

Todos nascemos nus e o resto é *drag*: performatividade dos corpos construídos em *sites* de redes sociais

We're all born naked and the rest is drag: performativity of the bodies constructed in social media

Todos nacemos desnudos y el resto es drag: performatividad de los cuerpos construidos en redes sociales

DOI: 10.1590/1809-58442019310

Ronaldo Henn¹

<https://orcid.org/0000-0002-3741-2936>

Felipe Viero Kolinski Machado²

<https://orcid.org/0000-0002-8051-126X>

Christian Gonzatti¹

<https://orcid.org/0000-0002-7923-8614>

¹(Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Escola da Indústria Criativa, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. São Leopoldo – RS, Brasil).

²(Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Departamento de Jornalismo. Mariana – MG, Brasil).

Resumo

O artigo analisa os modos como o programa RuPaul's Drag Race desdobra-se através de plataformas digitais visando a compreensão das performatizações de *self* e, em consequência, de gêneros, que são acionadas nesses processos marcados pela convergência e pelo espalhamento mediático. Através de um uso experimental da análise de construção de sentidos em redes digitais, são tecidas inferências sobre os comentários da página oficial do programa e da página criada por fãs brasileiros RuPaula – ambas do Facebook. A primeira parte do texto problematiza noções de performance, *self* e performatividade do sexo/gênero, intuindo as maneiras como no contexto dos media tais processualidades têm suas potências semióticas intensificadas, podendo romper com quadros (hetero)normativos. Na segunda parte, os materiais analisados permitem visualizar um jogo de performances que fazem pensar em uma pretensa semiodiversidade que é instaurada em redes específicas mobilizadas pelo *reality*.

Palavras-chave: RuPaul's Drag Race. Redes Digitais. Performatividade. *Queer*. Gênero.

Abstract

The article analyses the ways in which the RuPaul's Drag Race programme unfolds through digital platforms aimed at understanding the performances of self and, consequently, of genres that are triggered in those processes marked by convergence and spreadable media. Through an experimental use of the analysis of sense construction in digital media, inferences are made about the comments of the official page of the programme and the page created by Brazilian fans RuPaula – both from Facebook. The first part of the text problematizes notions of performance, self and performativity of sex/gender, intuiting the ways in the media context such processualities have their intensified semiotic potential being able to break with (hetero)normative frames. In the second part, the analysed materials allow us to visualize a set of performances that make us think of a pretended semiodiversity that is established in specific networks mobilized by reality show.

Keywords: RuPaul's Drag Race. Digital Networks. Performativity. Queer. Gender.

Resumen

El artículo analiza los modos como el programa RuPaul's Drag Race se desdobra a través de plataformas digitales buscando la comprensión de las performatizaciones de self y, en consecuencia, de géneros, que se accionan en esos procesos marcados por la convergencia y el esparcimiento mediático. A través de un uso experimental del análisis de construcción de sentidos en redes digitales, se tejen inferencias sobre los comentarios de la página oficial del programa y de la página creada por fans brasileños, RuPaula - ambas de Facebook. La primera parte del texto problematiza nociones de rendimiento, self y performatividad del sexo/género, intuyendo las maneras como en el contexto de los medios tales procesualidades tienen sus potencias semióticas intensificadas pudiendo romper con cuadros (hetero)normativos. En la segunda parte, los materiales analizados permiten visualizar un juego de performances que hacen pensar en una pretendida semiodiversidad que es instaurada en redes específicas movilizadas por el reality.

Palabras clave: RuPaul's Drag Race. Redes Digitales. Performatividad. Queer. Género.

Introdução

Os estudos culturais e pós-colonialistas explodiram a noção essencialista de identidade ao instituir a ideia de sujeitos multifacetados que se articulam a partir de matrizes diversas e que geram possibilidades mutáveis de constituição, tanto do *self*, quanto de culturas. Os cânones oriundos de uma matriz etnocêntrica, masculina e heteronormativa (WARNER, 1991) são, desta forma, tensionados no seu ímpeto hegemônico em processos culturais de diferentes texturas. De outro lugar, autores como Taylor (1989) e Goffman (1973) entendem que o “eu” se constitui nas interações que os sujeitos vão estabelecendo com os diversos discursos sociais. Organizam-se quadros de referências, contemporaneamente mutáveis e fluídos, que são acionados para as pessoas darem sentidos a si próprias e às coisas. Ao mesmo tempo, diante de uma multiplicidade de referências, os sujeitos inventam-se publicamente, através de performances específicas. Butler (1990), por sua vez, 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.

Esse conjunto de conceitos tem em comum a ideia de performance como elemento propulsor na constituição de identidades e gêneros. Se existe performance nas inscrições que fazemos no corpo através de gestos, posturas, figurino, tatuagens, formas de vocalização, entre tantas outras, quando elas migram para um ambiente midiático, que funciona como dispositivo de enunciação (RODRIGUES, 2009), suas potências semióticas disparam. Com o advento da cultura digital e a ação mais ativa dos públicos nas apropriações e produções de conteúdos (JENKINS, 1992, 2006), as performatizações intensificam-se num prodigioso mosaico de constantes invenções de si. Nesse cenário, o *reality show* RuPaul's Drag Race traz elementos ricos para se pensar nesse momento tão dinâmico da cultura contemporânea, em que disputas simbólicas se acirram.

O *reality*, transmitido desde 2009, consiste em uma disputa de *drag queens* pelo título de “America's Next Drag Superstar”. A atração, dividida em episódios de, em média, 45 minutos de duração, é comandada pela icônica *drag queen* RuPaul e já teve onze temporadas. O programa, nos Estados Unidos, é exibido pelo canal Logo. No Brasil, já foi exibido pelo VH1 e pelo Multishow. O serviço de *streaming* Netflix também conta com as onze temporadas completas.

O que pretendemos nesse texto é analisar os modos como o programa, originalmente veiculado pela televisão, desdobra-se em plataformas digitais e, a partir desses lugares, compreender que performatizações de *self* e, em concomitância, de gêneros, emergem em processos marcados pela convergência e espalhamento mediáticos. Nossa análise concentra-se em materiais publicados na página oficial do programa no Facebook e nos comentários que geram; e na página brasileira nessa plataforma, criada por fãs, chamada RuPaula, em que são produzidas apropriações singulares do programa. Adotamos, como metodologia, procedimentos experimentais que designamos como análise de construção de sentidos em redes digitais¹.

Na primeira parte desse artigo, faremos uma exposição das articulações teóricas em curso. Trabalhamos, portanto, com o conceito de performance, que se inspira nas noções de construção do *self* propostas por Mead (1934), Taylor (1989) e Colapietro (1989). Essas contribuições serão cotejadas com a proposta de Butler (1990, 1993) ao sugerir que o gênero seja encarado como performativo, como uma estilização que é repetida no corpo e que,

1 O processo metodológico integra a experimentações desenvolvidas em um conjunto de pesquisas desenvolvidas pelo LIC - Laboratório de Investigação do Cibercontencimento (PPGCCOM/Unisinos, Brasil), que se foca no monitoramento e análise de conteúdos publicados nos *sites* das redes sociais e de portais de notícia. Leva-se em conta que a ambiência produzida pelos *sites* de rede social conforma semioses específicas por conta da natureza das ferramentas, que, em função de apropriações distintas, transformam-se em produtoras de sentido.

então, assume o caráter daquilo que, sendo natural, torna-se inteligível. Tal performatividade, quando se transfere para o contexto dos media, principalmente nas narrativas espalhadas dos *sites* de redes sociais, tem suas potências semióticas intensificadas. Ou seja, são performances do *self* que, nesse contexto, podem romper com um quadro de pretensa normatividade. O corpo, assim construído, transforma-se em signo para o próprio *self* (SANTAELLA, 2006).

