

Edição v. 37
número 3 / 2018

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 37 (3)
dez/2018-mar/2019

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances:
fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop

Pablo Vitar, Gloria Groove and their performances:
audio-visual flows and temporalities in pop culture

JORGE CARDOSO FILHO

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e do mestrado em Comunicação da UFRB, Cruz das Almas, Bahia, Brasil. Doutor em Comunicação pela UFMG. E-mail: cardosofilho.jorge@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4276-934X.

RAFAEL JOSÉ AZEVEDO

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: rafaeljoseazevedo@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5125-5957.

THIAGO EMANOEL FERREIRA DOS SANTOS

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: thiagoemanoel87@gmail.com. ORCID:

EDINALDO ARAUJO MOTA JUNIOR

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: eamotajr@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4022-6106.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Rafael José; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 81-105, dez. 2018/ mar. 2019.

Enviado em 29 de março de 2018 / Aceito em 04 de novembro de 2018.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19455>

Resumo¹

Este artigo propõe uma análise que compreende a relação entre os fluxos audiovisuais e culturais como vetores que operam configurações políticas, estéticas e sociais da experiência, a partir das performances *drags* de Pablló Vittar e Gloria Groove. A plataforma YouTube é tomada como um dispositivo que, ao posicionar os corpos das artistas, abre possibilidades de processos de subjetivação que atravessam as identidades de gênero, gêneros midiáticos e a própria temporalidade da experiência. A partir dos videoclipes das cantoras, articulamos as noções de performance e de dispositivo em busca dos atravessamentos de identidades de gênero, gêneros midiáticos e fluxos audiovisuais e espaço-temporais em disputa. Pela perspectiva das canções, buscamos evidenciar a relação entre o consumo e produção que se projeta em uma segmentação *queer*, mas que transcende seus limites.

Palavras-chave

Fluxos Audiovisuais; Temporalidades; Performance; Pablló Vittar; Gloria Groove.

Abstract

This article proposes an analysis that understands the relationship between audio-visual and cultural flows as vectors that operate the political, aesthetic and social configurations of the experience, as from the drag performances of Pablló Vittar and Gloria Groove. The YouTube platform is taken as a dispositive that, by positioning the bodies of the artists, opens up possibilities of subjectivation processes that cross the identities of gender, media genres and the very temporality of experience. From the videoclips, we articulate the notions of performance and dispositive to search crossings of gender identities, media genres and audiovisual and space-time streams in dispute. About the songs music, we follow the relationship between consumption and production that projects itself into a queer segmentation, but at the same time transcends its limits.

Keywords

Audio-visual Flows; Temporalities; Performance; Pablló Vittar; Gloria Groove.

¹ Uma versão preliminar desse texto foi apresentada no VI Historicidade dos Processos Comunicacionais, na UFRB, em Cachoeira-BA, em setembro de 2017. A configuração atual do artigo é inédita.

Dinâmicas temporais num presente em extensão

Os atuais repositórios digitais guardam parte significativa da produção cultural mundial, especialmente aquelas oriundas de sociedades que tomam a escrita como atividade fundamental. Sejam elas expressões centenárias, sejam elas muito recentes, tornam-se objeto de codificação binária e dados disponíveis em servidores para acesso dos mais variados interesses: danças, textos, construções, músicas, filmes, fotografias etc. Essa ampla disponibilidade promove reorganizações interessantes nos campos cultural, estético e político, uma vez que torna mais poroso o processo de constituição das experiências, poucas vezes respeitando, por exemplo, o momento de emergência de cada uma delas.

No caso específico que nos interessa analisar, as performances de gênero que se expressam nas canções pop contemporâneas indicam complexidades importantes para averiguação. Isso porque em um contexto em que as discussões sobre misoginia, feminismo, LGBTfobia², racismo e tantas outras formas de exercício de discriminação são visibilizadas, torna-se cada vez mais corrente a sensação de que nunca houve tantas condições de ocorrerem processos de emancipação e empoderamento que na configuração atual. No entanto, as próprias expressões que emergem nessa configuração precisariam garantir algum nível de repetição da experiência instituída para que ganhe condição de emergência. São esses tensionamentos internos que nos interessam.

Pablo Vittar, cantora *drag queen* maranhense, em entrevista concedida à Rolling Stone Brasil, em janeiro de 2018, faz questão de destacar que é “uma *drag* em cima do palco, num país onde mais se mata LGBTs no mundo” (BRÊDA, 2018, p.42), em função dos questionamentos sobre suas letras não tematizarem ações políticas, e continua, “acho massa quem traz letras com questionamentos e indagações. Só que eu, como artista, quero falar de coisas comuns, do meu dia a dia. Da briga que eu tive com minha amiga, sabe” (BRÊDA, 2018, p.42). Gloria Groove, rapper e *drag queen*, em entrevista à Revista Veja, comenta sua identificação com o “rap e o hip hop, gêneros sempre associados aos machos” e decidiu investir em videocliques “superproduzidos” para conquistar um público além do universo LGBT (BATISTA JR, 2018). Tais caracterizações são indicativas tanto

² LGBTfobia é o termo utilizado para se referir ao constrangimento, discriminação ou qualquer tipo de violência sofrida pela população cujas identidades de gênero e as sexualidades são consideradas dissidentes. No caso, LGBTQ é a sigla adotada por órgãos internacionais de defesa dos direitos humanos, como a ONU e a Anistia Internacional. A sigla representa as seguintes identidades de gênero e sexualidades: lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, e *queer*. O termo faz referência também às performatividades não enquadradas pela lógica da cisgeneridade, ou seja, um sujeito cisgênero tem sua identidade respeitada e legitimada pela sociedade e Estado desde o nascimento, enquanto sujeitos transgênero expressam identidades distintas dos padrões da normatividade cisgênera e heterossexual naturalizada pela sociedade.

das potências quanto dos limites com os quais as expressões culturais se manifestam.

Seguimos, então, uma indicação de Raymond Williams (1979), segundo o qual as análises culturais precisariam dar conta não apenas de uma época, mas também das “relações dinâmicas internas de qualquer processo real” (WILLIAMS, 1979, p.125). Desse modo, o autor instaura uma problemática cara aos Estudos Culturais e de Comunicação, a saber: a da multiplicidade e simultaneidade de regimes de experiência no cotidiano. A observação da coexistência de distintas temporalidades num mesmo tempo histórico, sendo marcado por elementos arcaicos (passado/passado), residuais (passado/presente), dominantes (presente/presente) e emergentes (presente/futuro)³ nos interessa em especial para observação de fenômenos cujas experiências sensíveis têm apontado para uma disputa em torno das construções corporais e identidades de gêneros hegemônico-dominantes.

As performances⁴ que visualizamos especialmente nestas duas artistas *drag queens* estão organizadas segundo padrões audiovisuais da cultura pop⁵ e tematizam situações cotidianas de amor, celebrações, seduções, embriaguez e tantas outras. Elas também apresentam corpos – muitos deles considerados abjetos⁶, alguns dentro do padrão hegemônico – que ao performarem, podem dialogar com tradições já consolidadas, porém segmentadas; romper expectativas hegemônicas e dar a ver elementos ainda não disponíveis no contexto cultural; e mesmo reproduzir parâmetros hegemônicos, com o intuito ou não de garantir inserção na cultura pop contemporânea. Daí eles permitirem uma análise do modo como esses fluxos audiovisuais e culturais são capazes de configurar práticas estéticas, políticas e culturais.

Tais configurações não seguem uma perspectiva de linearidade e, muitas vezes, exigem/impõem uma perspectiva de leitura anacrônica⁷ frente às suas

³Utilizamos a aproximações das distintas temporalidades, propostas por Raymond Williams, feita por Itania Gomes (2011) e seguida pelo Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC).

⁴Paul Zumthor (2000) aproxima a performance de uma forma-força que possui um *status* de regra e desenvolve quatro aspectos da mesma: a performance implica o reconhecimento de certos traços característicos, ela chama atenção para si mesma ao mesmo tempo que projeta a audiência para outro contexto, promove repetições não redundantes e modifica o conhecimento na medida em que marca a comunicação.

