que escrevam e estrelem seus próprios comerciais mostrando seus “*side hustles*”, ou “trabalhos paralelos”. A primeira equipe era formada por A'keria C. Davenport, Ginger Minj, Jan e Silky Nutmeg Ganache. A equipe promoveu sua empresa *Rent-a-Queen* – uma espécie de marido de aluguel. O segundo time consistia na união de Pandora Boxx, Ra'Jah O'Hara, Trinity K. Bonet e Yara Sofia. Sua agitação lateral é *Drag Fixers* – uma equipe de *drag queens* que auxilia outras *drags* em apuros com vestimentas e maquiagem, por exemplo. O terceiro e último time é formado por Eureka, Kylie Sonique Love e Scarlet Envy, que fogem à regra e promovem as *Drag Exorcists*, *queens* especializadas em fazer exorcismos.

Figura 18: Queens em gravação, com Michelle Visage e Ross Mathews



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Para a *runaway*, as *queens* são desafiadas a reproduzirem um look utilizado em suas temporadas originais. A equipe *Drag Fixers* é a grande vencedora, com Trinity K. Bonet a *Top All Star* da semana. A equipe *Drag Exorcists* é criticada e recebe *safe* de RuPaul, enquanto a equipe *Rent-a-Queen* recebe diversas críticas negativas, o que faz com que RuPaul tome a inédita decisão de deixar todas as participantes do grupo em questão aptas para a eliminação.

Figura 19: Entrada de Laganja na runaway



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Laganja Estranja, da 6ª temporada, é a Lip Sync Assassin da semana, dublando com Trinity pelo poder da eliminação. Depois de uma performance icônica

(que com certeza entrou para os anais da *HERstory*), Laganja é anunciada a vencedora e revela que o grupo optou por eliminar o Silky Nutmeg Ganache.

S06E04: *Halftime Headliners*

Como se tornou tradição, o episódio começa com o retorno das *queens* ao *werkroom* após a eliminação. Trinity revela, então, que também teria eliminado Silky Nutmeg Ganache da competição, caso tivesse vencido o *lipsync*. Para o desafio principal, RuPaul recria um dos maiores clássicos do programa: fazer com que as participantes paguem tributos a grandes artistas da música enquanto dublam novas versões de clássicos de RuPaul.

Figura 20: Após eliminação, *queens* revelam seus votos



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Dessa vez, a temática era inspirada nas apresentações do intervalo do *Super Bowl*, e foi intitulada como “*All Stars 6 Hall of Fame Halftime Show*”. Sendo assim, as *queens* deveriam optar por celebridades que já tivessem se apresentado no tradicional espaço. A'keria C. Davenport interpretou Prince, Eureka fez Madonna, Ginger Minj escolheu Fergie, Jan recriou Lady Gaga, Kylie Sonique Love ousou com Steven Tyler, Pandora Boxx interpretou Carol Channing, Ra'Jah O'Hara fez sua versão de Diana Ross, Scarlet Envy fez Katy Perry, Trinity K. Bonet interpretou Beyoncé e, por fim, Yara Sofia optou por Shakira.

Na passarela, a categoria é *The Frill of It All*. Eureka, Jan e Trinity K. Bonet recebem as melhores críticas, com Jan se tornando a *Top All Star* da semana. A'keria, Ginger Minj e Yara Sofia acabam no *bottom*, recebendo as piores críticas dos jurados. A'keria e Yara estão aptas para eliminação, com Ginger sendo salva.

Figura 21: Apresentação do All Stars 6 Hall of Fame Halftime Show



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Jessica Wild, participante da 2ª temporada, é a *Lip Sync Assassin* do episódio e, junto com Jan, performam "Womanizer", clássico de Britney Spears. Jessica vence o lipsync e revela que o grupo optou por eliminar Yara Sofia da competição.

S06E05: *Pink Table Talk*

Acredito poder adiantar que esse é um dos episódios mais controversos da temporada. Futuramente, durante a análise, será possível desdobrar melhor os acontecimentos e suas consequências perante o *fandom* da atração. Contudo, seguindo a explanação dos eventos envolvendo o episódio em questão, Jan revela seu batom e mostra ao grupo que teria eliminado A'Keria C. Davenport da competição, caso tivesse vencido a dublagem. A revelação causa um choque, já que é uma escolha diferente da tomada pelo resto do grupo, que optou pela eliminação de Yara.

Para o desafio principal, as *queens* se dividem em equipes para a construção de um programa no estilo *talk show*, intitulado "*Pink Table Talk*". Divididas em três times, o primeiro era composto por A'keria C. Davenport, Eureka e Trinity K. Bonet. O grupo opta por abordar o sexo em seu programa. A segunda equipe opta por falar sobre maternidade, sendo composta por Kylie, Ra'Jah e Scarlet Envy. A equipe de número três é formada por Ginger Minj, Jan e Pandora Boxx, e as *queens* decidem tratar sobre temáticas que envolvam o corpo.

Figura 22: Pink Table Talk



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

O time composto por A'keria, Eureka e Trinity é declarado como vencedor. Contudo, RuPaul decide elencar Ginger Minj como a *Top All Star* da semana. Jan, Kylie e Scarlet recebem críticas negativas, com as três sendo as *bottom queens* da semana.

Mayhem Miller, da 10ª temporada e também do All Stars 5, é a *Lip Sync Assassin* desta semana. Ao lado de Ginger, dublam a música "Phone", de Lizzo. Ginger vence a dublagem e elimina Scarlet Envy da competição.

Figura 23: Ginger opta por eliminar Scarlet



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

S06E06: *RuMerican Horror Story: Coven Girls*

Outro clássico de Drag Race são desafios de atuação. No sexto episódio da temporada, em homenagem à jurada convidada Emma Roberts, as *queens* são desafiadas a atuarem em uma versão *drag* da série estadunidense *American Horror Story*, chamada *RuMerican Horror Story: Coven Girls*.

Figura 24: *RuMerican Horror Story: Coven Girls*



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Na passarela, a categoria é *Oh My Goth!*, trazendo referências góticas à passarela. Ginger Minj, Jan e Kylie Sonique Love recebem críticas positivas, com Kylie sendo a *Top All Star* da semana. A'keria C. Davenport, Eureka e Ra'Jah O'Hara recebem críticas negativas. RuPaul opta por eleger A'keria e Ra'Jah como *asqueens* aptas a eliminação.

Manila Luzon, participante da 3ª temporada e dos All Stars 1 e 4, é a *Assassin* do episódio. Kylie é a vencedora e elimina A'keria da competição.

Figura 25: Kylie enfrenta Manila pelo poder de eliminar uma participante



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

S06E07: *Show Up Queen*

O desafio principal do sétimo episódio da temporada se constituiu na escrita, gravação e performance de versos para a canção "*Show Up Queen*". Para isso, as *queens* se dividiram em duas equipes. A primeira era formada por Eureka, Ginger Minj e Kylie Sonique Love, enquanto a segunda por Jan, Pandora Boxx, Ra'Jah O'Hara e Trinity K. Bonet.

Para a passarela, a categoria em questão é *Hot Tropics*, onde as participantes desfilariam utilizando looks inspirados no verão. Eureka, Kylie Sonique Love, Ra'Jah O'Hara e Trinity K. Bonet recebem as melhores críticas, finalizando com Trinity denominada a *Top All Star* da semana. Jan e Pandora Boxx recebem críticas negativas e ambas acabam aptas para eliminação.

Figura 26: Show Up Queen



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

É revelado que Alexis Mateo, que possui uma extensa passagem por Drag Race, estando na 3ª temporada e nas temporadas 1 e 5 do All Stars, é a *Lip Sync Assassin* da vez. Trinity K. Bonet e Alexis Mateo são convidadas a performar a música "Dance Again", de Jennifer Lopez e Pitbull. RuPaul declara Alexis como a vencedora e a *queen* revela o resultado da votação do grupo. Pela primeira vez na temporada há um empate entre as *queens*, com metade do grupo optando pela saída de Pandora e, a outra, pela de Jan. Com essa configuração, RuPaul explica que o poder de eliminação passaria, então, à *Top All Star* da semana, Trinity, que elimina Jan.

S06E08: *Snatch Game of Love*

Desde a primeira temporada, Drag Race sofreu diversas alterações em seu formato. Dos primórdios do programa, poucas coisas permanecem nas edições veiculadas atualmente. Uma delas é, talvez, o desafio mais clássico da franquia: o *Snatch Game*. O jogo consiste em cada participante optar por uma celebridade e completar frases iniciadas por RuPaul de maneira satírica. Nessa temporada, no entanto, o formato é levemente adaptado, sendo o *Snatch Game of Love*. A única mudança na estrutura clássica é a divisão das participantes em dois grupos, onde elas precisam responder, de maneira engraçada, perguntas para um possível pretendente – como em programas como Namoro na TV, por exemplo.

Ginger Minj interpreta Phyllis Diller, Kylie Sonique Love escolhe Dolly Parton, Trinity K. Bonet dá vida à Whitney Houston. Na outra equipe, Eureka relembra a *drag queen* Divine, Pandora Boxx faz Kim Cattrall e, por fim, Ra'Jah O'Hara mostra sua versão de La Toya Jackson. Na runaway, a categoria é *Pop Art*. Ginger Minj é escolhida a *Top All Star* da semana, enquanto Pandora Boxx e Trinity K. Bonet ficam aptas à eliminação.

Figura 27: Trecho do Snatch Game of Love



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Heidi N Closet, participante da 12ª temporada, é a *Lip Sync Assassin* desta semana. Ginger vence a disputa e decide eliminar Pandora Boxx da competição.

S06E09: *Drag Tots*

Para o desafio principal, as rainhas têm a tarefa de se transformar em personagens mágicos. Na runaway, que também seguia com o universo da magia, Ra'Jah O'Hara é anunciada *Top All Star* da semana. Em outro clássico movimento da franquia, RuPaul anuncia que as queens que não forem a melhor, estarão aptas para eliminação até o final do programa. Isso significa que Kylie, Eureka, Ginger e Trinity estão na berlinda.

Figuras 28 e 29: Momento em que Kameron revela a eliminação de Eureka



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Para dublar com Rajah, é revelado que Kameron Michaels, da 10ª temporada, é a *assassin* da semana. Ra'Jah e Kameron dublam "Boom Clap", de Charli XCX. Kameron Michaels vence a dublagem e revela que o grupo escolheu eliminar Eureka da competição. É interessante observar a construção da narrativa, já que Kameron e Eureka são originalmente da mesma temporada e, juntas, chegaram à final da temporada em questão.