Na segunda parte, apresentamos uma descrição dos materiais selecionados com suas respectivas análises. Especificidades dos dispositivos midiáticos em jogo (televisão e *sites* de redes sociais) serão levados em conta, na perspectiva de que geram ambientes em que performatizações não só são intensificadas, mas criam uma narratividade flutuante, múltipla que, mesmo inscrita pelas ferramentas de convergência, podem se comportar de formas conflitivas. Existe uma intensa semiose (PEIRCE, 2002) que dinamiza a semiosfera contemporânea (LOTMAN, 1999) e que pode causar processos culturais explosivos.

Self, corpo, performatividade e medias

O *self* tem um caráter que é diferente daquilo que o organismo fisiológico produz. Ou seja, ele é algo que tem desenvolvimento relativamente autônomo (mesmo que propiciado por condições postas no organismo). Isto é, desenvolve-se em determinado indivíduo sendo fruto do resultado de suas relações com esse processo como um todo e com os outros indivíduos aí também imbricados. Esse ensinamento pioneiro de Mead (1934) ajuda-nos a compreender os processos mediáticos em que construções do *self* não apenas evidenciam-se, mas trazem cargas de sentidos que desestabilizam *frames* já estabelecidos. De outro modo, pensa-se que, se o *self* é o resultado de uma construção socialmente articulada, esse processo pode gerar instigantes ruídos nas fronteiras de organizações sociais dadas. Extratos daquilo que se entende como “subculturas” (GELDER; THORTON, 1997, AMARAL, 2006), podem ascender a novas posições dentro do sistema hegemônico. O semioticista russo Lotman (1999) chamará esse fenômeno de explosão semiosférica, que entendemos aqui como performances do *self* que podem produzir tensões de sentidos.

Goffman (1973) acentuará de forma mais decidida este vínculo entre *self* e performance ao se utilizar da metáfora da representação teatral para categorizar os elementos do processo. Na sua perspectiva, os indivíduos representariam papéis da mesma forma que os atores em cena: engendra-se uma espécie de invenção de si, dinâmica acionada de acordo com os papéis sociais que precisam ser cumpridos. Para Goffman (1973), é exatamente esta capacidade de representação do sujeito existencial que define o *self* como puro efeito dramático, resultante do contexto de interação social (FAIA, 2005). Há um jogo entre um *self* que se mostra simultaneamente na concretude da representação e, entre aquele, está no plano ideal da projeção que os indivíduos fazem de si mesmos. Por conta disso, a personalidade individual do sujeito existencial é o produto do efeito retroativo da comunicação. O ator vê reconhecida pelos outros a personalidade de que se diz e faz portador, momento em que o *self ideal* e o *self real* coincidem. Somos o que pensamos ser e, às vezes, o que fingimos ser.

Taylor (1989) percebe a construção da identidade pessoal numa relação com práxis sociais, através de *frames*, que são contemporaneamente fluidos ou voláteis e que são acionados para as pessoas darem sentidos a si próprias e às coisas. Há especificidades individuais que se articulam a especificidades socioculturais. Esse comportamento implica na possibilidade de uma multiplicidade de manifestações do *self*. A identidade como multiplicidade é não só uma forma de autoexpressão e experimentação do *self*, que se desdobra em um complexo de máscaras virtuais, como também de aprendizagem e vivência de novos tipos de experiências. “Essa perspectiva pressupõe a existência de um eu flexível e autoconsciente, imerso em pleno processo de autodescoberta e autotransformação, um sujeito existencial em perpétuo estado de autoconstrução” (FAIA, 2005, p. 37).

Há uma interdependência entre as transformações singulares do *self* com a mutação das formas e funções das instituições sociais. Em função disso, a identidade pessoal sai da esfera da substância e surge com plasticidade e flexibilidade. Com essas perspectivas, o conceito de identidade torna-se inseparável do conceito de alteridade.

No plano da linguagem, que se constitui em matéria prima das performances do *self*, as dimensões referencial e simbólica precisam incluir a dimensão interativa. Através dela, o interlocutor pode não só designar e significar a realidade, como também construir novos sentidos. Austin (1962) defende a ideia de que falar é, também, realizar atos, desempenhar e que ao produzir desempenhos nas pessoas e no mundo ter-se-ia a capacidade de transformá-los. Falar é agir e a linguagem possui essa propriedade de intervir no mundo e de alterar o estado das coisas.

Já no século XIX, Peirce (2002) ensinava que a semiose (ou o processo de produção de sentido a partir da ação dos signos) só existe na interação entre mentes. É por conta disso que Colapietro (1989) compreendia o *self* individual não como uma esfera privada, mas como participante de uma rede comunicativa. O próprio *self*, como enfatiza Santaella (2006), é, sobretudo, um signo, isto é, semiose e, como tal, está permanentemente em um processo de crescimento e desenvolvimento. Como diria Deleuze (1998), um fluxo de paradoxos em permanente estado de devir. Ele não está apenas em diálogo consigo mesmo, mas esse diálogo intrapessoal é potencialmente parte de um contexto maior, aquele do diálogo interpessoal. É por isso que a concepção do *self* implica a possibilidade de um outro. Nesse sentido, o *self* é, desde sempre, um agente comunicativo que se constitui na interação dos jogos de linguagem desencadeados pelas semioses.

Mesmo que o corpo, como organismo, não seja um produtor autônomo do *self*, ele passa a constituir-se como uma materialidade semiótica na qual o *self* encena-se (HENN; KOLINSKI MACHADO, 2016). Essa mídia primária, conforme designam Beth e Pross (1987), na condição de signo, já se coloca como o primeiro estágio das mediações no qual o *self* organiza-se. Mead (1934) faz uma distinção definitiva entre o eu e o corpo. Segundo ele, o corpo pode operar de uma maneira muito inteligente sem que haja um *self* envolvido no processo. O *self* é um objeto para si próprio: essa característica distingue o *self* dos outros objetos e do corpo. Não podemos obter uma experiência do todo do nosso corpo. O corpo

não é uma experiência de si como um todo, no sentido de que o *self* é uma experiência de si. Mas há uma peculiaridade nesse processo que não foi pensada pelo autor: ao se transformar em objeto para o *self*, ele se transforma igualmente em signo e passa a operar no território da linguagem.

Em síntese, o *self* distingue-se do corpo e o corpo só é percebido enquanto signo. Tanto o *self* quanto o corpo, devidamente mediado pelo *self* (que é um produto social), só existem concretamente na condição de signos. Pode-se pensar, por essa perspectiva, no corpo como uma construção. Ao tornar-se signo para o próprio *self*, o corpo já se instaura num processo de performatização. Se, como diz Colapietro (1989), nenhum signo pode ser reduzido à sua corporalização, o corpo, como signo, constituído em plataforma múltiplas, é um fluxo ininterrupto de sentidos a construir outros possíveis *framings* (HENN; KOLINSKI MACHADO, 2016).