⁵ Seguimos Janotti Jr (2015) na compreensão da cultura pop como lugares das experiências diferenciadas através de produtos midiáticos, marcada pelas transformações a partir dos encontros e tensões próprios das modernidades atreladas à cultura midiática.

⁶ "O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas 'inóspitas' e 'inabitáveis' da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do 'inabitável' é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito" (BUTLER, 2000, p. 155)

⁷Os historiadores afirmam que o anacronismo seria a ação de situar um fato numa época distinta daquela a que ele pertence ou convém, sendo considerado um problema de método grave. Em nossa perspectiva, o anacronismo seria um movimento apropriado para dar conta das relações dinâmicas dos processos culturais, como indicou Raymond Williams (2013).

expressões. A surpresa de ver o cantor pernambucano Johnny Hooker performando numa sequência do filme *Tatuagem* (HILTON LACERDA, BRASIL, 2013), poderia ser explicada pela expectativa (dominante na cultura patriarcal brasileira) de que aquele tipo de masculinidade não estaria de acordo com determinados padrões aceitos. No entanto, seria possível questionar também se esse padrão estaria em consonância com as discussões promovidas pelos movimentos sociais preocupados com as fortes demarcações binárias de performances de gênero (masculino/feminino), principalmente por uma perspectiva de minorias políticas LGBTQ.

Mesmo que de forma não reflexiva ou tematizada em suas letras, as performances das cantoras *drag queens* Pablo Vittar e Gloria Groove podem demonstrar processos de resistência, de algum modo, se levarmos em consideração elementos misóginos e patriarcais que caracterizam as práticas políticas, culturais e estéticas hegemônicas no Brasil. Ao tornarem visíveis as identidades *drag*, Vittar e Groove disputam sentidos em torno de feminilidades e masculinidades, colocando em tensionamento os dispositivos de subjetivação no que se refere às condutas sexuais que são compreendidas como as únicas possíveis numa sociedade. Tais disputas ficam ainda mais evidentes com ações como a de *crackers* que “derrubaram” o canal de Pablo Vittar no YouTube, no dia 28 de agosto de 2017, excluindo o videoclipe de *K.O.*, mais visualizado do canal, e publicando em seu lugar mensagens de apoio à candidatura a presidente do deputado federal Jair Bolsonaro, conhecido por suas declarações homofóbicas, misóginas e contra ampliação de direitos de minorias, como as cotas sociais e/ou raciais.

Este artigo é um exercício que parte da articulação de distintas temporalidades na análise da cultura pop a partir de três eixos, tomando como objetos os videoclipes e as canções de Pablo Vittar e Gloria Groove. Interessamos as disputas em torno das identidades de gênero dissidentes, em especial as identidades *drag*, a articulação entre a música pop, os gêneros midiáticos e as performances, ao serem exibidas através de plataformas digitais, e os processos de subjetivação, de caráter estético e político, em distintas experiências que conformam nossa relação com os tempos. O interesse está na problematização desses produtos comunicacionais e na interpelação dos sujeitos – tanto aqueles que produzem quanto aqueles que veem os videoclipes, entendendo temporalidades do pop e suas valorações, que “pressupõem modos cosmopolitas de habitar e desabitare o mundo, projetando territórios informacionais em que as raízes locais se tornam difusas” (JANOTTI JR, 2015, p. 46).

Para estas observações, nossa proposta teórico-metodológica pretende articular as noções de performance e de dispositivo, em busca dos atravessamentos

de identidades de gênero, gêneros midiáticos e fluxos audiovisuais e espaço-temporais em disputa. A compreensão dos videoclipes e de suas nuances estéticas e poéticas são aqui concebidas a partir de Soares (2012)⁸, com a intenção de articular os aspectos imanentes das obras ao contexto contemporâneo.

Para uma análise das gestualidades vocais, recorreremos aos álbuns e canções nos discos lançados pelas artistas⁹ buscando evidenciar a relação entre o consumo e produção que se projeta em uma segmentação *queer*¹⁰, mas que transcende seus limites. Apropriamo-nos das noções de gestualidade, pela perspectiva dos *performances studies*, em articulação com as contribuições de Tatit (2002) para pensar os efeitos de presença através do canto e da voz, por uma perspectiva da interação entre a audiência e sua perícia e as cantoras e suas gestualidades.

Por fim, tais achados são colocados em contexto a partir das discussões de Martín-Barbero (2009) e as experimentações reflexivas com a ideia de entorno tecnocomunicativo, atualizando os sentidos de mediações para mutações culturais. Baseados no autor, a partir dos produtos de Pablo Vittar e Gloria Groove, pretendemos nos aproximar daquilo que caracteriza o contexto midiático hodierno, marcado pela existência de fluxos audiovisuais e migrações populacionais, e pela compressão do tempo e do espaço. Buscamos observar, portanto, como as materializam o espaço da cultura pop como articulação de distintas temporalidades, e as expressões culturais – videoclipes e canções – como modos de agenciamentos coletivos *transtemporais*.

Redes, formações discursivas e textualidades

Para interpretar as distintas temporalidades nas performances de Pablo Vittar e Gloria Groove construímos uma rede de contextualização específica, mobilizando aspectos documentais (como entrevistas e depoimentos) e produções do campo da fabulação (como canções e videoclipes) (CARDOSO FILHO, GUTMANN & AZEVEDO, 2017). A heterogeneidade dos materiais está amparada nas

⁸ Soares (2012) considera o videoclipe como lugar do choque criativo e toma três vetores e suas interseções para o processo analítico: música, imagem e montagem. Na análise dos produtos, Soares observa como determinados videoclipes, em suas nuances imagéticas, exibem uma polifonia a partir de aspectos performáticos, cenográficos, signos culturais, narrativas, territorialidades como produção de sentidos. Ele se apropria do termo paisagem sonora para tratar da coisificação da música em imagens, “gerando um efeito virtual de ouvir algo e ‘estar’ na música. Ou ‘estar’ no som”, a paisagem sonora situa o videoclipe “dentro de uma ótica naturalmente imbricada com a própria origem da canção” (SOARES, 2012, p. 43).

⁹ Pablo Vittar lançou, em janeiro de 2017, o álbum *Vai Passar Mal* nas plataformas digitais Spotify, Deezer e iTunes, com 10 faixas (*Nêga, K.O, Irregular, Corpo Sensual, Tara, Todo Dia, Então Vai, Ele é o Tal, Pode Aprontar, e Indestrutível*). Já Gloria Groove lançou o álbum *O proceder* em fevereiro de 2017 nas mesmas plataformas. O álbum possui com 8 faixas (*Império, O Proceder, Muleke Brasileiro, Problema, Gay (Interlúdio), Gloriosa, Madrugada, e Dona*).

¹⁰ Utilizamos o termo a partir dos estudos *queer*, que considera a diversidade de construções sexuais, de gênero, identidades e expressões eróticas, modos de construção de si e práticas de comunidade (HALPERIN, 2007, p. 83).

concepções de Jason Mittell (2004) e Itania Gomes (2011) acerca da problematização dos gêneros midiáticos enquanto categorias culturais¹¹.

Propomos compreender a relação entre os fluxos audiovisuais e temporais que se dão em torno de identidades *drag* a partir das performances de Vittar e Groove. Essas relações se materializam em performances específicas, que revelam formas-força particulares, instáveis, que se transformam cada vez que são acessadas:

Entre o sufixo designando uma ação em curso mas que jamais será dada por acabada e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a "forma", improvável. (ZUMTHOR, 2000, p. 38)

Com essa aproximação, destacamos para um modo de compreensão das performances como uma interação entre sujeito e objeto que possui determinadas reiterabilidades próprias. É nesse sentido que Zumthor (2000) pode afirmar a existência de níveis de performance, – o fato de não haver co-presença não implica falta de interação – sendo possível estabelecer os princípios da performance, inclusive, no âmbito de produtos midiáticos.