S06E10: *RuDemption Lip Sync Smackdown*

Após a eliminação de Eureka, as quatro rainhas restantes, também conhecidas como *Top Four*, descobrem que as eliminadas anteriormente participaram de uma competição que traria a vencedora de volta ao jogo. A cada semana, após a eliminação, as perdedoras eram convidadas a competir entre si para retornar ao programa. Nessa lógica, a primeira eliminada disputaria com a segunda e, a vencedora, seguiria para enfrentar a terceira eliminada. Quem saísse melhor no confronto seguiria para duelar com a quarta e assim sucessivamente até termos uma única *queen* restante.

Depois de vencer Serena ChaCha no primeiro *round*, Jiggly Caliente dubla contra Silky Nutmeg Ganache. Silky vence a sincronização labial contra Jiggly e continua a vencer as sincronizações labiais contra Yara Sofia, Scarlet Envy, Jan e Pandora Boxx. A'keria C. Davenport optou por não participar do *smackdown*. Na dublagem final, Eureka e Silky lutam entre si. O episódio se encerra sem a revelação de qual participante retornará à competição.

Figuras 30 e 31: Silky elimina Jan e Scarlet durante o *smackdown*



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Figura 32: Silky perde para Eureka a chance de retornar à competição



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

S06E11: *The Charisma, Uniqueness, Nerve and Talent Monologues*

Respondendo à grande pergunta deixada ao final do episódio anterior, o penúltimo capítulo da temporada começa revelando qual *queen* venceu o *smackdown* para retornar à competição. Mostra-se, então, que Eureka é a *returning queen*. Para o desafio principal, as *queens* têm a tarefa de escrever e apresentar um monólogo, no qual contam uma história sobre suas vidas como *drag queens*.

Na passarela, a categoria é “*Oops, I Did It Again - A Fashionable Fashion Fail*”, que consiste na apresentação de *looks* incompletos, sujos ou nos quais a concepção não saiu conforme o esperado. Retornando da eliminação, Eureka é a *Top All Star*. Pelas regras vigentes, todas as demais *queens* estão aptas para eliminação.

Figuras 33 e 34: Eureka durante seu monólogo e eliminando Trinity



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

É revelado que a vencedora da 12ª temporada, Jaida Essence Hall, é a *Lip Sync Assassin*. Eureka e Jaida são declaradas vencedoras. Em situações assim, ambas precisam revelar os nomes em seus batons. Eureka revela que escolheu eliminar Trinity K. Bonet e Jaida mostra um batom com o mesmo resultado. A eliminação de Trinity é interessante, pois o episódio concentra muito esforço em colocar Eureka e Trinity em polos opostos. Enquanto a primeira está muito confiante com seu retorno à competição, a segunda enxerga a volta de uma *queen* um prolongamento da sua trajetória até a coroa, tornando-se mais um empecilho para a vitória.

Ao final, temos a vitória de uma e a eliminação de outra. Além disso, é apresentado o grupo de quatro participantes que disputarão a final: Kylie, Ginger, Ra'Jah e Eureka.

S06E12: *This Is Our Country***Figura 35: RuPaul e Michele entrevistam Eureka**

Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Antes de revelar a nova *queen* a entrar no **Drag Race Hall of Fame**, RuPaul prepara uma série de atividades para as participantes neste último episódio. Para começar, cada uma será entrevistada por RuPaul e Michele Visage para o podcast do programa, chamado "*What's the T*". Após, como último grande desafio, as quatro participantes precisam escrever, gravar e coreografar uma apresentação para a música "This Is Our Country", de RuPaul e Tanya Tucker.

Figura 36: Apresentação da música "*This is Our Country*"

Fonte: Reprodução Netflix (2021)

As finalistas caminham pela passarela uma última vez, utilizando seus melhores *looks* para a categoria *Hall Of Fame Eleganza Extravaganza*. Antes de

anunciar a vencedora, RuPaul pede que cada uma performe "*Stupid Love*", da Lady Gaga. Após a performance das quatro, Kylie Sonique Love é declarada a vencedora

Figura 37: Queens performam "*Stupid Love*"



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Figura 38: Kylie Sonique Love é declarada a vencedora



Fonte: Reprodução Netflix (2021)

Após contextualizados os episódios e os acontecimentos da temporada em questão, o próximo subcapítulo tem por objetivo apresentar as categorias de análise desenvolvidas a partir da observação do *corpus* de análise.

5.2 Cover girl: Constelações de sentidos

Após contextualizar os acontecimentos provenientes da temporada em questão, é chegada a hora de explicar as constelações de sentidos desenvolvidas com base na observação dos comentários referentes ao corpus de análise.

Como consigo assistir?:

Esse núcleo agrega 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.

Nesse sentido específico, foi possível observar como esse cosmos digital de fãs do programa se articula, tanto em seus questionamentos, quanto para resolver os entraves encontrados. Sendo assim, é possível ver que, eventualmente, os conteúdos geram conversação, como observado na **Figura 39**:

Figura 39: Exemplos de conversação em rede



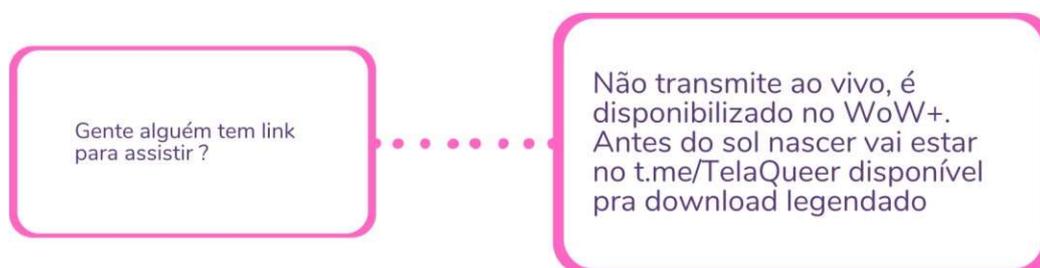
Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

No exemplo trazido, temos a ilustração de um diálogo virtual entre dois membros do grupo em questão, onde o primeiro questiona se na semana serão exibidos um ou dois episódios. Na sequência, outro membro responde, mesmo sem ter certeza, no empenho de auxiliar o colega.

Em outro caso, como demonstra a **Figura 40**, há instrução de como se pode assistir ao episódio sem precisar assinar nenhum serviço de *streaming* – ou seja, de forma pirata⁶.

⁶ Com uma maior popularização dos serviços de streaming, as empresas responsáveis pelo reality show ficaram mais rígidas quanto às práticas de transmissão do programa. Anteriormente, era normal que fãs fizessem lives no Twitter, Facebook ou Twitcam. Após, algum fã baixa o episódio e disponibiliza aos demais em alguma plataforma. O Google Drive já foi muito usado e, hoje, o modelo mais convencional é o compartilhamento pelo Telegram.

Figura 40: Fã explica como acompanhar o programa

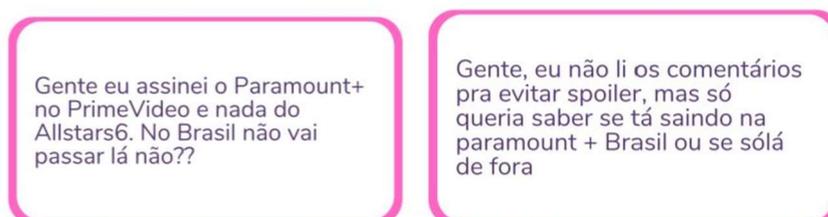


Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

No geral, acredito que possam ser levantados quatro pontos que achei interessante e que puderam ser observados dentro dessa categoria.

O primeiro deles é o receio em receber atualizações sobre os acontecimentos do episódio exibido (os famosos *spoilers*), o que faz com que os membros do grupo não leiam os comentários até assistirem ao episódio em questão. Tal atitude resulta em uma série de interações repetidas, como saber qual serviço de *streaming* vai transmitir, se há algum link para ver ao vivo e que horas começa o episódio.

Figura 41: Como assistir é uma pergunta frequente



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

O segundo é o baixo engajamento que esses comentários geram, resultando em poucas reações e, em poucas vezes, algum retorno. O terceiro é a devoção dos administradores do grupo para com seus membros e o programa. Como citei anteriormente, comentários presentes nessa categoria costumam ser pouco respondidos ou possuem poucas interações. Dessas poucas, quase que em sua totalidade são os administradores da página respondendo e auxiliando outros membros.

E por último o próprio trabalho de fã operante nessa construção. Não há barreiras físicas ou virtuais para que os membros do grupo possam assistir ao programa. Poucas horas após sua veiculação, o mesmo já está disponível no canal

do *Telegram*, organizados pelos mesmos administradores do grupo, e com seu link divulgado no tópico aqui analisado legendado em português.

Figura 42: Exemplos de comentários oriundos da categoria “Como Assistir?”



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Available on iTunes:

Eu não poderia iniciar essa abertura sem referenciar um clássico da RuPaul. O bordão que dá título à essa categoria é uma das frases mais tradicionais da apresentadora, conhecida por estrelar campanhas de bebidas, doces e vestimentas, além de suas músicas, onde, ao final da fala, acompanha o bordão em questão. Nesta sessão, encontram-se comentários que direcionem para divulgação de produtos e serviços, além de conteúdos produzidos por fãs, como análises deepisódios.

Figuras 43: Fãs divulgam links externos



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Como representado pela **Figura 43**, essa categoria se concentra na divulgação de conteúdos paralelos ao programa, ao mesmo tempo em que estão, de alguma forma, relacionados – seja por abordar a arte *drag*, música, cinema ou, mesmo, o próprio programa. Nos exemplos trazidos, podemos ver que dois perfis diferentes, e em distintos momentos da temporada, utilizam-se do fórum para

compartilhar vídeos de seus canais no YouTube. Nas mensagens, há uma pista sobre as temáticas que serão encontradas: “meu ranking do episódio 1” e “react do episódio 7”.

Figura 44: Combinando pontos de vista



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Também é possível observar como o fandom compartilha links de vídeos, matérias ou postagens de outras plataformas de redes social para balizar e validar suas opiniões sobre determinados rumos do programa. Na **Figura 44**, podemos perceber que o usuário cita o programa *Pit Stop* como forma de legitimar seu pensamento sobre as vestimentas utilizadas por Silky. Nesse caso, concentra-se nessa categoria não pelo fato de estar vendendo ou divulgando um produto, mas, sim, sua opinião.

Por fim, foram encontrados comentários que não faziam alusão a vídeos ou outros produtos, mas a um pedido de ajuda. Por mais que não esteja relacionado ao programa de maneira direta, envolve-o no momento em que circunda temáticas importantes para a comunidade que o compõe, bem como quem assiste. No exemplo retratado na **Figura 45**, uma mulher trans busca apoio financeiro para a realização do implante de próteses mamárias, divulgando contas bancárias e maneiras de contribuição.