Se o corpo pode ser compreendido como uma construção, faz todo o sentido, como propõe Butler (1990), que tal qual o gênero, o sexo também seja uma construção cultural. Longe de serem substâncias permanentes, portanto, tais categorias teriam a sua coerência e relação estabelecida a fim de garantir a manutenção da “heterossexualidade compulsória” (RICH, 2012). Nesse sentido, o gênero não está para a cultura do mesmo modo que o sexo está para a natureza. Ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual a natureza sexuada ou um sexo natural é produzido e estabelecido como pré-discursivo (BUTLER, 1990). Algo que, pelas categorias propostas por Peirce (2002), estaria no plano da secundidade: um mundo na fronteira da semiotização, sem sentidos estabelecidos.

Tomando, então, o gênero como um contínuo fazer, como um devir e uma atividade, e aproximando-se da noção de performatividade, a partir de Austin (1962), Butler (1990) dirá que ele se mostra performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é.

Sendo a verdade interna do gênero uma fabricação e, por conseguinte, sendo o gênero uma fantasia que é replicada nos corpos, ele não pode ser nem verdadeiro e nem falso, mas, sim, produzido como um efeito de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 1990). O exemplo mais famoso por ela discutido, então, será o da *drag queen*.

Ao brincar com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero então performado, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero. Ao invés de uma norma heterossexual, ter-se-ia no palco a desnaturalização do gênero por meio de uma performance que expõe o princípio da construção.

A *drag queen*, ao montar-se, cria o seu corpo, dando a ver o caráter não natural e tampouco inquestionável desse, mas a sua plena possibilidade de construção/reconstrução e, então, daquilo que interpretamos como índices de masculino/feminino (BUTLER, 1990; LOURO, 2008). Vencato (2002, p. 46), em pesquisa etnográfica com *drag queens*, traz falas de sujeitos da pesquisa que deixam isso muito claro: “Corpo se fabrica [...] não fabriquei um agora?”.

A *drag* realiza o que pode ser percebido como uma paródia de gênero (com potência de ser subversiva), uma vez que, ao exagerar os traços que marcam o feminino, ela explicita a sua não autenticidade e lembra que, para além dos palcos, todos somos reféns daquilo que Butler (1990) define como gêneros inteligíveis. “Os corpos considerados ‘normais’ e ‘comuns’ são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos” (LOURO, 2008, p. 87).

Essas ideias construcionistas sobre *self*, corpo, gênero e sexualidade que, do mesmo modo, também superam a tradicional oposição entre natureza e cultura, ganham especial textura quando se pensa as processualidades aqui expostas no ambiente mediático. A espécie humana desenvolveu três desdobramentos tecnológicos: os utensílios, os instrumentos e os dispositivos (RODRIGUES, 2005). Nos dois primeiros casos, os artefatos possuem demarcações bem distintas e suas presenças são efetivamente percebidas: da panela de pressão que utilizamos para acelerar processos de cocção ao aparelho com o qual se mede a pressão arterial de um corpo, os utensílios e instrumentos possuem determinadas funcionalidades que requerem, do mesmo modo, domínio do seu manuseio. Já os dispositivos funcionam de maneira análoga ao funcionamento do corpo. Ao mesmo tempo, sua presença não é de todo percebida. Quando isso acontece, ou seja, quando chama atenção para si, muito provavelmente isso ocorra por conta de um problema, de um mal funcionamento.

Os medias estão na categoria dos dispositivos. Mais precisamente, são dispositivos de linguagem: funcionam de maneira idêntica à enunciação. Na condição de dispositivos, os medias agem de modo a não nos darmos conta deles. Mais do que isso, eles constroem um ambiente fora eles. São construções de espaços/tempos descolados em relação aos espaços/tempos físicos (MCLUHAN, 1964). Essa característica fundante dos media faz com que eles tenham especificidades singulares, sobretudo no âmbito das interações, que tendem a passar despercebidas em função da própria naturalização em que eles se inserem no cotidiano dos públicos. Existem performances que só são possíveis estabelecerem-se de determinados modos por conta da natureza midiática em que se instituíram.

Esse pressuposto pode ser pensado no seguinte contexto: o corpo como media na condição de um dispositivo da cultura. Em autores como Foucault (2008) e Nietzsche (2011), os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo e isso, segundo Butler (1993) permitiria que o corpo, como meio, fosse compreendido como uma página em branco. A autora avança nessa ideia propondo que essa inscrição, nos modos como foi formulada, implica na própria destruição do meio. Entendemos essa “destruição” como uma espécie de “naturalização dos valores culturais no corpo que se oblitera”. É como se ele desaparecesse. Só chama a atenção para si em performances entendidas como “desviantes”. Os corpos sem peso, na proposta de Butler (1993), tratam-se de performatividades que, no contexto dos media, agregam singularidades próprias, que só são possíveis nesse ambiente. Importante distinguir que performance via Goffman (1973) ou Taylor (1989) e performatividade via Butler (1993) não descrevem, exatamente, o mesmo fenômeno. Na performance, há vínculos

de produções identitárias de si, que se constituem em interações que levam em conta ambientes sociais distintos e inscrições que se fazem no corpo, de diferentes naturezas. A partir de Colapietro (1989), avança-se na ideia desta performance como pertencente a uma rede comunicativa, através da qual, os corpos transformam-se em signos do *self*. Em Butler, a performatividade vincula-se a ambientes de linguagem cujas ações normatizam práticas discursivas enclausurantes. Mas o que está no horizonte desta aproximação aqui proposta é a perspectiva do corpo como algo não dado a partir da essencialidade da natureza, mas resultante de inúmeros fatores. Preciado (2014), com sua proposta de contrassexualidade, e Haraway (2007), com seus corpos ciborgues, trazem elementos para a continuidade desta configuração conceitual.

Atualmente, através das narrativas espalhadas dos sites de redes sociais, as potências semióticas dessas performances do *self* e da cultura intensificam-se. Ou seja, são performances do *self* com o poder de romper com um quadro de pretensa normatividade. O espalhamento² é um conceito desenvolvido por Jenkins, Ford e Green (2013) para classificar os conteúdos que são compartilhados na *web*. O conceito surge em oposição ao termo viral, que coloca os públicos como passíveis de contaminação, como se espalhar algo pela *web* fosse um ato que se encontra apenas na mão dos produtores, vistos como capazes de dominar os públicos. O espalhamento conta com a ação ativa dos fãs, que, na perspectiva de Jenkins (1992, 2006), ganham protagonismo na relação com produtos de entretenimento voltados para o consumo.

Os fãs desenvolvem uma cultura própria, algo que, durante muito tempo foi visto com desprezo por produtores e pela sociedade (AMARAL; MONTEIRO, 2012). Não mais contentes com os produtos oferecidos, no sentido de quererem mais do que os produtores oferecem, os fãs passam a criar suas próprias histórias, a desenvolverem grupos de sociabilidade para debater as narrativas de, por exemplo, filmes, séries, jogos (JENKINS, 1992). Os fãs, desse modo, possuem um rico papel na produção de sentidos. Assim, o significado de uma transação cultural vincula-se à forma como o bem cultural permite que os públicos digam sobre si próprios e o mundo. Por isso, principalmente com o advento da cultura digital, passam a surgir conteúdos modificados por fãs que desenvolvem espalhamento pela *web* através da identificação que outros públicos, incluindo outros fãs, vão desenvolver com estes conteúdos.