Nesse sentido, analisamos o YouTube como dispositivo, em termos agambianos¹², que, ao posicionar os corpos das artistas que analisamos, constrói certos processos de subjetivação, atravessando identidades de gênero, gêneros midiáticos e temporalidades. Ou seja, as performances de Vittar e Groove nos fazem observar como as identidades *drag*, ao serem articuladas aos modos de ver e fazer dessas plataformas, fazem inflexões no tempo presente. São justapostos elementos do passado, do passado no presente, no presente e sugerindo problematizações no presente/futuro.

Recorremos às discussões de Martín-Barbero (2009)¹³ acerca do que ele chama de entorno tecnocomunicativo que caracteriza o contexto midiático

¹¹Considerar gêneros midiáticos enquanto categorias culturais, a partir de Mittell (2004) e Gomes (2011), significa compreendê-los na relação com discursos da indústria, da audiência, da crítica, da academia, ou seja, tomá-los na relação que se estabelece entre textos midiáticos e outros textos que os circunscrevem, disputam e tensionam.

¹²Para Agamben, dispositivo é "[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar" (AGAMBEN, 2005, p. 13). Ainda segundo ele, no estágio atual do capitalismo, assistimos a diversos processos de subjetivação, provocados por dispositivos, como o YouTube, que se sobrepõem num mesmo ser vivente.

¹³ Utilizamos a entrevista de Jesús Martín-Barbero à Revista Fapesp porque o autor propõe uma articulação entre o mapa das mediações culturais (MARTÍN-BARBERO, 2008) e o que ele vai chamar de mapa das mutações culturais. Na entrevista, o autor reflete sobre a reinvenção de meios e gêneros na interface da televisão com a internet, produzindo o que ele chama de "formas mestiças da comunicação" (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 2). Estas formas atuam "transversalmente" em todos os meios, e os

contemporâneo. Tal contexto estaria marcado pela existência de fluxos audiovisuais e migrações populacionais, e pela compressão do tempo e do espaço¹⁴.

Ao analisarmos as performances de Vittar e Groove identificamos que, para além do discurso recorrente de que há uma aceleração e consequente restrição temporal e uma visada para o futuro, há, concomitantemente, um processo de relação com matrizes e referências oriundas de diferentes lugares e tempos históricos, apontando para a importância do passado na compreensão de fenômenos no presente. E, além disso, para uma relação intrínseca entre tempos e espaços.

Importante dizer ainda que as duas *drag queens*, na construção de suas performances e nos apelos às performances de gênero, apontam para complexas relações cognitivas, marcadas por associações hipertextuais, em que elementos de distintas temporalidades são articuladas. O desvendar de quais hipertextualidades, entretanto, depende de quem consome e, no caso específico desse artigo, de quem analisa. Ao olhar para os objetos, nós, analistas, estabelecemos essas articulações, construindo nossas próprias redes. A presente análise, portanto, confere a performance em contexto como uma importante figura de historicidade (GOULART, LEAL, GOMES, 2017).

Performances pop e as suas rasuras: Vittar e Groove

Pablo Vittar é a identidade *drag* de Phabullo Rodrigues da Silva, maranhense, 23 anos, que vem se destacando na cena pop do país ao articular gêneros musicais brasileiros, estrangeiros, e colocar em questão discussões sobre as identidades *drag*. Vittar tem um canal¹⁵ no YouTube com 4,25 milhões de inscritos¹⁶. No mesmo canal, o videoclipe de *K.O.*¹⁷, uma de suas músicas mais conhecidas, tem cerca de 292 milhões de visualizações e, em julho, o videoclipe

gêneros seriam rompidos nesta relação. Martín-Barbero problematiza as transformações tecnológicas no contexto contemporâneo, o que o leva a pensar as mediações na articulação com tempo e espaço. Nesta perspectiva, ele prefere pensar em termos de mutações culturais.

¹⁴ Martín-Barbero apresenta o entorno tecnocomunicativo em entrevista à revista Pesquisa Fapesp da seguinte maneira: “A ideia importante então é o “entorno”, o novo ecossistema. Não podemos mais falar de comunicação como um conjunto de meios, e tal como são eles não duram mais 10 anos. É uma mudança de tempo.[...]Há uma liberação do tempo e, simultaneamente, uma mobilidade que comprime o tempo – cada vez temos menos tempo. De fato, se o capitalismo não tivesse enlouquecido quando o Muro de Berlim caiu, se tivesse tido um pouco de visão histórica, em vez de produzir a crise em que estamos mergulhados, teria criado um modelo no qual a humanidade trabalharia quatro horas, e não oito. Mas se pôs a produzir dinheiro com dinheiro, sem produzir nada. Então, há uma transformação radical do tempo e do tempo de trabalho” (MARTÍN-BARBERO apud MOURA, 2009, p. 15). É também nessa entrevista que Martín-Barbero apresenta seu mapa das mutações culturais, estabelecido entre tempos, espaços, migrações e fluxos. Tecnicidades, ritualidades, cognitividades e identidades são as mutações propostas pelo autor. Para ler mais sobre o mapa numa construção próxima a que propomos nesse artigo ver Gomes et al (2017).

¹⁵Chamamos a atenção para o fato do YouTube manter o vocábulo *canal* oriundo de sistemas *broadcasting*.

¹⁶Número observado em 26 de fevereiro de 2018.

¹⁷O videoclipe de *K.O.* pode ser visto em <<https://www.YouTube.com/watch?v=3L5D8by1AtI>>. Acesso em: 26/02/2018.

que ela gravou com Anitta e Major Lazer, *Sua Cara*¹⁸, teve cerca de 17,4 milhões de visualizações¹⁹ só no primeiro dia. Antes de ter seus vídeos conhecidos pelo público, Vittar disponibilizava no mesmo canal no YouTube um *vlog* onde comentava música e fazia menção a outras redes sociais, como o Twitter, e publicava *covers* de artistas pop estadunidenses como Ariana Grande.

Gloria Groove, como é conhecida Daniel Garcia Felicione Napoleão, paulista, 23 anos, tem sua carreira fortemente vinculada à *black music*, ao rap, ao hip hop, e, assim como Vittar, ao pop. Groove decidiu ser *drag queen* após participar de diversos grupos e programas musicais, como o Balão Mágico, em 2002, o programa do Raul Gil, e assistir ao *reality show* estadunidense de *drags* – *RuPaul's Drag Race* (BATISTA JR, 2018). Sua primeira música a ficar conhecida foi *Dona* em 2016. Seu vídeo conta com cerca de 4,3 milhões de visualizações no YouTube²⁰. Depois disso, ela abriu a turnê dos shows de duas ex-participantes do *reality* – Adore Delano e Sharon Needles, vencedora da quarta temporada – apresentando o show *Donatour*. Entre os vídeos disponíveis em seu canal, Groove mostra trechos dessa turnê, além de *covers* das cantoras Erykah Badu e Beyoncé, referências da R&B e música pop estadunidense.

Open Bar, primeiro videoclipe lançado por Pabllo Vittar em 2015 no seu canal do YouTube, é uma versão da música *Lean On*, do grupo Major Lazer em parceria com o Dj Snake e a cantora MØ. O produto brasileiro atingiu 59 milhões de visualizações na plataforma²¹ e, com o sucesso do vídeo, tornou-se conhecida em festas do segmento LGBT. Em *Open Bar*, o corpo emerge exatamente na similaridade com os aspectos feminilizados que compõem a “montação”. A peruca, maquiagem, o destaque dado ao ato de pintar as unhas, o uso de roupas de praia, a sensualidade do corpo que marca uma forma específica dessa cantora ser *drag*. O clipe explora a proximidade-imitação de traços de uma feminilidade hegemônica na construção da identidade *drag* em Pabllo. Nas cenas, há uma diferenciação do corpo de Pabllo, que convoca elementos hegemonicamente femininos, com os outros corpos presentes, que vão desde homens cisgênero à *drag queen* com barba feita de lantejoulas. Percebe-se um clima de celebração entre os corpos e de certa

¹⁸O videoclipe de *Sua Cara* pode ser visto em <<https://www.YouTube.com/watch?v=omzk3kIly0E>>. Acesso em: 26/02/2018.