Figura 45: Exemplo de comentário

Me chamo Aquaria e sou uma mulher trans do Rio de Janeiro. Atualmente, estou correndo atrás das minhas tão sonhadas próteses mas infelizmente não é algo que posso alcançar sozinha por falta de condições financeiras. Por isso, abri uma Vakinha para que os interessados possam me ajudar com alguma quantia! Por mais pequena que seja, qualquer ajuda é algo e eu estarei extremamente grata! Para os interessados em fazer doações através de pix ou picpay

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Salada de frutas acontecimental:

Essa categoria agrupa comentários que acionam sentidos de diversas ordens, mas que não necessariamente sejam adequados em outras categorias. Dúvidas sobre andamento dos episódios, referências à cultura pop e ao próprio universo do programa, perpassando por personagens de outras temporadas e fazendo comparações.

Abro os exemplos com o comentário abaixo, que traz um questionamento referente a um boato que rondava pelas plataformas de redes sociais sobre a participação de uma *drag* extra, além das que haviam sido divulgadas anteriormente.

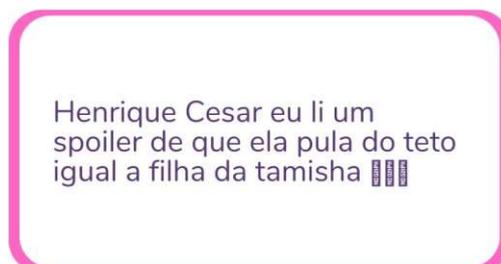
Figura 46: Exemplo de comentário oriundo da categoria “Salada de frutas acontecimental”

Gente, teve mesmo a 14° Queen? Se sim, quem era?

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

No próximo exemplo, é possível ver relações entre personagens de temporadas anteriores, bem como citações à cultura *drag* estadunidense.

Figura 47: Referência a outras temporadas



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Tamisha Iman foi uma das participantes da 13ª temporada do programa e, durante a exibição da mesma, teve um vídeo viralizado. Isso porque Tamisha havia passado por problemas de saúde e não conseguia fazer movimentos de dança muito elaborados, o que gerou certos comentários por parte do público há época. Para defender a *queen*, relembrou um vídeo de sua filha *drag*, Tandi Iman, fazendo diversas acrobacias no palco.

Figura 48: Tandi Iman Dupree durante apresentação



Fonte: Reprodução Internet

As comparações entre temporadas também foram manifestações encontradas. O maior incidente foi de comparações entre a 3ª e a 6ª temporadas, muito pelo fato da dinâmica da terceira, onde as *queens* eliminadas tinham poder de decisão sobre quem iria para a final, o que desagradou uma parcela dos fãs.

Figura 49: Não superei

Acabou o All Stars 6 e até hoje eu não superei o resultado do 3 🙄

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Reflexões sobre o próprio formato do *reality show* também apareceram, onde foi possível constatar que as personalidades apresentadas no programa são construções, performances. O exemplo abaixo caracteriza o programa como um “jogo social”, onde, na visão do autor, as participantes abrem mão de determinados poderes conquistados para manter alianças com as demais participantes e se ausentar de decisões difíceis, como escolher uma *queen* para ser eliminada.

Figura 50: Estamos falando de um jogo social

O all star é mais um jogo social do que qualquer coisa, lembra da twist do 3 e caso vc não se lembre, a Monet e a Jujubee perderam tds os lipsyncs de propósito

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Dúvidas sobre o andamento da competição, suposições e assuntos correlatos foram encontrados durante a análise. Nos comentários abaixo, os internautas abrem possibilidades sobre a identidade da próxima convidada e, ainda, sobre a revelação do voto de determinada participante.

Figura 51: Muitas dúvidas

Gente a Sasha que é a próxima assassina ou é um surto só meu?

Quem vocês acham que a Jan escolheu pra eliminar???? To aflito.

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Na conversa retratada abaixo, é possível ver que membros do grupo também se utilizam do canal para conversar e tirar dúvidas sobre acontecimentos do programa.

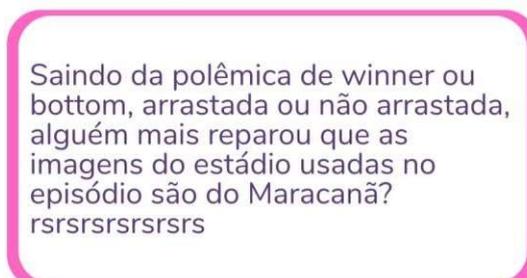
Figura 52: O que diabos é isso, RuPaul?



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Também foram encontrados comentários que buscavam relacionar ambientações do programa com situações ou localidades da realidade brasileira. Um membro do grupo, por exemplo, ao ver um estádio de futebol ao fundo, afirmou se tratar do estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro.

Figura 53: Maracanã



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Algo que se tornou popular entre os fãs do programa foi a criação do chamado *track record*, que nada mais é do que uma tabela de pontos baseada na posição e críticas que cada *drag* recebe ao longo dos episódios. Esses pontos são somados e embasam críticas às decisões tomadas por RuPaul - ou endossam, a depender da situação.

Figura 54: Runner Up

Alguém sabe se fizeram aquele quadro de pontos pra gente saber em número o desempenho das queens restantes?

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Declarando torcidas:

Nessa constelação, agrupei manifestações abertas de torcida por determinada participante. Um fato que chamou a atenção foi o de que muitas das *queens* que eram vítimas da maior quantidade de críticas, como poderá ser observado em outras categorias, também receberam fortemente comentários positivos e torcidas declaradas, como é o caso de Ra'Jah e Silky.

Figura 55: Se um dia critiquei, eu tava doida

Se um dia eu critiquei a Silky, eu tava doida!

Minha torcida era toda da Ra'jah, aprendi a gostar dela nesse AS, a evolução e redenção que ela mostrou, mas eu fiquei muito feliz também pelo fato da Sonique ter levado.

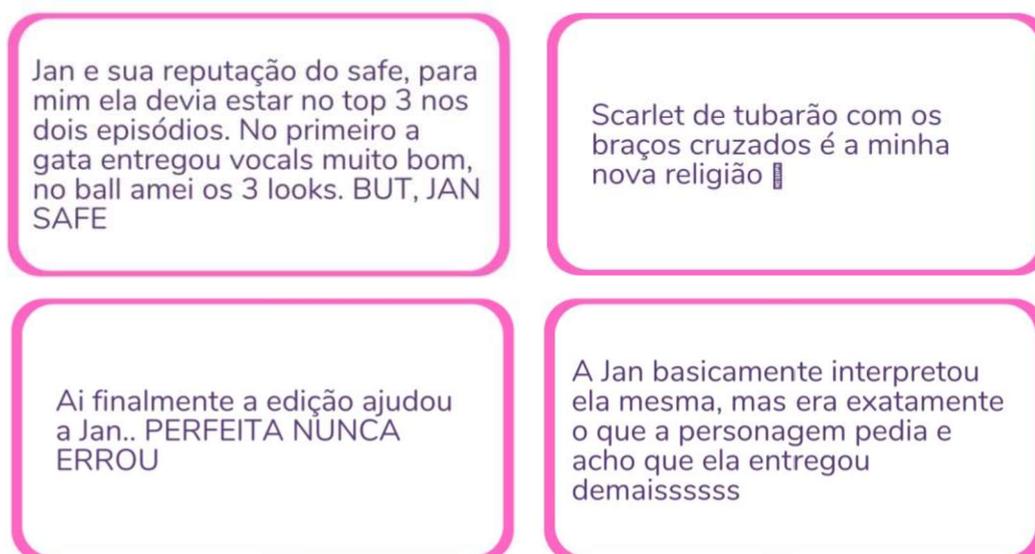
Mamãe rajah pode pegar essa coroa é sua por direito 😊

Rajah protagonista e quem discorda está errado. Se um dia critiquei, tava loco

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Contudo, Jan e Scarlet também receberam muito comentários elogiosos ao longo de suas participações no programa. Interessante notar, especificamente no caso de Jan, que os comentários sempre envolvem agentes externos valorizando seus trabalhos, seja a suposta ajuda da edição à participante, críticas às escolhas de RuPaul e até mesmo críticas à própria personalidade da *drag queen*.

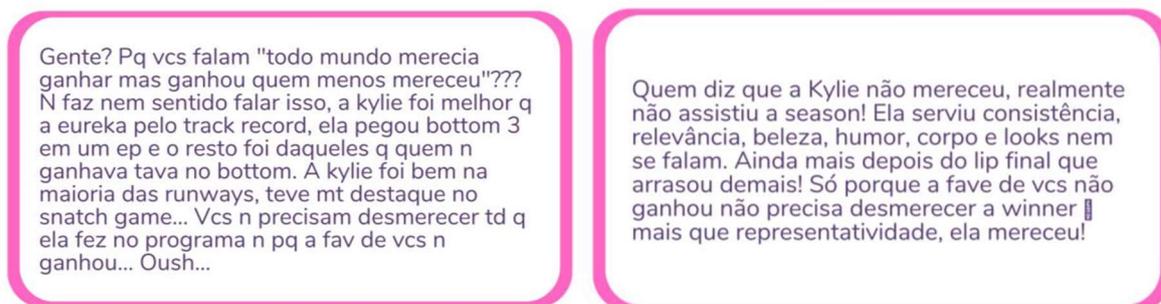
Figura 56: Minha nova religião



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Outro ponto que merece destaque nessa categoria é a defesa de Kylie. Muitas mensagens reforçaram o desempenho da *queen* ao longo da competição e até mesmo questionaram o ódio imposto em comentários críticos à sua vitória por conta de preferências a outras participantes.

Figura 57: Gente?



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Bicha, a senhora é boa mesmo:

Embora, em um primeiro momento, possam haver questionamentos sobre a existência dessa categoria, acredito que sua importância a diferencia da categoria anteriormente explicitada. Aqui, temos manifestações de apoio e elogios ao desempenho de uma ou mais participantes. Não são necessariamente construções de afeto ou predileção por determinada participante, como demonstrado na análise anterior, mas, sim, mensagens que acionam sentidos de elogio às *queens*, como pode ser percebido na imagem abaixo.