Hoje, é comum a prática de desenvolver montagens utilizando os personagens de determinado produto de entretenimento. Os fãs apropriam-se das cenas dos episódios, dos filmes e montam os seus videoclipes utilizando músicas e efeitos disponíveis através de diversos *softwares*. E o espalhamento passa a ser desenvolvido por pessoas que se interessam por estes conteúdos. Como colocam Jenkins, Ford e Green (2013), o interesse pelos vídeos que são, desta forma, compartilhados no YouTube, mais do que um valor financeiro que poderia advir dessa transação, têm como critério vínculos de ordem afetiva. Eles espalham

2 O conceito de “*spreadable*” foi traduzido para o português como propagação. No entanto, optamos pela tradução literal do termo por acreditarmos que ele dialoga melhor com as ideias dos autores.

tais conteúdos em suas redes sociais, creditando, assim, visibilidade ao fã que desenvolveu determinado conteúdo e conseqüente poder dentro do *fandom*.

Os produtores, atentos a estas especificidades, passaram a promover narrativas transmidiáticas, que podem ser espalhadas pela *web*. O exemplo de Jenkins, Ford e Green (2013) da série *Glee*³, ilustra como a performance, em determinado contexto, pode ser consumida em outras plataformas sem a necessidade de imersão na narrativa seriada. Por ser uma série musical, os episódios são repletos de performances de dança e canto que passaram a ser disponibilizadas, também, no YouTube, algumas, inclusive, antes do lançamento dos episódios. A performatividade da narrativa é capaz, então, de impulsionar uma performatividade identitária que eclode junto ao espalhamento no momento em que ocorre a identificação (ou contraidentificação) com determinado conteúdo. Novos corpos são construídos na materialidade midiática, que acionam construções do *self*.

Os processos em *sites* de redes sociais formam espaços midiáticos propícios à intensificação das performances de si. A maioria de nós já deve ter experimentado a diferença entre dizer alguma coisa na mesa do almoço e repeti-la, nos mesmos termos, em *post* no Facebook: as conseqüências de uma exposição que é essencialmente midiática e pública podem ser incontroláveis. As semioses, que formam o modo como os signos, as linguagens e os sentidos constituem-se socialmente, ganham nesses processos materialidade exuberante.

O *reality* RuPaul's Drag Race, ao exacerbar, no ambiente da televisão, performatividades que o tempo todo desmontam perspectivas que naturalizam papéis hegemônicos e heteronormativos de gênero, mas também se valendo da naturalidade presente nos códigos do dispositivo midiático, produz aquilo que Lotman (1999) entendia como operações de tradução. Ao assinalar uma performatividade singular, o programa situa-se em zonas fronteiriças que desencadeiam a permeabilidade de códigos, signos e sentidos. Há, nesse jogo semiótico, uma transmutação na natureza dos textos ativando outras semioses e possibilidades de significações.

A semiosfera é o espaço em que se processam e se metabolizam todas as semioses (LOTMAN, 1999). Ela gera estruturalidades sistêmicas que organizam as culturas e suas dinâmicas. Ao mesmo tempo em que existe uma tendência à conservação, há também forças transformadoras cuja eficácia depende, dentre outras coisas, do nível de abertura do sistema. Na medida em que tais processos auto-organizacionais estabelecem-se, e por conta de forças sociais, políticas e semióticas, extratos dessas culturas são como que expelidos e passam a habitar espaços extra-sistêmicos. Zonas de invisibilidades, silenciamentos que configuram aquilo que Pollack (1989) compreende como memórias subterrâneas e que se vinculam aos textos de subculturas (GELDER; THORTON, 1997), intensificam-se e conservam suas potencialidades.

Códigos desses extratos podem atravessar as fronteiras da semiosfera transmutando-se em textos que mesclam informações estabelecidas com novas. A função de toda a fronteira

3 Série musical juvenil produzida pela Fox entre 2009 e 2015.

é a de filtrar as migrações do exterior. E essa operação converte-se em processos de tradução que consiste na semiotização do que entra de fora e sua conversão em informação (LOTMAN, 1999). Tais processos obedecem a temporalidades distintas. Às vezes desdobram-se em durações longas, quase imperceptíveis. Em outras, irrompem em semioses tão intensas ao ponto da semiosfera transformar-se significativamente. Formam o que Lotman (1999) designava como processos explosivos: fragmentos de diversas culturas reconstituem-se impetuosamente transformando o sistema. São momentos em que, para Lotman e Uspenski (1981), acontece uma elevada semiotização do comportamento. Na sequência, há uma tendência de acomodação dos códigos transgressores que podem ser revitalizados com novas informações extra- sistêmicas.

O cenário de convergência e transnarratividade da mídia contemporânea intensifica ainda mais estes fluxos aumentando a disputa de sentidos na semiosfera. O espalhamento de RuPaul's Drag Race pelos *sites* de redes sociais, sobretudo nas apropriações dos fãs, aumenta a proliferação de atos performativos não hegemônicos. Além de dar corpo a uma cultura *drag* nos complexos de media, essas narrativas espalhadas, no horizonte em devir, podem implicar em mudanças nos sistemas culturais.

Espalhamento e performatividade

A página oficial no Facebook, RuPaul's Drag Race, surge como uma extensão transnarrativa do *reality show*. A plataforma possui um sistema de verificação que valida as páginas que realmente são oficiais através de um ícone azul ao lado do nome, o que contribui para a visibilidade das publicações, pois a página costuma ser acompanhada por fãs do programa ao redor do mundo. Através de vídeos com cenas das temporadas, de discussões entre atores sociais, de publicações de textos de *blogs* e de *sites* do universo *drag*, a página é um espaço de cibernavegabilidade que sinaliza diversas performatividades do *fandom*.

Há produtos, entretanto, que têm autonomia em relação à página oficial, apesar de a emularem. É o caso da página brasileira RuPaula, criada em 19 de maio de 2015, com publicações esporádicas, sem uma frequência semanal padrão. No dia 19 de janeiro de 2016, a página possuía 4.565 curtidas. O número de curtidas, compartilhamentos e comentários também varia, podendo chegar a 159 compartilhamentos em algumas publicações e a nenhum em outras. Essa experiência sinaliza práticas de fãs inauguradas na cibercultura. Através da apropriação de conteúdos, sejam vídeos, músicas, imagens, que compõem a narrativa canônica, são desenvolvidos novos produtos que movimentam e carregam signos de fontes diversas, com filtro dos modos como a cultura LGBT constitui-se no Brasil.