¹⁹Apesar de ter a participação de Pabllo Vittar, *Sua Cara* não está disponível no canal da *drag queen*, mas sim no canal do grupo de música eletrônica, Major Lazer. Hoje, o videoclipe já conta com 355 milhões de visualizações. Podemos ver outros vídeos de Vittar em outros canais sem ser o dela. É o caso ainda dos vídeos de *Minaj* – grafado como o sobrenome da cantora estadunidense Nicki Minaj, com referência à “bunda” – e *Amante*, ambos disponíveis em canais de fãs. Número de visualizações verificado em 26 de fevereiro de 2018. Informação disponível em <<http://jonline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2017/07/31/clipe-de-anitta-e-pabllo-vittar-tem-melhor-estreia-no-YouTube-em-2017-298518.php>>. Acesso em: 12/09/2017.

²⁰Número de visualizações em 26 de fevereiro de 2018. O videoclipe de *Dona* pode ser visto em <<https://www.YouTube.com/watch?v=BPfO6Wkr8fs>>.

²¹ Vídeo disponível em <<https://www.YouTube.com/watch?v=IYuepseCRGY>>. Acesso em: 26/02/2018. O número de visualizações também foi verificado nesse dia.

maneira corpos apaziguados em suas diferenças, circunscritos ao ambiente doméstico. Por outro lado, nos comentários feitos pelos usuários no YouTube sobre o vídeo, percebe-se que há críticas à versão, uma ideia de que estragaram a música do Major Lazer, alguns chamam de “pobre”, e em outros há uma crítica a esse corpo feminino que não é performado por uma mulher cisgênero, mas sim pelo corpo de um homossexual (“tu parece as branqueiras; Pabllo Vittar, se tu é viado porque não tem peitos?”²²).

A performance de Pabllo nos leva a pensar o lugar da mulher cisgênero na música pop internacional nos últimos anos. A relação com as cantoras Britney Spears, Beyoncé, Rihanna, Nicki Minaj se evidencia através das marcas gestuais e corporais explícitas no videoclipe. Neste sentido, podemos perceber que o corpo de Pabllo é atravessado por um consumo musical que é atribuído a certas especificidades da cultura pop e da cultura gay hegemônica, mas que, ao construir uma versão distinta, apresenta diversas tensões em relação ao cenário, sonoridade, elementos culturais. Na versão de Major Lazer, há um ambiente tipicamente indiano que não se aproxima da ideia de celebração que vemos em *Open Bar*. Na realidade, os únicos que aparecem nos dois videoclipes são a cama e a piscina, que em *Lean On* é uma *jacuzzi* (figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2: Trechos capturados dos videoclipes de *Lean On*, da Major Lazer²³, e *Open Bar*, de Pabllo Vittar²⁴.

No clipe, os elementos de composição da *drag* aparecem em diversas cenas a partir do primeiro plano, e evidenciam acessórios do universo feminino. No que tange à visualidade, o corpo de Pabllo performa a canção direcionando-se para a câmera, num jogo de partilha com o espectador que, de certa forma, presencia a diversão na piscina. A brasilidade que caracteriza a versão aparece nos arranjos, na referência ao samba, ao clima de churrasco. Tais elementos convocam aspectos de festa, e é por conta daquilo que essa sonoridade nos convoca que o videoclipe

²²Frases retiradas da seção de comentário disponível na página em que o clipe está disponível no YouTube. Para ver esses e outros comentários, acesse <<https://www.YouTube.com/watch?v=IYuepseCRGY>>.

²³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YqeW9_5kURI>. Acesso em: 17/09/2018.

²⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IYuepseCRGY>>. Acesso em: 17/09/2018.

tensiona o global no local – ainda que reconheçamos os processos de determinação que envolvem a indústria fonográfica e que ampliam o alcance de produtos globais.

Quando pensamos nesse corpo que é atravessado pelo global, podemos perceber que as marcas se inscrevem não como uma publicidade em seus objetos, mas sim, inscritas no próprio corpo da artista. No videoclipe *K.O.*²⁵, é o corpo em cena de uma *drag* atravessado pelas possibilidades comerciais, com as publicidades das marcas Absolut Vodka e Adidas. Nesta última, vemos duas questões: a primeira, o deslocamento de uma relação exclusiva estabelecida historicamente entre a marca e o hip hop; a segunda, a desconstrução de vestimentas específicas para homens e para mulheres. De acordo com Silva (2017), Vittar exerce atração irresistível sobre as marcas exatamente porque se articula no videoclipe ao *product placement*, “um formato que tangibiliza a marca dentro de um conteúdo que vai ser consumido inúmeras vezes. É como uma propaganda dentro de um conteúdo que, além de ser consumido em um momento de alegria, tem foco na imagem e na visualização efetiva” (SILVA, 2017).

O clipe de *K.O.* explora a pouca iluminação dos espaços da cena a partir de feixes de luz, que adentram a academia, e os tons mais neutros, como o preto, o cinza, e o branco ajudam a corporificar a *drag queen* em ambiente cênico que culturalmente é remetido a um tipo hegemônico de masculinidade. Vemos a presença do ringue, das roupas específicas do boxe, os troféus, as ataduras que envolvem as mãos do rival, elementos que trazem o sentido da força física, em uma canção que aborda na sua letra uma espécie de nocaute amoroso. Na cena, vemos que esse golpe de amor envolve dois homens, no caso Pabllo e o ator que encena esse outro do relacionamento. A narrativa do videoclipe menospreza a relação que existe entre a violência e a homofobia, ao colocar o corpo de um homossexual como vítima de um nocaute. E ainda há a interdição da potência amorosa por causa do beijo que não se completa, sendo esta uma expectativa construída dentro do próprio clipe.

O corpo de Groove nos videoclipes se apresenta de outra maneira. Em *Dona*, percebe-se que o ambiente das casas de show, com seus jogos de luzes, é construído para criar uma atmosfera de sociabilidade, com a presença de outras artistas *drags* que performam através dos seus corpos a canção. Há uma presença marcante de luzes avermelhadas, de feixes de luzes que interagem na imagem, criam essa visualidade mais futurista, e, de alguma maneira, aciona as transformações na cultura pop brasileira trazidas por Groove nos versos da música: “Ai meu Jesus/ Que negócio é esse daí?/ É mulher?/ Que bicho que é?/ Prazer, eu

²⁵ Abreviação da palavra *knockout*, termo em inglês para nocaute, ação no boxe em que o lutador permanece em estado de inconsciência por dez segundos. O nocaute equivale, de acordo com as regras da luta, ao momento da derrota.

sou arte, meu querido/ Então pode me aplaudir de pé". Em *Dona*, vemos uma articulação parecida aos efeitos visuais presentes em diversos clipes da música pop internacional, e, especificamente, nos convoca as cenas do videoclipe *In Your Eyes*, da cantora Kylie Minogue (figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4: Trechos capturados dos videoclipes de *Dona*²⁶, de Gloria Groove, e *In Your Eyes*²⁷, de Kylie Minogue.

Esse estilo mais futurista se articula à performance combativa de Gloria Groove como uma espécie de novo momento da música pop no Brasil, com a presença de cantoras não binárias. Os gestos apontam para o corpo como ferramenta de tensão: ela se direciona para as câmeras, se apropria de gestos do hip hop em um corpo montado por elementos de um feminino que não o hegemônico, é o corpo que não está preocupado com certos padrões, como a cintura fina, que se permite mostrar a transição entre o montar e o desmontar. Já em *Império*, essas marcas que são antecipadas em *Dona* mostram-se de forma ainda mais incisiva. Constatamos essa inscrição já na letra da música, que reivindica a construção um *Império*, que se entende como império *drag*, e também nas marcas presentes no corpo, que são de um feminino que disputa o lugar do hegemônico: a maquiagem aberrante, as unhas muito longas, uma réplica de chifre que ocupa o lugar de peruca, conferindo a cena um tom onírico (figura 5). Associando o universo criado na canção com as visualidades, nos parece que, ao

²⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BPfO6Wkr8fs>>. Acesso em: 17/09/2018

²⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OjETibEMbJY>>. Acesso em: 17/09/2018.

trazer esse aspecto do sonho, ela indica que esse império *drag* é algo a ser construído.