Figura 58: Mega perfeita

Cara, eu tava com muito medo de ser injusto com a Silky perdendo o último lipsync, mas acabei de assistir e a Eureka merece ganhar esse último. Silky arrasou e se redimiou horrores ♥

Silk foi perfeita demaissss, zero necessidade dela voltar, já levou o troféu de lipsync assassin. Agora sobre a final, fico feliz se qualquer uma delas ganhar, todas foram mto bem e merecem.

kylie destruiu no main challenge

Gente eu fiquei TÃO feliz com a Ra'Jah ganhando esse episódio..... ela é maravilhosa, foi roubada no Monster Ball da s11 e no primeiro episódio desse All Stars, ela mereceu demais

Bom dia somente pra Laganja, pro resto é só dia... LENDA DEMAIS

A Ginger foi mega perfeita, não sabia que ela dublava tão bem assim...

Tkb sambando, me lembrou esse boss de um jogo q eu jogava quando pequeno.



Eu vi que teve gente que não gostou que a Rajah ganhou, mas pelo menos pra mim, ela é definitivamente a melhor kkkkkkkk eu amei demais a personagem dela e tudo mais, faz até mais sentido a história dela pra um desenho animado do que as outras participantes, mas enfim

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

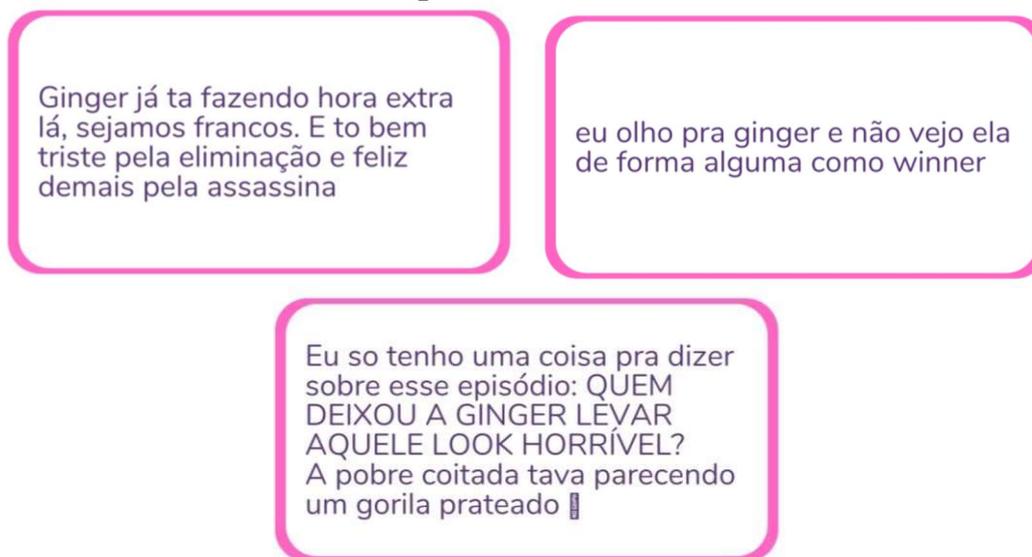
Dentro das coincidências entre as categorias **Declarando torcidas** e **Bicha, a senhora é boa mesmo**, é possível notar, novamente, que Kylie, Silky, Ra'Jah,

Trinity K. Bonet e Ginger são as que mais recebem comentários classificados dentro dessa categoria.

Acionando desafetos:

Mensagens nas quais colocam duas ou mais participantes em embate ou criticam o desempenho de determinada participante.

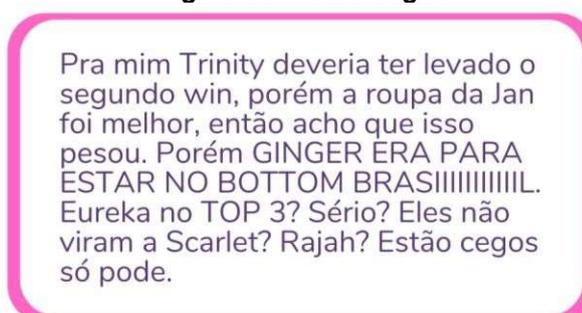
Figura 59: Hora extra



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Os comentários acima demonstram o que passei a entender como o maior ciberacontecimento da temporada: a eliminação da Scarlet pela Ginger. Essa é uma questão que acionou diversos sentidos, estando presente em praticamente todas as categorias de análise. Isso não foi diferente aqui. Mensagens como “fazendo hora extra”, “não vejo ela de forma alguma com *winner*” e até mesmo uma comparação da *queen* a um “gorila prateado” estão presentes.

Figura 60: Estão cegos



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Aqui entramos em temas que me chamam muito a atenção. O fator comparação é algo que se mostrou muito clássico dentro das dinâmicas do fandom. Aqui, temos novamente uma crítica à vitória de Ginger e, inversamente, o desejo de que ela estivesse apta para eliminação, bem como Scarlet como vencedora do episódio. Além da crítica à Eureka e sua posição, temos um elogio à Trinity seguido de outro para Jan. É muito interessante perceber o jogo de palavras e a ordem na qual os comentários são construídos. Por mais que Trinity devesse ter vencido, a roupa de Jan estava melhor. É possível inferir que, por mais que Trinity merecesse, Jan merecia mais.

Figura 61: Bem meh

Desafio foi bem meh. Esses dois últimos episódios foram os desafios mais fracos.
Bottom, achei justo. Mas (eu) achei que a Kylie foi uma das piores. Just one note during the challenge.
Ginger e Jan foram as melhores sem sombra de dúvidas.
Na semana que a Ginger não se destacou, a velha deu win, na semana que ela mereceu o win, a velha fez a egípcia.
Kylie era bottom semana passada e low essa semana e a velha fingiu demência.
Porém, Kylie entregou muito no lipsinc. Fiquei sonhando com um lipsinc entre ela e a Brooke. Teria um orgasmo.

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

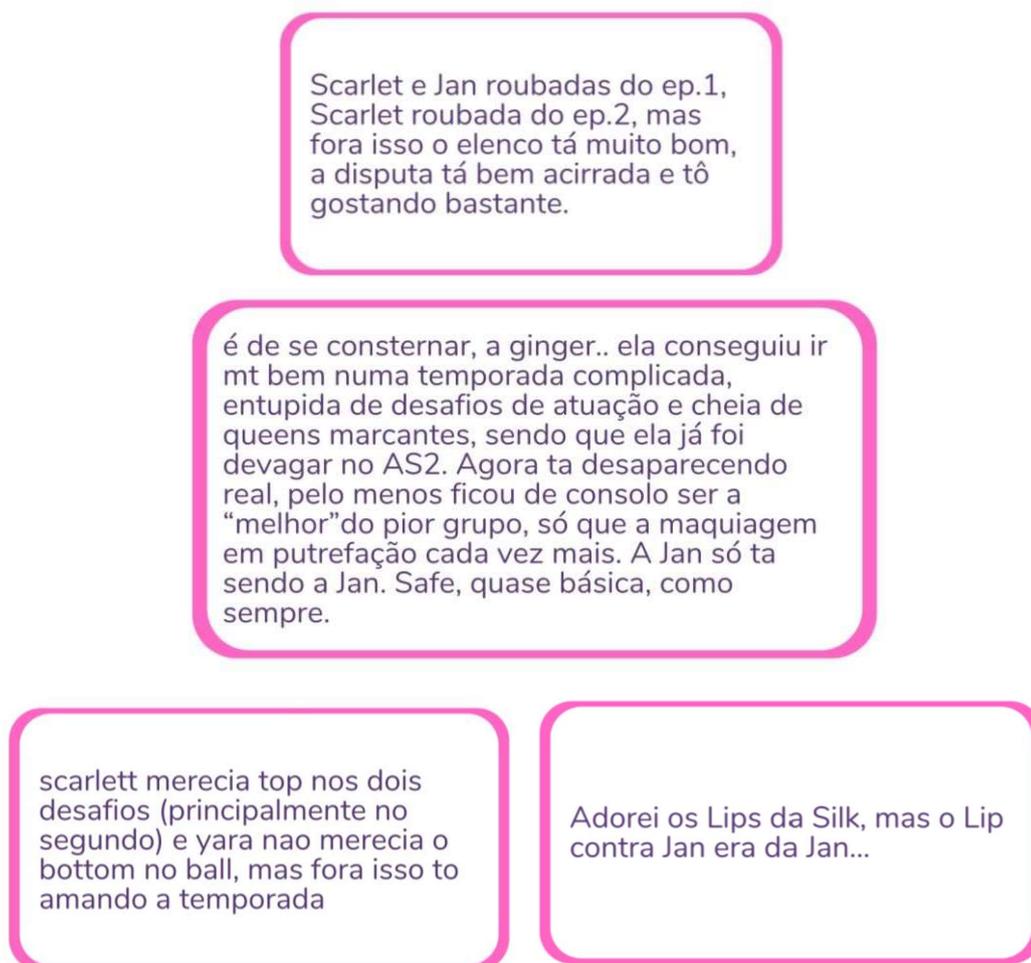
Por fim, temos uma sequência parecida de construção da mensagem. Aqui, além de uma crítica aberta a toda a construção da temporada, temos fortes críticas aos desempenhos de Kylie, além de nomenclaturas depreciativas proferidas à RuPaul, como “velha” e “demente”. Contudo, ao final, temos uma “aliviada” no peso do conteúdo da mensagem ao dizer que por mais que Kylie merecesse ter sido eliminada antes, ela arrasou na performance. Algo que o autor revela ter, inclusive, sonhado e que “teria um orgasmo”.

Me deixe reescrever isso:

Uma das questões que mais me intrigaram ao observar o material empírico era justamente perceber o quanto as decisões da RuPaul eram questionadas. Longas discussões, com argumentação e exposições articuladas. O que não impediu-nos de encontrar comentários rasos, discordando e ofendendo

participantes e a própria RuPaul. Nessa sessão, foram aglutinadas mensagens onde os fãs expressam sua visão e recriam decisões tomadas no programa baseadas em suas preferências.

Figura 62: É de se consternar...



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

A forma agressiva com a qual se referiam às tomadas de decisão de RuPaul quando as mesmas iam na contramão de suas preferências também merece destaque. E isso, conforme pude perceber, foi personificado em duas participantes da temporada: Scarlett e Jan. Qualquer crítica ou ação de que desfavorecesse uma das duas eram rapidamente questionadas no grupo.

Também foram encontrados comentários que não necessariamente criticavam as decisões tomadas pela apresentadora, mas sugeriam alterações. Normalmente, as alterações sugeridas eram em benefício de uma das participantes anteriormente citadas, como podemos ver no exemplo abaixo.

Figura 63: Silky x Jan

Eu acho que deveria ter sido double shantay entre Jan e Silky. Aí a Silky como veio primeiro enfrentava a Pandora e Jan como veio depois enfrentava a Eureka. Aí as duas vencedoras voltariam ao jogo. É isto, RuPaula já pode me contratar pra fazer os próximos plots do jogo.