As apropriações formam um fenômeno midiático bastante instigante na comunicação em redes sociais digitais. A página RuPaula cruza-se com outra apropriação. Trata-se do programa Glitter - Em Busca de um Sonho⁴, que surge da visibilidade do cenário *drag* decorrente

4 *Reality show* do Programa Ênio Carlos da Verdes Mares - TV Diário, afiliada da Rede Globo de Fortaleza, em que nove *drag queens* disputam a realização de um sonho. Apresentado por Ênio Carlos. Ano de produção: 2012.

de RuPaul's Drag Race (MORAES, 2015) e é produzido por uma emissora de televisão do Ceará. Com expressões e sintaxes muito peculiares, o programa opera processo de tradução próximo da paródia. Os códigos, ao serem transmutados em ambiente de outra cultura, são enriquecidos por texturas singulares, ampliando os sentidos originalmente propostos.

Ao veicular trechos do programa original com dublagens a partir de falas veiculadas no programa brasileiro, a página RuPaula reverbera esse processo trazendo mais complexidades. O vídeo 1⁵ mostra a discussão das *drag queens* Sharon Needles e Phi Phi O'Hara, na quarta temporada do *reality show* (dirigida por Nick Murray e lançada em 20 de janeiro de 2012). O áudio aproveita-se do programa Glitter, em que as travestis Rochelly Santrelly e Sangalo discutem entre si enunciando expressão muito comum na cultura *gay* brasileira: “bicha, a senhora é destruidora mesmo, viu viado”. Se como sinaliza Preciado (2009), a performatividade *queer* ressignifica termos pejorativos através da desconstrução, que emerge do caráter citacional de um signo, podemos inferir que, nesse processo tradutório, a semiotização da performatividade aumenta, também aumentando a própria textura *queer* implicada.

Por outro lado, são performatividades que transitam entre construções do *self* complexas, que envolvem não só gêneros, mas questões identitárias no plano da cultura. O traço globalizado da *drag queen*, reconhecido e reproduzido em diversos contextos, fala, nessa apropriação, das singularidades de um determinado local. Ao fazer isso, essa operação tradutória deixa emergir os vínculos dos fãs, que não fazem um apagamento das suas especificidades regionais, mas acentuam aquilo que, num plano macro, une esse processo: os aspectos construtivos e transgressivos dessas performatividades.

O vídeo, por sua vez, acentua propriedades típicas da cultura digital: a possibilidade de manipulação de vários materiais, procedentes de fontes diferentes, organizados numa justaposição de textos. Esse espírito de montagem permite que os signos, ao cruzarem-se, acionem sentidos outros, para além dos que estavam postos nos seus lugares de origem. Do mesmo modo, esse processo evidencia o caráter construtivo de qualquer produto midiático. Se o ambiente dos medias tradicionais, como dispositivos de enunciação, já fala de um processo que é da constituição do humano, seres de linguagem que somos, essas operações em rede intensificam isso. Ao participar de um *site* de rede social, esta apropriação entra na lógica do espalhamento, com potência de disseminação dos sentidos em profusão. Através dos compartilhamentos, novos vínculos e performances do *self* vão se instalando.

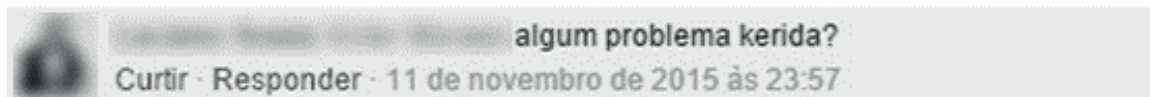
Há, no Brasil, um léxico *queer* com algumas especificidades importantes. Entre elas, destaca-se a grafia alterada de palavras, que sugere entonações diferentes para termos foneticamente iguais. Fora isso, existe todo um vocabulário que é típico da cultura LGBT e seu uso pressupõe algum tipo de vínculo com essa cultura. Na categoria de subculturas, esses modos específicos de expressão circulam em ambientes não hegemônicos: transmitem-se em redes identitárias, muitas vezes de forma subterrânea, e são matrizes de muitos textos culturais como filmes, canções e séries. Os *sites* de redes sociais deram mais intensidade à

5 Disponível em: <https://www.facebook.com/Rupaulaa/videos/1512449499073334/>. Acesso em: ago. 2019.

circulação desse léxico e faz com que ele apareça em contextos que, em outros tempos, não apareceria, como nas telenovelas do horário nobre da televisão brasileira.

Os comentários do vídeo que tomamos como primeiro elemento de análise, postado na página RuPaula, são exemplares nesse sentido. Por exemplo, no comentário representado pela Figura 1, em que há uma ênfase ao termo “kerida”. Há uma alteração da grafia que, para além de uma simples transposição, sugere uma transmutação de sentido. Tem-se aí um *self* que se enuncia em modo essencialmente performatizado. Uma língua em estado de subversão, muito próxima as descontinuidades contínuas, mas com rupturas no engendramento do sujeito de negatividade, no modo como entendeu Kristeva (1974).

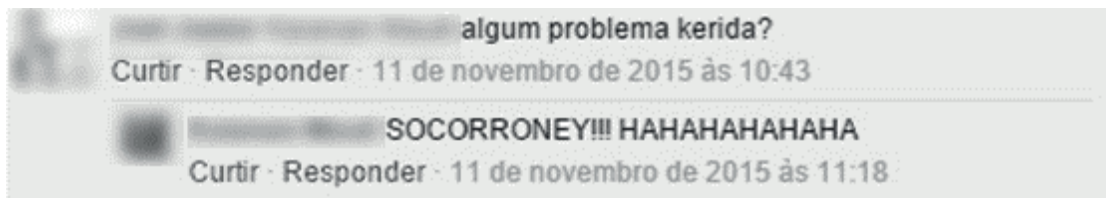
Figura 1 – Kerida



Fonte: Página do Facebook RuPaula.

A mobilização da fã, que se expressa, também, na construção de vocabulários específicos, participa ativamente destas mutações da linguagem. Isso porque os comentários são, algumas vezes, respondidos e trazem expressões de outros universos *queer*. No caso do comentário representado na Figura 2, aparece a expressão “socorroney”, uma linguagem que se desdobrou a partir dos fãs de Britney Spears. Esses fãs da diva *pop* a apelidaram de Neyde e passaram, então, a usar a terminação “ney” no final de qualquer palavra.

Figura 2 – A linguagem de Neyde

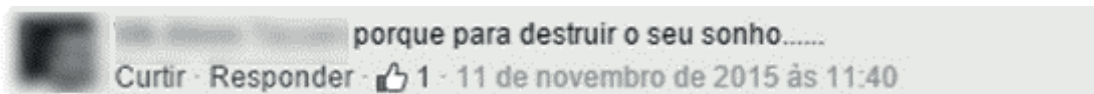


Fonte: Página do Facebook Rupaula.