Figura 5: Imagem capturada de Gloria Groove no videoclipe de *Império*²⁸.

Ainda há, no videoclipe, outros corpos que aparecem, como os corpos negros, ou outras formas de identidade *drag* distintas da de Groove, e se colocam como parte integrante dessa diversidade que é a cultura *drag*. Tudo isso se performa a partir de marcas definidoras da cultura hip hop, como por exemplo o *flow*, os trechos falados da música que fazem referência ao MCs e as batalhas de hip hop, ao improviso e ao encadeamento dos versos através de narrativas sobre raça, classe social, e conflitos urbanos. Em um trecho do vídeo, ela marca explicitamente esse lugar de disputa no momento do *flow*, quando diz: “Especialista em destruição/ Examina! (Hmm)/ Encabeçando a revolução/ Eis a mina!”. Aqui, por exemplo, destacam-se algumas chaves interpretativas possíveis para a palavra mina – que pode se referir à mulher que vai causar a revolução, mas também à mina, objeto de destruição. Isso se relaciona com a própria declaração que Groove dá a Revista Trip²⁹: “Você não sabe a diferença que faz pro menino negro, gay da periferia, [...] olhar pro meu trabalho, e pensar ‘poderia ser eu’, pensar que as pessoas podem ver em mim um espelho”, relata.

O trecho da música citada acima demonstra que, em vez de explorar as proximidades com as feminilidades hegemônicas, Gloria explora a montagem³⁰ e a corporeidade através do rap e da cultura hip hop. É um corpo duplamente

²⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eYU-oXjllus>>. Acesso em: 18/09/2018.

²⁹ Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/gloria-groove-a-dona-da-porra-toda>>. Acesso em: 17/09/2018.

³⁰ O termo montagem é utilizado na cena drag queen para o processo de montar, através de roupas, acessórios e maquiagem, a persona drag. Alguns pesquisadores de gêneros e sexualidades referem-se a montagem como ritual performático de compor ou modificar tanto os elementos corporais quanto os aspectos da personalidade. Para mais exemplos do uso do termo, ver Amanajás (2015), Gadelha (2008), Jordão & Soares (2016).

resistente por ser *drag* e por ser minoritário dentro daquela cena musical, onde historicamente minorias tais quais mulheres e gays têm menos visibilidade. É nessa espécie de desencaixe que Gloria Groove cria a possibilidade de ser *drag queen* no hip hop, tensionando gêneros musicais cujas convenções operam a partir de marcas performáticas ligadas a uma masculinidade hegemônica.

Nas performances de Pablllo e Gloria, percebemos que há uma afirmação de identidades *drag*, ainda que operem de maneiras distintas. Ao contrário de Pablllo, que aparece num corpo polido e apaziguado, convocando sentidos hegemônicos de feminilidade, Gloria Groove aparece de maneira mais direta e incisiva, apropriando-se das letras e dos videoclipes como instrumentos de disputa. Essas diferenças se relacionam com o fato de Pablllo Vittar se inserir na cultura pop e buscar uma posição mais clara no *mainstream* da indústria fonográfica, enquanto Gloria Groove se articula ao hip hop, que tem estratégias mercadológicas distintas do pop. As duas, entretanto, coincidem na opção de não guetizar³¹ seus corpos, e sim torná-los públicos, no sentido de serem vistos com mais amplitude, e não em espaços específicos.

A visibilidade alcançada por elas tem provocado diversas reações. Por exemplo, na edição de 2017 do Rock in Rio, depois da apresentação de Pablllo Vittar com a cantora Fergie, começou a circular nas redes sociais a ideia de que essa foi a edição mais gay da história. Nas respostas a essas críticas, acusando-as de homofobia, o argumento utilizado para contrapor era o de que, em outras edições, também houve gays, mas o que na verdade estava sendo questionado era a baixa qualidade musical. Esse argumento mostra que há uma questão com o gosto, classificando os cantores LGBTs que participaram da edição mais recente – Johnny Hooker, Liniker, Almerio e até Ney Matogrosso – como música de qualidade duvidosa, mas também tem uma relação como esses corpos ocupam a cena pública hoje. Se voltarmos a outras edições do festival, as apresentações de artistas homossexuais como Fred Mercury, Cazuza e Cassia Eller, tornaram-se exemplos de atuações aceitas como “de qualidade”. O questionamento que fazemos é se esse lugar de legitimado não é construído por uma relação com o rock, como um gênero musical referência de valorização e crítica.

³¹ O sentido atribuído a “gueto” e guetização” pretende dar conta das experiências urbanas, a exploração econômica na qual estão sujeitas as classes populares, suas reinvenção a partir de uma dinâmica da segregação e da pobreza urbana. Na Sociologia, o termo convoca o sentido de área naturalizada por violência e encapsulamento social, e busca do território referências de alteridade (etnia, gênero, minorias sociais). Gueto como um conceito sociológico pode ser consultado via Wacquant (2004). Essas noções podem ser articuladas ao trabalho de Stuart Hall (2009) sobre a cultura negra, que aborda o campo da cultura popular como um espaço de intensas disputas por hegemonia, como uma arena de resistência e de consentimento diante da cultura dominante. “A cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco do poder. Isto confere ao terreno da luta cultural sua própria especificidade” (HALL, 2009, p. 245).

Vozes *drag*: do falsete ao canto falado

Quando tratamos de performance relacionada à música pop, estamos já convocando parâmetros valorativos que acabam, em parte, ancorando nossas experiências. Tais parâmetros podem variar de acordo com o universo pop em questão: aqui se coloca em evidência um consumo e uma produção que projeta em uma segmentação *queer*, mas que transcende seus limites. Nesse sentido, tornou-se imprescindível a construção de redes contextuais e intertextuais para tratar de Pablo Vittar e Gloria Groove na dimensão das vozes, focando as performances vocais das cantoras *drag*.

A voz cantada, lembramos, é a projeção de um corpo no mundo, é a afirmação da sua presença em um espaço-tempo sendo, além do mais, elemento que nos interpela sensualmente. Com a invenção de técnicas de registro fonográfico, tornou-se possível deslocar tal presença possibilitando uma espécie de experiência sensorial virtual com determinada performance (ZUMTHOR, 2010). O que nos leva a reafirmar um potencial exemplar de propagação da voz que canta e que remete sempre àquele corpo que a emite.

Somos assim informados sobre um universo *queer* quando escutamos as vozes de Pablo Vittar e Gloria Groove; e isso se dá não apenas por aquilo que nos é informado nas letras, mas também pelos modos como aqueles corpos fazem da voz um espaço para imprimir gestos, para agir no mundo de determinada maneira. Luiz Tatit nos lembra que "cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e entoação coloquial." (TATIT, 2002, p. 9)³². Mais do que isso, afirmar-se presença no mundo através do canto envolve a interação entre a audiência e sua perícia e o cantor com gestualidade. Após escutas dos álbuns das cantoras, nos questionamos sobre o que se projeta a partir da gestualidade vocal de cada uma.