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Reiterando o exposto anteriormente, não raramente havia elogios a participantes, mas esses eram sucedidos de críticas na busca por desqualificar aquela escolhida por RuPaul e defender, no caso, Jan. Acho interessante notar que não há nenhuma menção a alguma atitude que, na opinião do autor, pudesse comprovar o merecimento de Jan vencer, apenas críticas às performances de Silky –escrita no comentário com grafia errônea, o que não permite inferir se propositalmente ou não.

Figura 64: Mas contra a Jan...

A silk foi maravilhosa em alguns lips, mas contra a Jan perdeu. Outro fato é que achei péssimo a dublagem da Barbie Girl, a caracterização estava boa, porém a peruca tampando a dublagem dela o tempo todo, os movimentos limitados jogando no chão. Outro ponto a edição ajudou e muito a Silk, toda vez que ela se jogava no chão de forma não legal quando levantava a edição cortava, pq perde o ritmo total do lipsync pela falta de folego e elasticidade, assim como a edição focava nas outras apenas em partes fraca da música. Pra finalizar Eureka ganhou o ultimo lipsync e não tem o que contestar, e não foi pq a roupa grudou. Nos outros lipsyncs não citados Silk foi superior.

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Quando RuPaul questiona a maneira de apresentação de Scarlet, o comentário chama a apresentadora de “velha”, por não concordar com sua decisão.

Figura 65: A velha

Achei nada a ver o comentário da velha

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Por fim, ao coroar pela primeira vez uma *drag queen* transexual, internautas comentam que a temporada foi “jogada no lixo” e, outros mais amenos, defendem uma coroação dupla, na esperança de que a vitória pudesse ser compartilhada.

Figura 66: Uma season jogada no lixo

Péssimo kkkkk uma season jogada no lixo

Queria tanto uma coroação dupla entre ela e a rajah ela merecia tanto também, fiquei muito chateado em não vê-la ganhando

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Cotadas:

Mensagens onde os fãs classificam as participantes como cotadas por pertencerem a grupos minoritários. Começo os exemplos dessa categoria com uma mensagem crítica a toda construção do programa. Conforme reprodução abaixo, é possível identificar que há uma crítica ao formato da atração, bem como uma acusação de privilégio para determinadas participantes.

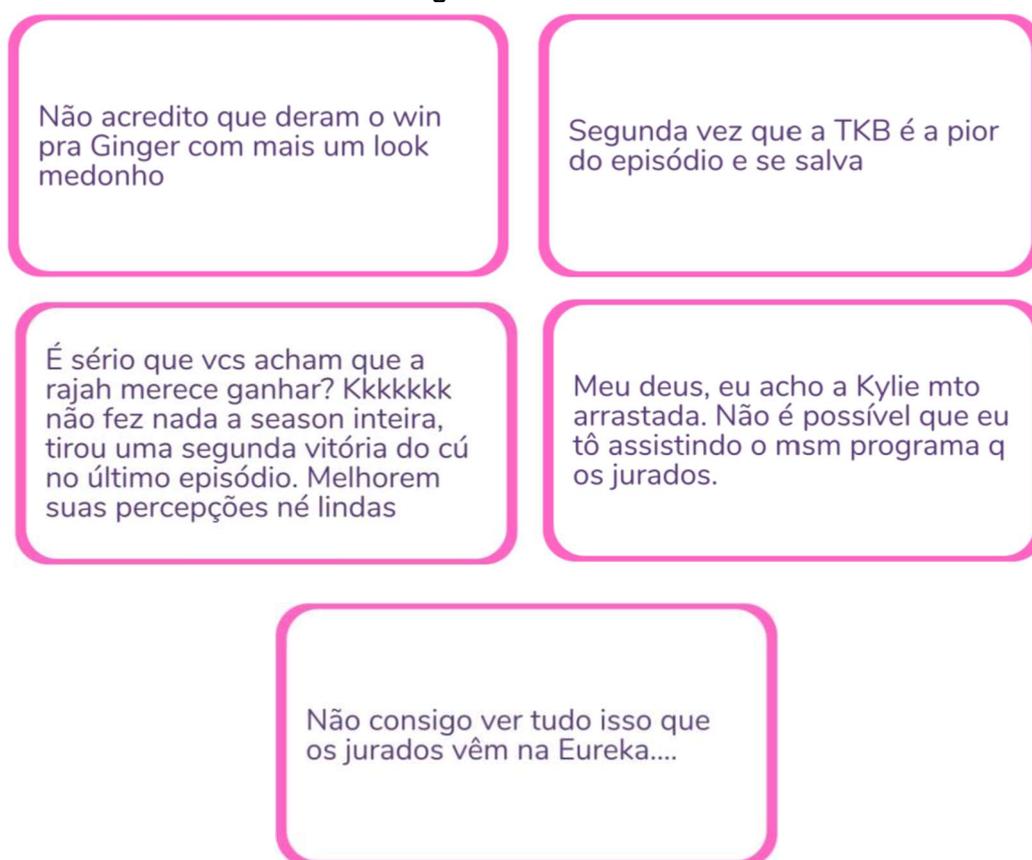
Figura 67: Decepção

All Stars está me decepcionando. Cada vez mais nítido que eles escolhem algumas que são privilegiadas e deixam outras drags que estão fazendo um ótimo trabalho de lado, que acabam se tornando filler da edição...

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

O interessante de se notar é que o chamado “privilégio” – sim, entre aspas – supostamente é direcionado apenas para participantes pertencentes a grupos minoritários. Enquanto, nessa lógica, *queens* que refletem o padrão de beleza heteronormativo são depreciadas aos olhos do programa. Nos exemplos seguintes, é possível ver que Ginger, Kylie, Ra’Jah , Trinity K. Bonet e Eureka são aquelas que são chamadas de cotadas, arrastadas e similares.

Figura 68: É sério?



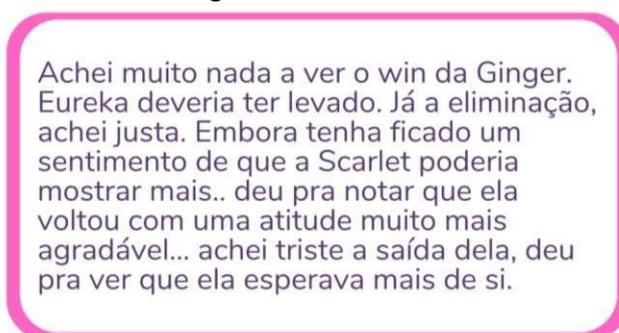
Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Como demonstram os comentários acima, a desmoralização acerca do talento e da capacidade dessas *queens*, negras, gordas e transexuais, se torna corriqueiro. Isso fica evidente principalmente quando uma delas consegue um resultado melhor do que aquelas que estão baseadas nos conceitos de beleza vigentes. Nas mensagens abaixo, Ra’Jah não merecia ter ganho; afinal, quem deveria assim ter o feito seria Jan. O mesmo se repete com Ginger, que “não merecia” e ainda eliminou Scarlet.

Figura 69: Bloco das cotadas

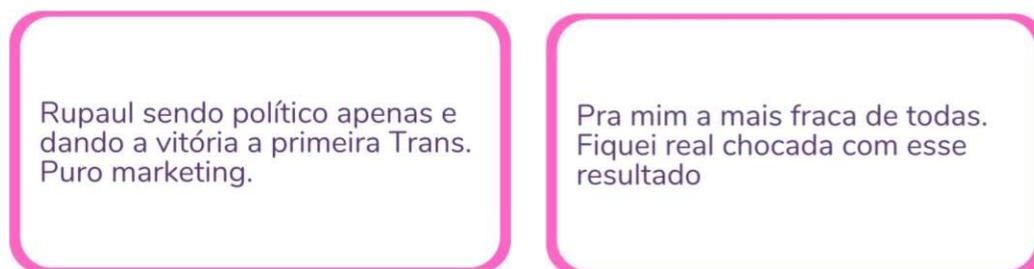
Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Outra questão que acho muito interessante e que foi observada durante a análise é a construção de comparações. Como trazido anteriormente, no episódio cinco Ginger é escolhida a vencedora e elimina Scarlet. Agora, é possível observar como não apenas a eliminação, quanto a escolha de Ginger para ser a vencedora, gerou repercussões no ambiente analisado. Então, na expectativa de que o resultado final fosse outro, a não eliminação da Scarlet, no caso, são buscadas soluções para que esse fim seja alcançado. Assim, colocam em atrito as únicas *big girls* da competição, em um discurso de que uma merecia mais do que a outra. É uma competição de corpos dissidentes para “salvar” Scarlet.

Figura 70: Nada a ver

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Por fim, há quem entenda representatividade e talento como marketing. Conforme podemos observar abaixo, mensagens destratando a vitória de Kylie não foram poucas. Há classificações da *queen* como “a mais fraca de todas”, e questionamentos até a própria RuPaul, como se a vitória de uma *drag* transexual fosse meramente uma jogada de marketing.

Figura 71: Puro marketing

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Após apresentação dos sentidos específicos, finaliza-se o presente capítulo com uma síntese das categorias apresentadas, no **Quadro 1**.

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)

Finaliza-se, aqui, o capítulo dedicado à contextualização da temporada em questão e de apresentação das constelações de sentidos elaboradas a partir da observação do corpus de análise. O próximo capítulo será dedicado à análise dos resultados obtidos.

6 JUST BETEEN US SQUIRREL FRIENDS

O presente capítulo tem como objetivo analisar os resultados obtidos no estudo do corpus da análise, já apresentados pelo autor dentro dos oito respectivos sentidos triangulados: **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) e **Cotadas** (mensagens onde os fãs classificam as participantes como cotadas por pertencerem a grupos minoritários).

Para isso, o embasamento teórico de Castro (2006), Martino (2014), Amaral e Tassinari (2016), Pereira de Sá (2016), Henn (2011, 2013), Gonzatti (2017, 2022), Miskolci (2012), Lins, Machado e Escoura (2016), Rubin (2017), Preciado (2003) e Haraway (1991) contribui para verificar quais os conteúdos produzidos pelo *fandom* de *RuPaul's Drag Race* no ambiente digital evidenciam performances e acionam sentidos e, também, para identificar, por meio da teoria *queer*, como a heteronormatividade pode ser interpretada por meio de interações sociais. Desta forma, será possível realizar a investigação fazendo relação com os conceitos estudados nos capítulos teóricos deste trabalho.