São várias as expressões que são utilizadas e apropriadas através da remixagem (JENKINS; FORD; GREEN, 2013) da página RuPaula. O humor prevalece através da dramatização exagerada expressa nas narrativas espalhadas. A cena de *Glitter*, nesse caso, conversou com a narrativa de RuPaul, pois Sharon e Phi Phi eram inimigas na temporada em foco (Figura 3). Há um bloco no programa *Glitter*, intitulado “*fala na cara*”, em que as participantes devem escolher uma concorrente no grupo, ficar em frente a ela e dizer os motivos pelo qual desejam a sua eliminação. É nessa situação que Rochelly Santrelly escolhe enfrentar Sangalo e, em meio a discussão, emergem várias expressões que são hoje,

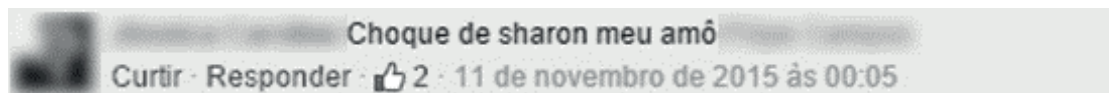
no Brasil, abraçadas pelo público LGBT em páginas de humor. Assim, a disputa entre as participantes de *Glitter* serviu como áudio para o vídeo original da discussão de Phi Phi e Sharon. Mas em vez da utilização da expressão “choque de monstro”, que Rochelly utilizava para intimidar Sangalo, o fã brinca com a utilização do termo “choque de Sharon” (Figura 4), pois Sharon Needles era vista no programa como uma *drag queen* mais gótica e assustadora, um “monstro” em meio as outras competidoras, o que, inclusive, contribuiu para a sua vitória na quarta temporada do *reality*.

Figura 3 – Destruidora de sonhos



Fonte: Página do Facebook Rupaula.

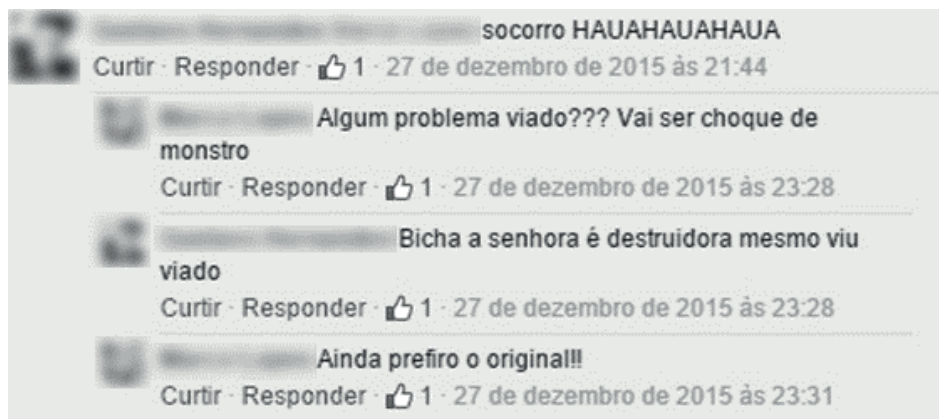
Figura 4 – Choque de monstro



Fonte: Página do Facebook Rupaula.

No comentário representado pela Figura 5, mais uma vez aparece a utilização dos termos do vídeo que sinalizam questões de apropriação e performatividade *queer*. Ele sinaliza o processo de espalhamento e consequente visibilidade de linguagens específicas. Aparece, também, em resposta a marcação, o contraponto do ator que diz preferir a discussão original. O processo de tradução opera na fronteira dos sistemas, o que dinamiza suas potências.

Figura 5 – Resignificações de RuPaul



Fonte: Página do Facebook Rupaula.

Originalmente, o segundo vídeo⁶ tomado como elemento para a análise refere-se à disputa entre Alyssa Edwards e Roxxy Andrews, que ocorreu no episódio 7 da temporada 5, em que RuPaul decidiu não eliminar nenhuma das duas após a performance ao som de *Whip my Hair*, da cantora Willow Smith. Na apropriação, a canção original foi substituída pelo *funk* interpretado por Inês Brasil, personagem muito popular nos sites de redes sociais brasileiros⁷ e que faz performances em casas voltadas ao público LGBT. A sobreposição de materiais sonoros e visuais provenientes de matrizes distintas, como no vídeo anterior, produz uma relação de sentidos muito singular. Camadas semióticas emergem e submergem nessa profusão de signos.

Nos primeiros 29 segundos, mantém-se o som original com *Mama Ru*⁸ enunciando o início da disputa. Os elementos de conflito da narrativa do *reality* são mantidos através de sons típicos, que sublinham os enquadramentos de câmera ora em RuPaul, ora nas *drags* devidamente tensas. Quando inicia a disputa, dois elementos sobrepõem-se, o que dificulta, para quem não conhece o vídeo original, o entendimento de que se trata de uma remixagem. O primeiro elemento está na performance da candidata Roxxy Andrews, que opera uma desconstrução da sua montagem, despindo uma primeira camada do figurino: inicialmente a saia, que cobre um maiô e, depois, a peruca escura, que dá lugar a cabelos louros. O olhar de espanto e de aplauso de RuPaul e dos jurados são devidamente capturados na edição dinâmica.

As expressões de espanto poderiam também dirigir-se à canção da trilha, que seria somente reconhecida imediatamente por plateias brasileiras. E é nesse ponto que tem-se o segundo elemento de surpresa, com a constatação de que se trata de uma sobreposição: na medida em que uma camada dissolve-se no surgimento de outro corpo performatizado no número de Andrews, outra camada instala-se na operação de apropriação, criando uma forte aproximação de textos culturais que já são híbridos em suas origens. O *funk*, que se popularizou nos morros do Rio de Janeiro desde a década de 1990, já uma apropriação do gênero musical criado nos Estados Unidos quando músicos afro-americanos misturaram *soul*, *jazz* e *rhythm & blues*. Especificamente no Brasil, o gênero ganhou colorações próprias, a partir da incorporação de ritmos afros brasileiros associados a construções performativas bastante erotizadas. Ao mesmo tempo, o gênero passou a significar um espaço de resistência e afirmação cultural, já que se tornou forma de expressão de segmentos sociais pobres da população (VIANNA, 1997).

Trata-se de um gênero predominantemente masculino, com tonalidades sexistas, mas que, nos últimos 10 anos, vem sendo instigado por uma intensa presença feminina, como as

6 Disponível em: <https://www.facebook.com/Rupaulaa/videos/1500888910229393/>. Acesso em: ago. 2019.

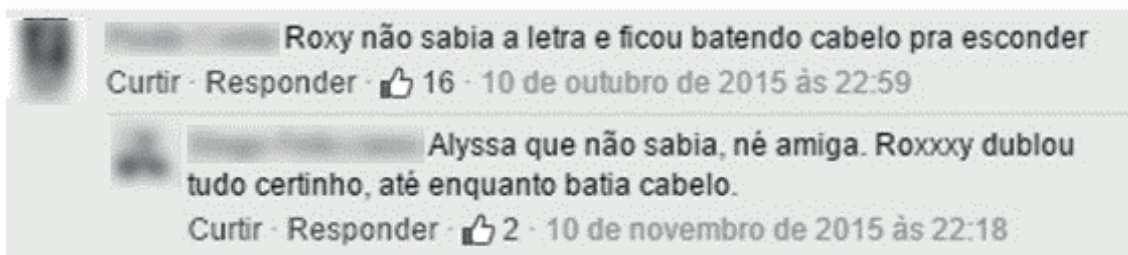
7 Inês Tânia Lima da Silva (nascida no Rio de Janeiro, em 1969), mais conhecida pelo nome artístico Inês Brasil, é uma cantora, dançarina e webcelebridade brasileira (CORNUTTI, 2015). Inês tornou-se nacionalmente conhecida através da circulação de um vídeo de inscrição no Big Brother Brasil. Após o espalhamento desse material, continuou postando os outros vídeos peculiares em suas redes sociais. Passou a *shows* em casas noturnas voltadas ao público LGBTQ e lançou, em 2015, um álbum de estúdio, *Make Love*, que mescla composições próprias e regravações de clássicos da música popular brasileira.