³² Luiz Tatit (2002), ao tratar de gestualidade oral da canção, refere-se ao equilíbrio existente entre as distintas dimensões que envolvem a melodia, a voz e a palavra. Com certo destaque para a questão da letra cantada, o autor concebe o gesto do cancionista como criação de "uma obra perene com os recursos utilizados para produção efêmera da fala cotidiana" (TATIT, 2002, p. 11). Apesar da centralidade textual na perspectiva do autor, acionamos o gesto oral da canção, via Tatit, para pensar uma articulação com a observação em torno das corporalidades, e neste caso, o corpo da voz. Neste sentido, seguimos Zumthor (2005), para quem a voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não firma sua presença no mundo enquanto performance. O corpo seria, para ele, o condutor vivo de todos os gestos que compõem a vida cotidiana. "A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido" (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87). Galard (2008) busca compreender as convenções e os modos institucionalizados que regulam nossa linguagem corporal. Pela perspectiva das gestualidades, o autor propõe considerá-las como objetos estéticos, que revelam estratégias de construção signíca em constante negociação com nossos contextos culturais (GALARD, 2008, p. 29). Por isso, a articulação que propomos da performance e a voz é pensar em mais um elemento de impressão corporal, no seu momento cantado da performance.

O trabalho de Pablllo estava rodeado de expectativas que envolviam um disco anterior com versões em português de canções já pertencentes a um universo pop e gay. *Todo dia*, primeiro *single* do disco *Vai passar mal* (2017), parecia ter cumprido o prometido: no refrão que abre a canção, ela anunciava a plenos pulmões "eu não espero o carnaval chegar pra ser vadia" e complementa, "sou todo dia"³³. A exploração do falsete pela cantora já era sua marca antes disso e em quase todo o disco esse é o aspecto mais saliente no que se refere à performance vocal. De um modo geral, e mesmo explorando universos como o arrocha e o forró, essa voz ainda reafirma relações como um pop *mainstream* de artistas como Katy Perry, Lady Gaga e Shakira.

Pablllo Vittar imprime claramente aquilo que ela quer mostrar ser: uma cantora *drag* que se afirma ao jogar com uma linguagem da "lacrção"³⁴. Sua voz tende a mostrar-se impostada e intensa, há pouco espaço para sussurros enquanto há uma busca pela autoafirmação em versos como "Todos me querem, mas fazer o quê?" em *Nêga*, "Você já me perdeu" em *Irregular*, "Vai passar mal, viro sua mente com meu corpo sensual" em *Corpo sensual* (que tem participação de Mateus Carrilho da Banda Uó). Essa "lacrção" parece vestir-se muito bem com uma vocalidade intensa impressa em um timbre que se projeta na exploração dos falsetes, que, em si, já demarca uma performatividade *queer* de Pablllo. Em outros momentos, sua voz trabalha em regiões menos agudas dando uma impressão de maior sensualidade, como ocorre na canção *Tara*, ou até mesmo conferindo mais seriedade ao conjunto da obra, como é o caso de *Indestrutível*, música que encerra o disco em tom de autoajuda num arranjo piano e voz.

A voz em *K.O.* tende a aproximar-se mais dessa gestualidade vocal menos intensa, mais fraca; de saída, explorando regiões não tão agudas, ela assume: "Seu amor me pegou/ Cê bateu tão forte com o teu amor/ Nocauteou, me tonteou/ veio à tona, fui à lona, foi K.O.". Esse é, de um modo geral, o tom da canção: o que se imprime no canto é uma espécie de desconcerto ou fraqueza de alguém que parece ter perdido o controle sobre si ao vivenciar uma paixão. Tais versos podem ser tomados como um canto-confissão: "Sempre fui guerreira, mas foi de primeira/ me vi indefesa, coração perdeu a luta, sim/ Adeus bebedeira, vida de solteira, quero sexta-feira/ Estar contigo na minha cama, juntos, coladin". Esse tipo de variação pode ser tomado como destreza da artista: a voz se modaliza de acordo

³³ A canção foi retirada do disco nas plataformas de *streaming* após desentendimentos e disputas relativas aos direitos autorais entre Pablllo Vittar e Rico Dalasan, que assina a parceria.

³⁴ Lacração é uma gíria utilizada pela comunidade LGBT para designar uma atitude, comportamento, uma performance exitosas. Neste contexto, o verbo lacrar tem sido utilizado popularmente em expressões como "lacrou com as inimigas", ou seja, um elogio para um comportamento que impressiona, que silencia os envolvidos.

com aquilo que é dito e o canto mais fraco é a sugestão da fraqueza vivida pela personagem que canta.

Gloria Groove joga com essa mesma linguagem da "lacração" operando a partir de outros gestos vocais e que remetem a outros universos: a sua relação com o rap é, provavelmente, o aspecto mais marcante de sua obra. Logo na abertura do álbum *O proceder* (2017), a voz dá nome a quem canta: "Uh, Gloria Groove/ Vai segurando" e segue "Viver no mundão, tá ligado que é caso sério/ Dando a cara a tapa e às vezes sem ter critério/ Levar o legado sendo parte do mistério/ Trabalhar pra prosperar ascensão do império!". Diversas canções do disco começam com esse anúncio, esse tipo de assinatura é uma das marcas mais comuns no mundo do rap. Para além disso, sua vocalidade, que trabalha um canto mais falado, revela outras características relativas a tal universo como se vê na utilização constante de gírias - muitas delas fazendo parte de um dialeto *queer*: em *O proceder* temos, por exemplo, os versos "Pode falar mal de mim, monete/ arranjar paju com essas gayzinha é bad/ Se um palco era o que tu queria, fia, pede/ 'Eu vou expor ela na internet'". Outro aspecto é a menção àqueles que seriam elementos autobiográficos tal como se vê em *Dona*: "Pra um dia contar a história/ Da mina que mudou tudo/ Que veio da Zona Leste/ Pra virar dona do mundo!". Até mesmo uma menção direta à canção *99 problems* do *The black album* (2004) de Jay-Z reafirma a relação: "Num fica tristinho, não, bee/ Que sem você vou ficar bem/ 99 problemas na mão e com certeza/ Tu não vai ser o meu número cem".

Se Pablio Vittar se afirma predominantemente no falsete -- que etimologicamente aponta para sentidos como dissimulação e falseamento --, Gloria Groove se faz presença a partir de uma dicção pendular entre o canto falado (elemento mais predominante) e um canto propriamente cantado, algo que se apresenta mais nos refrãos de diversas canções do álbum e em toda a *Madrugada*. Para Tatit (2002), há um jogo de presença entre a voz que canta e a voz que fala nos gestos vocais. Quando um canto mais falado (entoação) tende a ser predominante na performance é como se quem emite a voz se desnudasse diante de seus interlocutores tendo a cumplicidade e a confiança como possíveis efeitos da enunciação.

Ideias como dissimulação, artificialidade, impostação vocal não devem aqui apontar para qualquer sentido pejorativo: devem ser tomadas mais como características relativas às formas como tais cantoras performam para a escuta³⁵.

³⁵Como abordado por Cardoso Filho (2014), ao indicar como a música pop cultiva um tipo de percepção sonora nos ouvintes associado aos padrões semióticos dominantes num determinado contexto sociotécnico e cultural.

As percepções que estamos apontando a partir da gestualidade vocal, nesse sentido, tendem a reafirmar impressões que também temos ao observar como elas se portam também em outros dispositivos tal como observamos nos videoclipes. No Instagram encontramos similaridades quando observamos que Gloria Groove frequentemente se mostra menos montada do que Pablló Vittar: isso diz das estratégias com que cada uma se põe a jogar na relação com as audiências.

Fluxos audiovisuais em contexto

Os números de visualizações apresentados pelas duas *drags queens* analisadas apontam para transformações nas formas de produção, consumo e circulação de videoclipes no Brasil e no mundo. Em 2005, o YouTube foi criado com o intuito de ser um repositório – o slogan era *Your Digital Video Repository* – “Seu Repositório de Vídeos Digitais” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 20). Entretanto, por conta da facilidade tecnológica das câmeras, que permitiram um maior registro da vida cotidiana, com o tempo os usuários passaram a utilizar o YouTube tanto para tornar visíveis suas produções caseiras, quanto para saciar uma curiosidade em relação à vida do outro. O slogan passou a ser *broadcast yourself*, no sentido de transmitir-se (BURGESS; GREEN, 2009, p. 20). As artistas analisadas, no início das suas carreiras, negociavam com características desse momento de formação do YouTube.