A pergunta “por que os *reality shows* conquistam a audiência”, feita por Cosette Castro em livro homônimo publicado em 2006, é o começo dessa jornada analítica. Dentre as possíveis respostas, a autora (2006) cita o desejo de exposição televisiva por parte do público e o barateamento dos custos de

produção. De maneira complementar, Gama (2015) salienta que esses produtos concederam a anônimos o protagonismo em narrativas repletas de jogos, competições, dramas, lutas, realizações e sucesso. *RuPaul Drag Race* levou ao estrelato centenas de *drag queens* utilizando-se dessas técnicas. Com mais de uma década no ar, a competição estrelada por RuPaul foi responsável não somente por catapultar *drag queens* ao *mainstream*, mas por difundir elementos importantes da cultura LGBT – como o movimento de *Stonewall*, o documentário “*Paris Is Burning*” e a importância de celebridades como Madonna e Diana Ross – a seus espectadores.

Se para Rocha (2009) as promessas do gênero se baseiam na exploração do desenrolar de dramas humanos no decorrer da convivência em confinamento ao mesmo tempo em que são estabelecidos e desenvolvidos arcos dramáticos com valor de entretenimento, RuPaul nos convida a adentrar um mundo historicamente periférico. Semanalmente, somos apresentados a realidades inerentes a muitos corpos *queer*. Desde falta de aceitação por parte de familiares até a dificuldade de aceitação por parte de si.

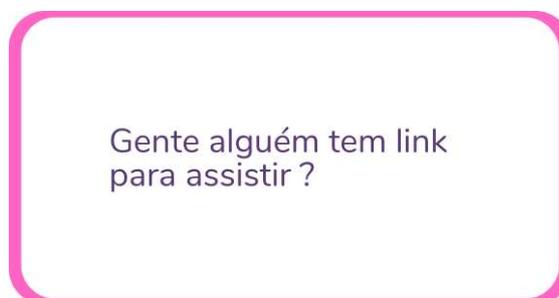
Bacchin (2008) argumenta que os *reality shows* são programas de televisão que se baseiam na convergência de diferentes tecnologias. Em complemento ao pensamento de Bacchin (2008), Recuero (2015) defende que a popularização do suporte técnico da rede, no início da década de 1990, foi capaz de criar um substrato diferenciado e relevante para uma maior emergência dos *fandoms* e sua saída do pano de fundo da cultura. Assim, os fãs passaram a ter um papel cada vez mais ativo, visível e complexo na cultura contemporânea. Isso pois, segundo a autora (2015), os fãs passam a ser partícipes da própria produção de valor por 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*.

Acho importante lembrar, aqui, os apontamentos trazidos por Coralís (2011), Romminger (2015) e Garcia, Vieira e Pires (2006) sobre o entrelaçamento dos conceitos de fãs com *reality shows*. As percepções dessas autoras concederão pistas aos próximos passos dessa análise. Coralís (2011), por exemplo, nos afirma que o fã traduz em amor a experiência do fascínio ao empregar um discurso de tom amoroso por seu objeto de idolatria. Com o auxílio de Romminger (2015), podemos

inferir que os fãs se caracterizam pela afeição que desenvolvem por tal objeto, o que constrói um sistema social marcado por relações de poder a partir dessa afeição. Por fim, Garcia, Vieira e Pires (2006) nos trazem que esses programas atraem a atenção de uma grande maioria de telespectadores adeptos do trivial como forma de lazer e, também, os adeptos do voyeurismo. De acordo com as autoras (2006), por colecionarem insinuações provocantes devido à exposição física de seus personagens. “A curiosidade do voyeur é reforçada pela mídia e faz dos *reality shows* quase uma tara, sendo impossível para alguns deixarem de assistir aos episódios” (p. 04).

A partir da observação do corpus de análise, os comentários referentes à sexta temporada do *reality RuPaul’s Drag Race All Stars* presentes no grupo do Facebook RuPaul’s DragRace Brasil.OFICIAL, é possível identificar o espectro voyeur abordado por Garcia, Vieira e Pires (2006). Essa curiosidade está retratada em comentários pelas buscas em como e onde é possível acompanhar o programa, questionando sobre horários, serviços de streaming e possíveis *lives*, como retratado anteriormente na constelação “Como consigo assistir?”, a exemplo da figura 72.

Figura 72: Cadê o link?



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Drag Race, utilizando-se dos conceitos de Garcia, Vieira e Pires (2006), tornou-se uma “tara”. Como dito anteriormente, o programa se tornou um fenômeno global, tendo fãs ao redor do globo e adaptações do formato em praticamente todos os continentes, com exceção da África. Essa expansão propicia o surgimento de fenômenos como os *fandoms*, objeto de estudo desse trabalho. Nesses ambientes, é possível identificar disputas simbólicas e dissensos entre fãs e *haters* baseados na performance de gosto, como afirmam Pereira de Sá (2016) e Amaral, Soares e Polivanov (2018). É possível observar a forma como se expressa amor por objetos

sócio-culturais, percebendo que 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.

A partir das visões de Henn (2011, 2013) e de Gonzatti (2017, 2022) acerca do ciberacontecimento, podemos buscar entender um pouco mais da conjuntura do ambiente de análise, em confluência aos pensamentos de Pereira de Sá (2016) e Amaral, Soares e Polivanov (2018). Se para Henn (2011), o ciberacontecimento 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, Gonzatti (2022) afirma que 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. Assim, Gonzatti (2017) busca lidar também com memes, GIFs, vídeos, remixabilidades e uma série de possibilidades de se apropriar de semiocidades da cultura pop ao propor uma perspectiva pop ao ciberacontecimento.

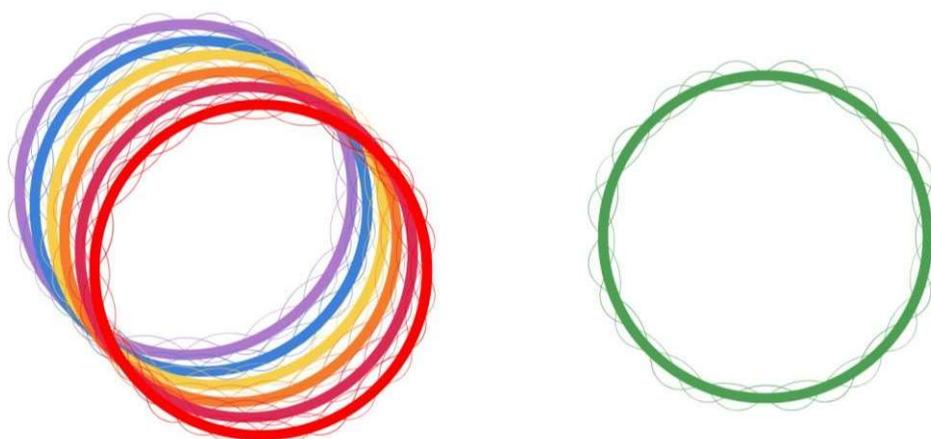
Dentro dessa proposta de ciberacontecimento pop, o autor (2022) desenvolve sete categorias: performances célebres, mobilização de fãs, mobilização de anti-fãs e *haters*, fiscalização dos públicos, ações das indústrias culturais, memetizações e meta-ciberacontecimentos pop. Como dito anteriormente, entendo ser importante focarmos em três dessas:

1. Mobilização de fãs;
2. Mobilização de anti-fãs e *haters*;
3. 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 a 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 deste trabalho. Foi possível identificar comentários que acionavam sentidos de culto, crítica, afirmação e desvalidação, por exemplo. Contudo, ao longo do trabalho analítico, percebi 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, em outras palavras, seriam interseções de sentidos presentes em um comentário. São manifestações que acionam mais de um sentido, o que tornaria inviável categorizá-las em um único grupo analítico.

Figura 73: Conflito de ações



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Essa é uma representação visual possível da triangulação de sentidos. Da mesma maneira em que divergem individualmente para acionar sentidos diversos, possuem dendritos que convergem, resultando em sistemas de acionamento mono, tri e pentafásicos. Isso é, possuem conexões apenas com seu núcleo de sentidos, com seu núcleo mais três ou mais cinco.

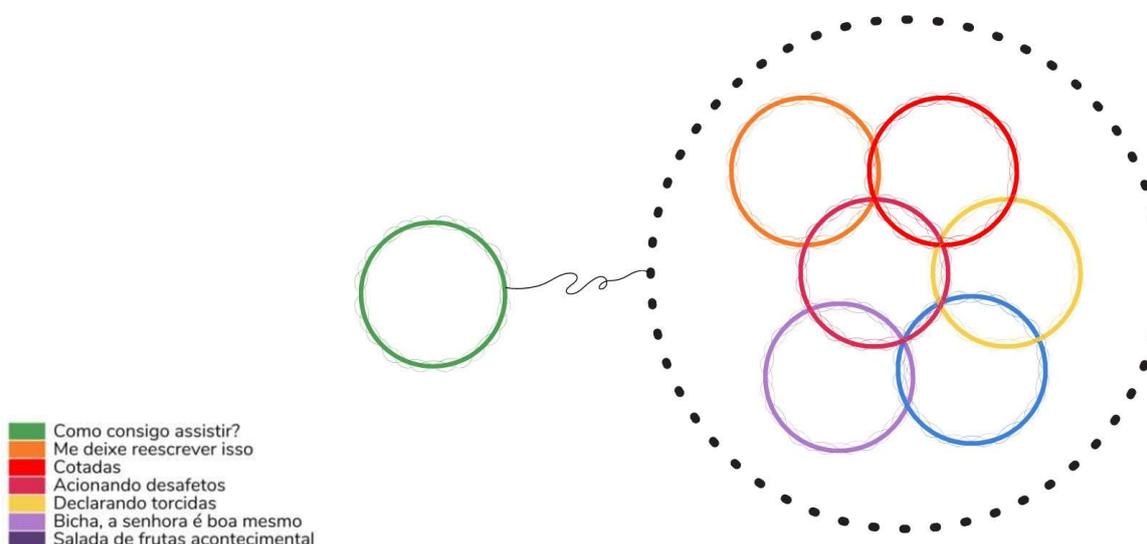
A partir das categorias de análise estabelecidas e da convergência de sentidos, pudemos enxergar dez sistemas fásicos diferentes, sendo eles:

1. Como consigo assistir?
2. Me deixe reescrever isso / Cotadas
3. Me deixe reescrever isso / Acionando desafetos

4. Declarando torcidas / Cotadas
5. Declarando torcidas / Acionando desafetos
6. Bicha, a senhora é boa mesmo / Acionando desafetos
7. Acionando desafetos / Cotadas
8. Acionando desafetos / Salada de frutas acontecimental
9. Bicha, a senhora é boa mesmo / Declarando torcidas
10. Declarando torcidas / Salada de frutas acontecimental