8 Apelido dado a RuPaul no programa e que se refere à cultura *drag*, na qual uma *drag queen* novata geralmente tem uma *drag queen* mais experiente, uma Mãe, que lhe dá apoio estético e emocional.

das cantoras Valesca Popozuda, Anitta e, agora, Inês Brasil. O universo LGBT também vem apropriando-se do gênero, dotando-o de novos sentidos, sobretudo em produções voltadas para *sites* de redes sociais. Em 2014, a travesti McXuxu postou vídeo no YouTube chamado “Um beijo”, que até o mês de janeiro de 2018 já contava com mais de 1.750.000 visualizações (HENN; KOLINSKI MACHADO, 2015)⁹.

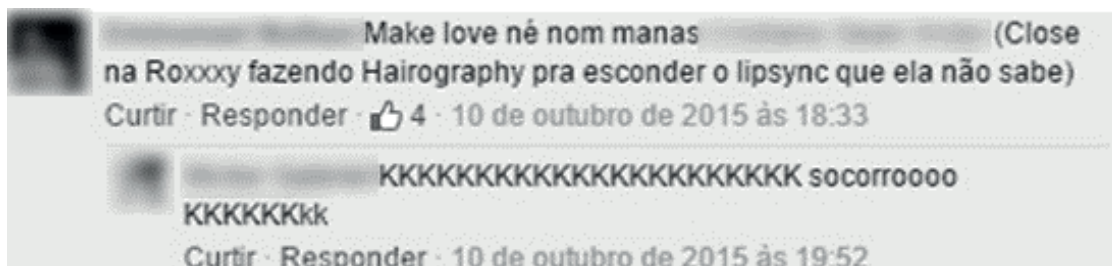
O refrão do *funk* em questão faz uma mistura entre o inglês e português: “*Make love, make love, é muito melhor, demorô*”. Os demais trechos da canção simulam sonoridades do orgasmo, fazendo várias referências às especificidades do ato sexual. Essas referências casam-se perfeitamente com a performance das *drags*, centradas na famosa coreografia do *hair whipping*, em que as candidatas se curvam praticamente até o chão numa verdadeira pirueta capilar. Séries culturais que se remetem a emergência da cultura *drag*, ao *funk* com todos os seus desdobramentos hibridizados, a performances do *self* que se popularizam em rede problematizando questões de gênero, de distinções sociais e até mesmo de gosto, encontram-se nesse vídeo, fruto da cultura do *remix* (JENKINS; FORD; GREEN, 2013).

Figura 6 – Disputa de fãs



Fonte: Página do Facebook Rupaula.

Figura 7 – O *close* de Roxxy



Fonte: Página do Facebook Rupaula.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZbyVY9slRo>. Acesso em: ago. 2019.

Figura 8 – Seria meu sonho?



Fonte: Página do Facebook Rupaula.

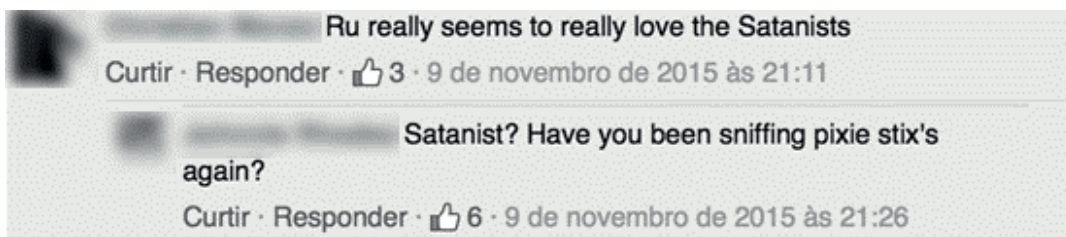
Os comentadores divertem-se com o vídeo. No comentário representado pela Figura 6, os autores, um fã de Alyssa e outro fã de Roxxy, encenam uma disputa na constatação de quem fez a pior dublagem. No comentário representado pela Figura 7, acentua-se a performatização dos públicos com seu vocabulário *queer*: “nom”, “manas”, o “bate cabelo”, “*hairgraphy*”, o “close”, e o “carão (*poker face*)”. O público revela uma forma de performar específica nesses espaços que conversa com o universo de RuPaul. No comentário exposto através da Figura 8, temos uma processualidade que ocorre em *fanpages* voltadas ao público LGBT, através da marcação das amigas e utilização de memes da Inês Brasil. A forma de citar Alyssa Edwards também conversa com uma linguagem desprendida da norma da língua e que, ao mesmo tempo, movimenta identidades, com novas camadas de semiose.

A página oficial do RuPaul Drag Race, não sendo fruto de apropriações de fãs e tão pouco ativada em contextos culturais específicos, como a RuPaula, indica outros movimentos. Além de reverberar o que acontece originalmente no programa de TV, há uma remixagem para o acento de determinadas performances. No vídeo 3¹⁰, Alaska aparece, em um primeiro momento, usando uma máscara de cavalo e, posteriormente, sem *make up* e sem roupas.

10 Disponível em: <https://www.facebook.com/rupaulsdragrace/videos/10153251120242828/>. Acesso em: ago. 2019.

A narrativa é feita por outra *drag*: “*the rason of she walked in the room with a horse face was cause she is a horse*”. Há duas camadas extremas de performances do *self* e do corpo que ficam justapostas na edição. Primeiro a *drag*, construída, que aparece com a máscara de cavalo: um corpo transformado que, ao saltar do estilo *drag* para uma composição com a máscara, evoca imaginários em que o mundo do avesso, povoado por criaturas híbridas de humanos e monstros, emerge. Bakhtin (1987), ao falar dos festejos de Carnaval da Idade Média e do Renascimento, menciona a dualidade do mundo criada pelas camadas populares em contraponto ao mundo oficial. Nele, tudo vira do avesso, com permutações constantes entre o alto e o baixo e também entre gêneros, com a figura da travesti. Uma paródia da vida ordinária, um mundo ao revés, em que imagens híbridas e profanas ascendem à vivência popular. Os comentários do vídeo (Figura 9), num certo sentido, repercutem esse imaginário com observações como: “*Ru really seems to love the Satanists*”, *post* que logo recebeu um contraponto: “*Satanist? Have you been sniffing pixie stix’s again?*”.

Figura 9 – RuPaul ama satanistas



Fonte: Página do Facebook Rupaula.

Na sequência, a candidata aparece sem roupa, preparando-se para o figurino *drag*. Há uma performatização de transposição: outro corpo, aparentemente frágil, em outro avesso. O *self* desdobrando-se numa paleta de performances. A marca da teatralidade, tal qual sugere Vencato (2002), é então ressaltada. A duplicação da cena no vídeo postado reforça o sentido de contraponto e diálogo. No vídeo 4¹¹, a própria RuPaul performatiza o jogo carnavalesco ao aparecer para as candidatas em gargalhada típica das bruxas dos contos de fadas. Um tipo de performance bastante encenado em extratos da cultura LGBT, que se revitaliza nessa narrativa espalhada em rede.