No canal de Pablló, encontramos vídeos em que interpreta canções do pop internacional, acompanhada por um violão, em um ambiente visivelmente doméstico. Percebe-se, pela imagem, que há a presença de duas câmeras, mas o tom amador aparece pelas diferenças na qualidade de imagem entre um plano e outro, pela pouca qualidade do áudio capturado, e também pelos enquadramentos não dão conta da cena (figura 6). Já Gloria Groove parece investir numa imagem de melhor resolução, ainda que o ambiente doméstico esteja ali presente na cena, como se pode ver pela presença do sofá e uma mesa, e lâmpadas de LED como objetos de decoração. Recorre ainda a um enquadramento único e instável, trépido (figura 7), que reforça esse estilo caseiro.



Figura 6: Imagem capturada³⁶ de uma apresentação caseira de Pablllo Vittar no início da carreira.



Figura 7: Imagem capturada de uma apresentação de Gloria Groove disponível no canal no YouTube³⁷ da artista.

Desde a compra da plataforma pelo Google, há um crescimento no número de artistas que utilizam o YouTube para divulgação dos seus vídeos, o que ocasionou uma maior profissionalização dos produtos veiculados no YouTube, um processo acompanhado pelos consumidores. Algumas pequenas produtoras surgiram no mercado e têm se especializado na produção de vídeos do funk ostentação, sertanejo e pagode³⁸ e tem acumulado boas cifras nos números de visualizações dos seus produtos.

A produção e o consumo mercadológicos de vídeos no Brasil mantêm traços desde a época de exibição no Fantástico, a partir da década de 1970, e atingem um ápice quando passam a ser exibidos com exclusividade pela MTV nos anos de 1990-2000. Desses momentos, permanece, por exemplo, o

³⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OLrW3zEMhA4>>. Acesso em: 18/09/2018.

³⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vvhhBifuoSU>>. Acesso em: 18/09/2018.

³⁸De acordo com reportagem da Folha de S. Paulo: "Ao menos três produtoras de vídeo estão nesse mercado: Kondzilla, Tom Produções e P.drão, que, somadas, têm 86 milhões de visualizações no site. As duas primeiras estão entre os 50 maiores canais do Brasil em número de assinantes". Disponível em <<http://classificados.folha.uol.com.br/negocios/2015/03/1604597-crescimento-do-funk-cria-negocio-para-produtoras-de-clipes-assista.shtml>>. Acesso em: 31/01/2018.

comportamento da audiência de assistir diversas vezes aos videoclipes dos seus artistas favoritos. A comparação entre as décadas passadas e o consumo atual nos faz ver uma primeira diferença: hoje não é mais necessário gravar em fitas VHS para essa reprodução reiterada. Com uma conexão à Internet, é possível assistir aos vídeos com a alta qualidade de exibição que eles costumam ter.

Outra importante transformação é que, em vez da lista de videoclipes criada a partir da interação da audiência por telefone ou pela internet, no YouTube, a plataforma, através de seus códigos, realiza uma verdadeira curadoria videoclíptica, criando uma lista de vídeos relacionados a outro vídeo. Assim, K.O. de Pablio Vittar leva a outros videoclipes da artista como *Corpo Sensual*, *Open Bar*, e de outros artistas como Rico Dalasam (*Fogo em Mim*), Emicida e Miguel (*Oásis*), Karol Conka (*Lalá*), Liniker (*Zero*), entre outros. Da mesma maneira, o clipe *Dona* de Glória Groove leva a outros clipes dela como *Império* e *Gloriosa*, e de outros cantores como alguns dos citados e Linn da Quebrada (*Enviadescer*), Chico Buarque (*As Caravanas*) e MC Queer (*Fiscal*).

Essa lista que aparece pode ser consumida em reprodução automática, num botão acionável pelo usuário do YouTube e tem a ver com aquele artista que está sendo assistido e aos hábitos de consumo de cada pessoa. Nos termos de Martín-Barbero, significa perceber como as tecnicidades e as ritualidades dão conta de formas específicas de ver e de fazer e as maneiras pelas quais essas são consumidas num dado contexto cultural. Como diz Martín-Barbero (2009), tecnicidade não tem apenas a ver com tecnologia, e ritualidade tem a ver com ritmo, memória, a como as lógicas de produção e as competências de recepção se relacionam com o formato.

Observar a centralidade dos fluxos audiovisuais no contexto midiático atual fez com que olhemos para além dos canais das artistas analisadas. Não é possível compreender o fenômeno Pablio Vittar sem dar conta de suas parcerias: Rico Dalasam (*Todo Dia*³⁹), Mateus Carrilho (*Corpo Sensual*), músico da Banda Uó, e presença em canais de outros artistas como o de Major Lazer, na já citada *Sua Cara*, que conta com a participação de Anitta, além de parcerias com a própria Glória Groove e Aretuza Lovi (*Joga Bunda*). As chamadas *feats* – uma abreviação da palavra inglesa *featuring*, que nesses casos é equivalente a "com a participação de" – são estratégias importantes na produção musical atual, uma marca

³⁹Após uma polêmica sobre direitos autorais envolvendo o empresário de Pablio Vittar, Gorky, músico integrante da banda Bonde do Rolê, *Todo Dia*, sucesso nas vozes de Vittar e Rico Dalasam, foi retirada de todas as plataformas de áudio e vídeo. Mais informações em <<https://www.facebook.com/Farofafa/videos/vb.184095238306516/1338259812890047/?type=2&theater>>. Acesso em: 12/09/2017.

importante nas cenas rap e pop dos Estados Unidos desde anos 90⁴⁰, sendo incorporada pelos artistas brasileiros. Eles veem nessas parcerias formas de acesso a públicos distintos, expandindo a circulação de seus produtos, tornando-se mais visíveis. *K.O.*, videoclipe solo de Vittar mais visto, tem cerca de 20 milhões de visualizações a menos que *Sua Cara*.

Se tomarmos a legitimação da carreira de Pablllo Vittar a partir do jornalismo e da crítica⁴¹, podemos perceber que ela ganha status de celebridade depois do lançamento do clipe com Anitta, o que reforça nossa compressão sobre a importância da estratégia das *feats* para indústria fonográfica. Por outro lado, se pensarmos na construção de redes de parcerias no Brasil, vemos que outros elementos aparecem na configuração dessa estratégia, como por exemplo no mesmo *K.O.*, que é dirigido por João Monteiro, responsável por descobrir Gloria Groove. Ele também é o diretor de *Dona*, primeiro videoclipe de Gloria.

Outras plataformas são importantes para a circulação de fluxos audiovisuais e a marcação com o tempo presente em torno dessas artistas. Tanto Pablllo Vittar quanto Gloria Groove possuem perfis no Instagram⁴². Neles, as artistas divulgam suas apresentações, shows, vídeos, e explicitam suas redes de relacionamento com outros artistas, fãs e anunciantes. Aqui percebemos que se constroem diversos fluxos, e em cada um desses processos comunicativos, acreditamos que se constrói o corpo desse personagem que tenta não ser só um personagem, mas ser um duplo-sujeito que monta e se desmonta. Foi ainda por este recurso do *Stories* no Instagram que Vittar anunciou que estava produzindo um novo videoclipe, uma parceria com o cantor sertanejo Lucas Lucco, lançado em 29 de janeiro de 2018, além de exibir cenas de *making of* do lançamento de *Corpo Sensual* no canal de TV a cabo Multishow. É também nesse recurso que Groove expõe presentes recebidos

⁴⁰Informação disponível em <<http://www.slate.com/culture/2018/01/why-camila-cabellos-havana-is-no-1-on-the-hot-100.html>>. Acesso em: 17/09/2018.