Como pode ser acompanhado na **Figura 74**, é possível perceber as intercessões oriundas do conflito de ações e que resultam nos sistemas fásicos. É interessante notar que todas as categorias possuem pelo menos duas conexões fásicas, 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 74: Intercessões oriundas do conflito de ações

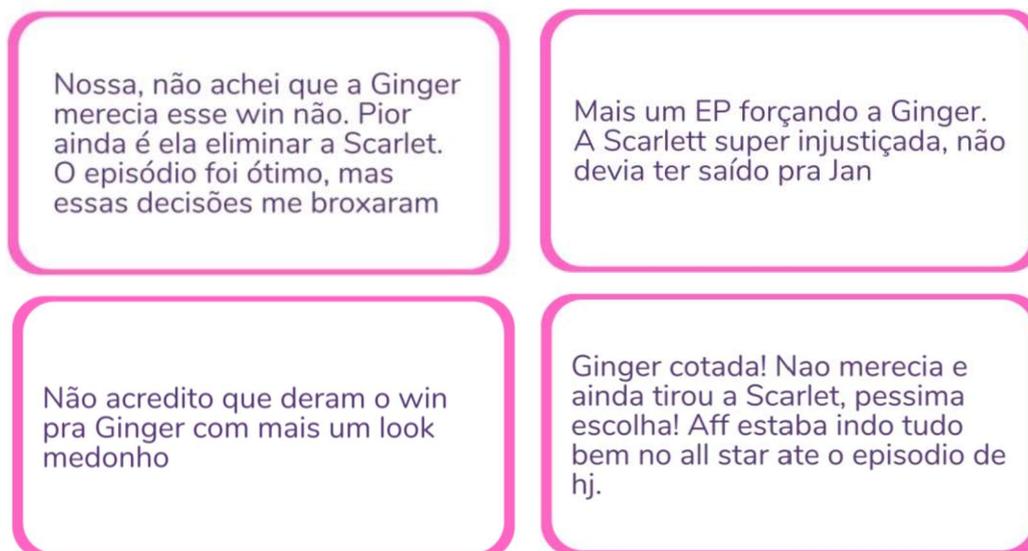


Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Analisando de maneira convergente as categorizações desenvolvidas por Gonzatti (2022) e as constituídas anteriormente neste trabalho somadas aos conflitos de ação encontrados, acho importante darmos 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 75**:

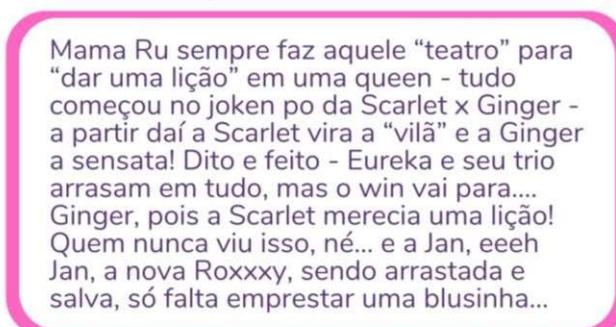
Figura 75: Injustiçadas vs cotadas



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 construir 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 76: 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 77**. 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.

Figura 77: Muito nada a ver

Achei muito nada a ver o win da Ginger. Eureka deveria ter levado. Já a eliminação, achei justa. Embora tenha ficado um sentimento de que a Scarlet poderia mostrar mais.. deu pra notar que ela voltou com uma atitude muito mais agradável... achei triste a saída dela, deu pra ver que ela esperava mais de si.

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

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.

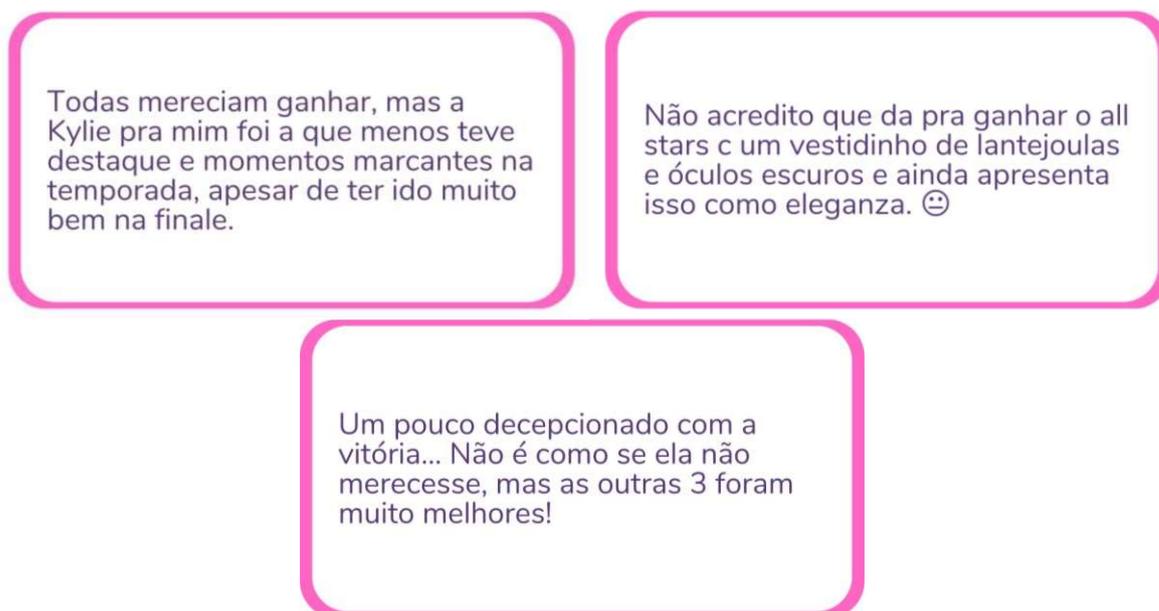
Figura 78: Cota desde o começo, né?

Yara e Rajah top 2 incontestavel, ARRASARAM DEMAIS, Kylie ja ta tendo a cota desde o começo né? Odiei a eliminação, merecia ficar mais, TKB oq tenho a ver

Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

A **Figura 78** 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 79: 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 79**, 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), está fadada a indicar preferencias por *queens* que cumpram determinadas normas sociais estéticas e comportamentais.

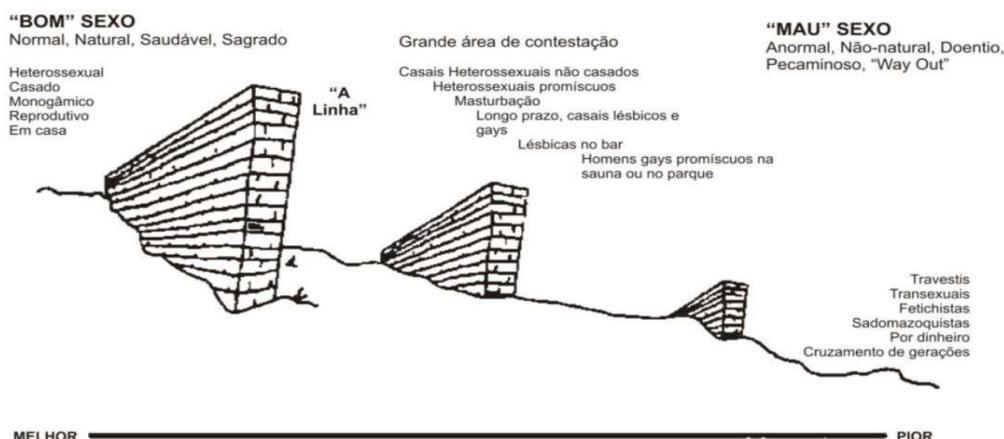
Originalmente, as torcidas, em sua maioria, são dedicadas a esses corpos. Todos que se opuserem a isso serão retratados como errôneos, numa tentativa de desmoralizar suas competências e capacidades, o que inclui, inclusive, a própria RuPaul. A heteronormatividade consegue, inclusive, quebrar o sistema 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, Vieirae 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 resultaem, 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*. Enquantocorpos próximos ao *straight* se tornam os preferidos do público, corpos dissidentes, como gordos, transexuais e negros, ocupam o espaço mais obscuro e distantedessa marcação. A eles, reserva-se apenas o papel de antagonista na trama, opondo-se à incontestável vitória do sistema dominante.

Figura 80: A hierarquia sexual: a luta por onde desenhar a linha



Fonte: Rubin (1981)

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, como pode ser observado na Figura 81.

Figura 81: Top4

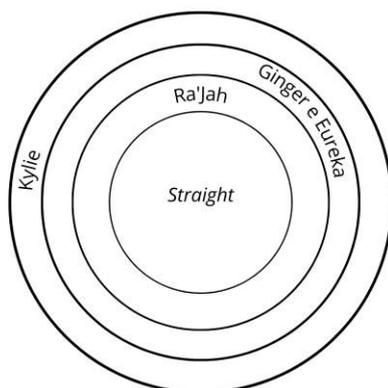


Fonte: Reprodução VH1 (2021)

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.

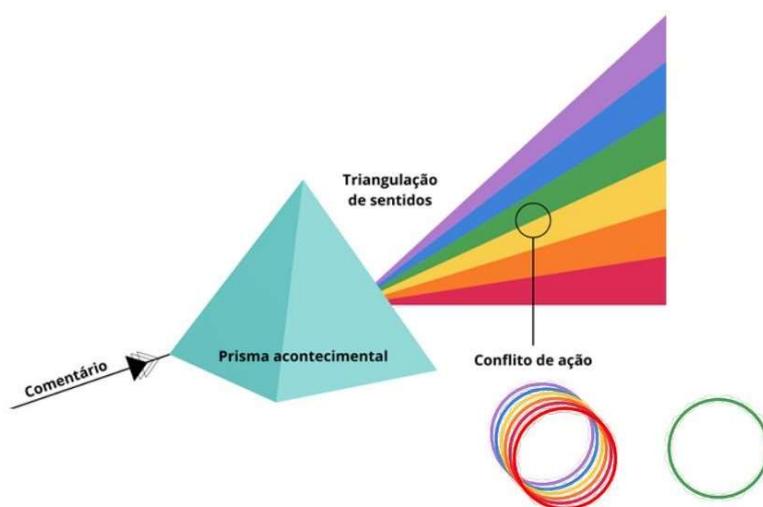
Figura 82: Escala de predileção



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

A **Figura 82** 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.