Considerações finais

A semiosfera contemporânea que se constitui a partir das conexões em redes digitais, mesmo que visibilize questões que dormitam naquilo que Pollack (1989) chama de memória subterrânea e gere construções/disputas de sentidos mais intensas, ainda tende a guardar para

11 Disponível em: <https://www.facebook.com/rupaulsdragrace/videos/10153214892602828>. Acesso em: ago. 2019.

além de suas fronteiras a radicalidade volátil de corpos não alinhados com o que Preciado (2014) designa como tecnologia social e heteronormativa.

RuPaul, em toda a sua trajetória midiática que culmina no RuPaul's Drag Race, compõe iniciativa de transposição dessas fronteiras em complexa articulação de códigos. Nesse contexto, performances do *self* podem se constituir em fluxos de múltiplas possibilidades e eles engendram aquilo que designamos como semiodiversidade (HENN, 2014), ou seja, a convivência de uma vasta diversidade de signos culturais de expressão do *self*.

Por outro lado, a comunicação em rede permite um rico jogo de performances que geram mais cores a essa semiodiversidade. As apropriações, a cultura do *remix*, o espalhamento e replicação através de memes e temas trazem mais densidade a esse processo. Pode-se constatar, enfim, que as performatividades constituídas nas apropriações em rede analisadas do RuPaul's Drag Race evocam séries culturais de diferentes temporalidades e de diferentes naturezas, as quais se singularizam na condição de um acontecimento que impulsiona processos de sentidos em disputa na sociedade contemporânea (HENN, 2014). Percebe-se, ainda, que o programa gera o que se pode tomar, com base em Lotman (1999), como uma explosão em uma semiosfera específica, expondo, dentre outros sentidos, aquilo que diz RuPaul: “*we’re all born naked and the rest is drag*”.

Referências

- AMARAL A. **Visões Perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk**. Comunicação e cibercultura. Porto Alegre: Shulina, 2006.
- AMARAL, A.; MONTEIRO, C. “Esses roqueiro não curte: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook”. **Revista Famecos**, v. 20, n. 2, Porto Alegre, 2012.
- AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955. [Edited by James O. Urmson.]. Clarendon Press, 1962.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BETH, H.; PROSS, H. **Introducion a la ciência de la comunicacion**. Barcelona: Antrophos Editorial del Hombre, 1987.
- BUTLER, J. **Gender Trouble, Feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, J. **Bodies that matter, on the discursive limits of sex**. New York: Routledg, 1993.
- COLAPIETRO, Vincent. **Peirce’s approach to the self: A semiotic perspective on human subjectivity**. Albany: State University of New York Press, 1989.
- DELEUZE, G. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FAIA, M. A. **O Eu Construído. Identidade pessoal e consciência de si**. Coimbra: Minerva Coimbra, 2005.
- FOUCAULT, M. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GELDER, K.; THORNTON, S. **The subcultures reader**. London: Routledge, 1997.
- GOFFMAN, E. **The presentation of Self in Everyday Life**. New York: Overlook Press, 1973.

- HARAWAY, D. A cyborg manifesto. *In*: DURING, S. (Ed.) **The cultural studies reader**. London & New York: Routledge. p. 314-334, 2007.
- HENN, R. C.; KOLINSKI MACHADO, F. V. “Mas... e o beijo das travestis”? De Feliko e Clarina, dos sentidos produzidos em rede e de quem pode (e como pode) beijar no horário nobre. **Contemporânea**. Salvador: UFBA, v. 13, n. 2, 2015, p. 366-381.
- HENN, R. C.; KOLINSKI MACHADO, F. V. O corpo como acontecimento semiótico: construções do *self*, performances e outras semiosis. **In Texto** (UFRGS. Online), v. 1, p. 215 - 226, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/viewFile/67397/39616>. Acesso em: 5 ago. 2019.
- HENN, R. **El ciberacontecimiento**: producción y semiosis. Barcelona: Editorial UOC, 2014.
- JENKINS, H. **Textual Poachers**: Television Fans and Participatory Culture. New York: Routledge, 1992.
- JENKINS, H. **Convergence Culture**. New York: New York University, 2006.
- JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. **Spreadable Media, Creatin, Value and Meaning in a Networked Culture**. Nova York: New York University Press, 2013.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOTMAN, Y. **Cultura y explosión, Lo previsible en los procesos de cambio social**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- LOTMAN, Y.; USPENSKI, B. et al. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1981.
- LOURO, G. L. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MCLUHAN, M. **Understand media**: the extensions of man. Cambridge: The MIT Press, 1964.
- MEAD, G. H. **Mind, self and society. From de Standpoint of a Social Behaviorist**, v. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1934.
- MORAES, R. R. C. Rupaul’s Drag Race e Seu Fandom: um nicho em expansão. **Revista Cambiassu**, São Luís: UFMA, v.15, p. 94-104, 2015.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e ninguém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PEIRCE, C. S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Past Masters, CD-ROM. EUA, IntelLex Corporation, 2002.
- POLLAK, M. “Memória, esquecimento, silêncio”. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, p. 3-15, 1989.
- PRECIADO, B. Terror anal. *In*: HOCQUENGHEM, G. **El deseo homosexual**. Madri: Melusina, 2009.
- PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: N1 Edições, 2014.
- RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 5, 2012.
- RODRIGUES, A. **A Partitura Invisível. Para a abordagem interativa da linguagem**. Lisboa: Colibri, 2005.
- RODRIGUES, A. Condições preliminares sobre o quadro enunciativo do discurso midiático. **Eco-Pós**, v. 12, p. 123-131, 2009.
- SANTAELLA, L. Os conceitos anticartesianos de *self* em Peirce e Backtin. **Cognitio**. São Paulo, v. 7, n. 1, p. 121-132, jan./jun., 2006.
- TAYLOR, C. **Sources of the self**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

VENCATO, A. P. “**Fervendo com as drags**”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, SC, 2002.

VIANNA, H. **O mundo do funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WARNER, M. (Ed.). **Fear of a Queer Planet**: Queer, Politics and Social Theory. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1991.

Ronaldo Henn

É Doutor em Comunicação e Semiótica, professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, Brasil. É coordenador do Laboratório de Investigação do Cibercontecimento (LIC) E-mail: henn.ronaldo@gmail.com.

Felipe Viero Kolinski Machado

É Professor Adjunto do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM UFOP). É mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela UNISINOS e jornalista pela UFSM. Realizou pós-doutorado (bolsa PDJ-CNPq) entre 2017 e 2019 junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. E-mail: felipeviero@gmail.com.

Christian Gonzatti

É Doutorando e Mestre em Ciências da Comunicação e graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Unisinos. Membro do LIC, Laboratório de Investigação do Cibercontecimento, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Na dissertação de mestrado, desenvolveu o conceito de jornalismo de cultura pop e estudou como questões relacionadas à diversidade são acionadas por esse jornalismo. Na tese do doutorado, tem estudado as polêmicas na cultura digital que envolvem a representatividade de produções midiáticas da cultura nerd. E-mail: christiangonzatti@gmail.com.

Recebido em: 26.02.2019

Aprovado em: 13.08.2019