Figura 83: Esquema representativo do processo prismático



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Conclui-se, aqui, o capítulo destinado à análise dos resultados. Ao longo das últimas páginas, foram utilizados os dados apresentados no capítulo anterior, somados aos conceitos estudados no espaço da pesquisa reservado para o referencial teórico. Dessa maneira, foi possível pautar os resultados encontrados nas pesquisas aqui referenciadas. Por meio do processo prismático, construímos as constelações de sentidos e conseguimos perceber o surgimento dos conflitos de ação. A partir desses, refletir sobre os sentidos acionados e perceber como a heteronormatividade se introjeta nesses sentidos por meio das performances de gosto e de acontecimentos do *reality*. A seguir, podem ser conferidas as considerações finais elaboradas pelo autor sobre o referido trabalho.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caso tenha chegado a este capítulo, imagino que ficou perceptivo o caráter pessoal presente nessa pesquisa. Como dito lá no início desse trabalho, minha vivência enquanto homem gay perpassa o imaginário de *RuPaul's Drag Race*. Conversas com minha mãe, olhar trechos com meu irmão mais novo e servir de base para as primeiras conversas com quem viria a se tornar meu esposo são alguns exemplos. Não é exagero ou fabulação afirmar a importância deste programa à minha essência. E justamente esse motivo culmina no surgimento dessa pesquisa. A partir de diversos questionamentos meus enquanto fã e enquanto consumidor do referido produto cultural, afloram em mim interrogações acerca das interações sociais oriundas do fandom da atração. Por meio do monitoramento dessas interações mediante sites de redes sociais, foi possível cunhar o objetivo desta pesquisa: analisar como o *fandom* de *RuPaul's Drag Race* se manifesta em fóruns no *Facebook* e entender os sentidos por ele acionados.

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, sendo possível originar uma resposta para a pergunta de pesquisa.

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.

O que foi observado é 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 entorno 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. Não podemos esquecer 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 na análise, a comunidade *queer* também manifesta preconceitos advindos da heteronormatividade.

Após retomar os objetivos específicos, cabe ater-se ao objetivo geral. No caso da presente dissertação, analisar como o *fandom* de *RuPaul’s Drag Race* se manifesta em fóruns no *Facebook* e entender os sentidos por ele acionados. 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, foi possível encontrar oito 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) e **Cotadas** (mensagens onde os fãs classificam as participantes como cotadas por pertencerem a grupos minoritários).

Assim, foi possível 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 perceber, 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 outra como cotadas, por exemplo.

A estratégia metodológica da pesquisa em questão consistiu de uma vertente qualitativa, onde foram analisados os comentários nas publicações intituladas “Tópico de Discussão Oficial”, postadas no grupo do *Facebook* RuPaul’s Drag Race Brasil.OFICIAL, e analisados seus sentidos acionados. Para a análise destes, criou-se oito categorias a posteriori de classificação temática, com base nas técnicas de análise de construção de sentidos em redes sociais.

Fazer pesquisa não é fácil. Em um país governado por uma pessoa como Jair Bolsonaro, menos ainda. Essa pesquisa surge no momento de retomada pós

pandemia, mas ainda coincidindo com reflexos da mesma. Tive, ao longo de minha inclusão no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, todas as disciplinas realizadas de maneira virtual, o que acabou tornando a experiência do mestrado um tanto quanto fria, distante. Isso se agravou quando chegamos no período eleitoral. Como era de se esperar, não havia condições de se pensar em outra coisa além do desfecho daquela campanha sanguinária. Nesse período, oficializa-se a notícia de que o PPG, conceito 7, seria descontinuado, auxiliando no aprofundamento de sentimentos de desistência e ansiedade. Finalizo essa pesquisa próximo ao prazo final. Disso não me orgulho, mas carrego a felicidade de poder compartilhar esse trabalho ciente das dificuldades encontradas no percurso.

Drag Race é um universo amplo e rico em temáticas com competência para evoluírem no campo acadêmico. Entendo 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.

A você que chegou até aqui, obrigado. Espero que essas páginas possam ser úteis no campo de pesquisa em Comunicação e expandam trabalhos que abordem *RuPaul's Drag Race*, de seus feitos a seus erros.

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.

_____; MONTEIRO, Camila. Esses roquero não curte: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook. *Revista FAMECOS*, v. 20, n. 2, p. 446-471, 23 set. 2013.

_____; 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.

_____; 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.

_____, TASSINARI, Larissa. Fandoms transculturais: apropriações as práticas de shipping dos fãs brasileiros de K-POP no Facebook. **Vozes & Diálogo**, vol. 15, no. 01, 2016.

ANTUNES, Pedro. **Homofobia internalizada**: o preconceito do homossexual contra si mesmo. São Paulo: Tese de doutorado em Psicologia Social. Programa de estudos Pós-graduados em Psicologia Social; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

BACCHIN, Rodrigo Boldrin. **Reality-Show: A TV na era da globalização**, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/98962/bacchin_rb_me_arafcl.pdf?se=1. Acesso: 16 setembro 2020.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 6.ed. São Paulo, Almedina, 2011.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminism and the Subversion of Identity. Londres: Routledge, 1990.

CASTRO, Corsette. **Por que os reality shows conquistam audiências?** 1. ed. São Paulo: Paulus, 2006.

CECCARELLI, Paulo. **Sexualidade e preconceito**, 1999. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1nQLIn69gt9fZCedq9ujKGA-3ZcOKRr_p/view?usp=sharing. Acesso em 13 de junho de 2021.

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.

COELHO, Maria Claudia; REZENDE, Claudia Barcellos; (Org.). CORALIS, Patrícia. **Cultura e sentimentos**: ensaios em antropologia das emoções – “À flor da pele: discursos da emoção e gênero biográfico na construção da idolatria”. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

COLLING, Leandro. **Gênero e sexualidade na atualidade**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2018.

CORALIS, P. B.. "À flor da pele": discursos da emoção e gênero biográfico na construção da idolatria. In: COELHO, Maria Claudia; REZENDE, Claudia Barcellos. (Org.). **Cultura e sentimentos**: ensaios em antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Contra Capa/ FAPERJ, 2011, v. , p. 103-122.

CUNHA, Luis Henrique Souza; ROSSETTO, Andrei dos Santos. **44º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM**, 2021, Recife. Raça, estética, etnia e faixa etária: o preconceito encontrado no *fandom* de RuPaul's Drag Race. São Paulo: Intercom, 2021. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2021>>.

FONTGALAND, Arthur, CORTEZ, Renata. 2015. "Manifesto ciborgue". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/obra/manifesto-ciborgue>>.

GALIMBERTI, Umberto. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Loyola, 2010.

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. 2006. **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.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo, Atlas, 2007.

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.

_____. **Bicha a senhora é performática mesmo**: sentidos queer nas redes digitais do jornalismo pop. 238 f. (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.

GROHMANN, Rafael. Trabalho Digital: o papel organizador da comunicação. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 18, N. 51, P. 166-185, JAN./ABR. 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

HENN, Ronaldo. Acontecimento em rede: crises e processos. IN: LEAL, BrunoSouza; ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo (orgs.). **Jornalismo e Acontecimento: percursos metodológicos**. Florianópolis: Insulat, v.2, 2011.

_____. Apontamentos sobre o ciberacontecimento: o caso Amanda Tood. Trabalho apresentado na XXII COMPÓS, Salvador, 2013.

_____. El ciberacontecimiento: producción y semiosis. Barcelona: Editorial UOC, 2014.

_____; 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.

_____; MACHADO, Felipe Viero Kolinski; 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, 2009B.

_____; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da Conexão**: Criando valor e significado por meio da mídia propagável. 1. ed. São Paulo: Aleph, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: Pedagogias contemporâneas. In: **Pro-Posições** v. 9 n.2(56), 2008.

LIMA, Manolita Correia. **Monografia – A Engenharia da Produção Acadêmica**. São Paulo: Saraiva, 2008.

LINS, Beatriz Accioly; MACHADO, Bernardo Fonseca; ESCOURA, Michele. **Diferentes, não desiguais** - A questão de gênero na escola. 1. ed. São Paulo: Reviravolta, 2016.

MACHADO, Felipe Viero Kolinski. **Homens que se veem: masculinidades em Junior e em Men's Health Portugal**. 2017. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/6398>>.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria das Mídias Digitais: Linguagens, Ambientes e Redes**. 2. ed. Petrópoles: Vozes, 2014.

MASCARENHAS, Alan. TAVARES, Olga. **A inteligência coletiva do fandom na rede**. 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/r23-1409-1.pdf>>.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MUNIZ, D., REIS, G., COSTA, L., NO-VAS, L. 2002. **A espetacularização da vida privada nos reality shows veiculados pela televisão**. Disponível em <<http://www.facom.ufba.br>>.

NOGUEIRA, Gilmaro. Hétero-passivo é tendência. In: COLLING, Leandro e NOGUEIRA, Gilmaro. **Crônicas do CUS: cultura, sexo e gênero**. Salvador: Devires, 2017, p. 30 a 34.

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, Thomas; NIEBORG, David; DIJCK, José Van. **Plataformização**. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2020.221.01>>. (Acesso em 14 de julho de 2021).

PRECIADO, Beatriz. 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.

RAMOS, P; RAMOS, M; BUSNELLO, S. J. **Manual prático de metodologia da pesquisa**: artigo, resenha, projeto, TCC, monografia, dissertação e tese. Blumenau: Acadêmica, 2003.

ROCHA, Debora Cristine. **Reality TV e reality show: ficção e realidade na televisão**. 2009. Disponível em: www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/387/380/. Acesso 11 setembro 2020

ROMMINGER, Matheus. **Série Maníacos**: a cultura de fãs de American Horror Story e Game of Thrones nas mídias sociais. 2015. Disponível em: <http://bibliotecas.espm.br:8080/pergamumweb/vinculos/00002c/00002c00.pdf>. Acesso em 11 de março de 2020.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora LTDA-ME, 2017.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SAVAZZONI, Preconceito, racismo e discriminação. **Revista do Curso de Direito da Faculdade de Humanidades e Direito**, v. 12, n. 12, 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, vol. 20, n° 2, Porto Alegre, jul-dez/1995.

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-íris**: do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

SCUDELLER, Pedro de Assis; SANTOS, Thiafo Henrique Ribeiro. I am ballroom: tensões, reiteraões e subversões na partilha do sensível da cultura ballroom midiaticizada. **Revista Tropos**: Comunicação, Sociedade e Cultura, v.9, nº2, edição de Dezembro de 2020

SZYMANSKI, Down. The lesbian internalized homophobia scale: a rational/theoretical approach. **Journal of Homosexuality**, v. 41, n. 2, 2001. p. 37-52.

WEINBERG, George. **Society and the Healthy Homosexual**. New York: St. Martin's, 1972.

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

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.

APÊNDICE A – QUADRO DE OBSERVAÇÃO DE SENTIDOS ESPECÍFICOS

O documento utilizado para construção dos sentidos específicos e análise, contendo a totalidade dos comentários presentes no *corpus* de análise pode ser acessado [aqui](#).