⁴¹Ao observar reportagens sobre Pablllo Vittar publicadas nos jornais impressos em 2017, percebe-se que a maioria delas dedica-se a tratar sobre a trajetória da cantora depois de dois fatos ocorridos entre julho e setembro: o lançamento do videoclipe *Sua Cara*, parceria com a cantora Anitta e o grupo americano Major Lazer (o clipe atingiu a marca de 20 milhões de visualizações em apenas 24 horas); e a participação da cantora *drag queen* no show de Fergie, durante o Rock in Rio. A reportagem da Folha de São Paulo, publicada em 06 de agosto, uma semana após o lançamento de *Sua Cara*, com o título *Garota Fantástica*, reforça o impulso a partir da parceria: "A cantora viu sua agenda lotar, seu cachê saltar de R\$ 2000 para R\$ 50 mil e sua persona se tornar símbolo LGBTQ" (DO CARMO, 2017, p. C1). Os jornais não problematizam o fato de Pablllo ter conquistado sucesso quase imediato de forma amadora em 2015, com quase 1 milhão de visualizações em quatro meses do lançamento do clipe *Open Bar*, paródia da música *Lean On*, do grupo Major Lazer. Isso mostra como a crítica forja essa ascensão da "garota fantástica" a partir de outros nomes referendados pelo pop.

⁴²Gloria Groove tem 264 mil seguidores no Instagram. Pablllo Vittar possui 6,6 milhões, sendo a *drag queen* mais seguida do mundo nessa plataforma, tendo ultrapassado a estadunidense RuPaul (1,8 milhões), apresentadora do famoso *reality show* que leva seu nome, citada por Vittar em seu primeiro vídeo do vlog como uma referência para ter um nome masculino como nome *drag*. Os perfis podem ser vistos, respectivamente, em <<https://www.instagram.com/gloriagroove/>>, <<https://www.instagram.com/pablllovittar/>> e <<https://www.instagram.com/rupaulofficial/>>. Acesso em: 26/02/2018.

por patrocinadores e fãs, e divulga videoclipes de outras artistas, como a *drag* Sabrina Sister, a quem ela chama de “irmã loira do funk”.

Considerações finais

Tanto Vittar quanto Groove se utilizam das estratégias do YouTube, do Instagram e de outras plataformas para fazer visíveis os seus produtos, para serem consumidas no contexto atual. Na comparação entre as duas, Vittar, ao apresentar uma performance mais comedida acaba atuando mais nos códigos de regulação dos dispositivos do capitalismo. Ao apresentar-se em tom mais agressivo, como em *Dona*, Groove diferencia-se de Vittar e disputa as performances hegemônicas das identidades *drag* no Brasil. A presença das artistas nessas plataformas nos permite afirmar que os lugares de divulgação na relação com as identidades *drag* operam num jogo complexo de articulação dessas identidades, através da compreensão das plataformas enquanto dispositivos. Esses novos modos de produção e de interpelação que são explicitados através das técnicas e ritualidades, articulados no entorno tecnocomunicativo mostram a atualização pelas quais passam os processos de captura.

Contudo, da mesma maneira que observamos distinções em relação às apropriações dos gêneros musicais e das formas de produção e consumo entre as duas artistas, notamos diferenças em relação a esses processos de subjetivação. Enquanto Vittar opera em traços de uma feminilidade hegemônica – voz aguda, o corpo que rebola, com citações à performance de mulheres sensuais (não à toa *Corpo Sensual* intitula um dos videoclipes por nós analisados) –, Groove constrói uma performance mais andrógina e com justaposições entre masculinidades e feminilidades hegemônicas. Groove aparece, no videoclipe de *Império*, por exemplo, com um visual mais aberrante, exagerada, preocupada, em certa medida, em construir uma persona que se expressa artisticamente através das roupas e da maquiagem. Ao mesmo tempo, aparece no videoclipe desmontada, como forma também de garantir uma fluidez naquilo que reconhecemos como ser *drag queen*, ao mostrar-se sem os elementos que constroem sua persona *drag*.

Neste sentido, percebemos que a identidade *drag* vista nas duas artistas mostram as possibilidades de trânsito cultural através de performatividades distintas, que são atravessadas por fluxos de imagens e experiências de nicho amplificadas globalmente. Assim, observamos como a dinâmica da cultura pop e seus valores de uso, de partilha e seus valores estéticos articulam e associam corpos e objetos e a maneira como habitam o mundo contemporâneo (JANOTTI JR, 2015, p. 51). As experiências na cultura pop dizem sobre a maneira como concebemos uma espécie de temporalidade do pop, ou seja, o entendimento de que

o pop presentifica o tempo e constitui um eterno novo, quando, na verdade, ele pode evidenciar distintas temporalidades que conformam nossas relações cotidianas.

Ao trazer para o contexto contemporâneo a maneira como artistas *drag* têm encontrado formas específicas de potencializar, estética e politicamente, suas identidades de gêneros, por via de uma cultura digital, percebemos como esses efeitos de sentidos estão ancorados em aspectos históricos dos gêneros musicais. Evidenciam, desta forma, confrontos estéticos e formas de constituição de sujeitos, e a maneira como a cultura pop funciona como espaço de investimentos afetivos e estratégias mercadológicas, e corporifica em práticas cotidianas as expressões culturais como da ordem do vivido – dentre eles os álbuns e os videoclipes (JANOTTI JR, 2015, p. 54). Seguimos Soares (2012), para quem o videoclipe é deliberadamente *transtemporal*, ou seja, ele nos convoca enquanto espectadores a distintas experiências temporais. Tentamos, neste artigo, provocar uma discussão sobre as potencialidades da cultura pop e as disputas por visibilidades através de performances de gênero dissidentes, através de movimentos de transições continuadas, repetições de experiências e tentativas de emergência, que articulam produtos comunicacionais e as práticas cotidianas.

Referências

AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. São Paulo. **Revista Belas Artes**, Ano 7, n.19, set-dez 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. **outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em: 05/03/2018.

BATISTA JR, João. Gloria Groove, uma drag queen no mundo do rap. **Revista Veja**, Seção Entretenimento, São Paulo, 2018. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/gloria-groove-drag-queen-no-rap/>>. Acesso em: 16/09/2018.

BRÊDA, Lucas. Pablllo Vittar: “Tenho orgulho do que sou. Nunca fiz nada para ninguém me olhar torto”. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, 2018. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-137/pablllo-vittar-capa-no-vicio-da-batida/>>. Acesso em: 16/09/2018.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009;

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 153-172.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana; AZEVEDO, Rafael. Performances e memória em expressões televisivas. **Revista Famecos**, vol. 24, nº 3. Porto Alegre, 2017.

CARDOSO FILHO, Jorge. El cultivo retórico de la escucha. **El Oído Pensante**, v. 02, n.02, 2014, p. 1-18.

DO CARMO, Sidney Gonçalves. Garota Fantástica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 ago. 2017. Ilustrada, p. C1.

GADELHA, José Juliano. Performance e etnoestética: a montagem como ritual ou como nasce uma drag-queen. **Anais eletrônicos....** Seminário Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder, Florianópolis, 25-28 ago. 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST61/Jose_Juliano_B_Gadelha_61.pdf>. Acesso em: 17/09/2018.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOMES, Itania. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania; JANOTTI JÚNIOR, Jeder (org). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 29-48.

GOMES, Itania, et al. Temporalidades múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais. **Revista Contracampo**, vol. 36, n. 3, Niterói, 2017, p 134-153. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v36i3.1066>>. Acesso em: 17/09/2018.

GOULART, Ana Paula; LEAL, Bruno & GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom & NICOLAU, Marcos (orgs.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador/Brasília; EDUFBA/COMPÓS, 2017, pp. 37–58.

HALPERIN, David. **San Foucault**: para una hagiografía gay. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2007.

JANOTTI JR, Jeder. Cultura Pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio (Orgs.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília; EDUFBA/Compós, 2015, p. 45-56.

JORDÃO, Pedro; SOARES, Thiago. Don't be a drag just be a Gaga: performance de gênero e corpo ciborgue na cultura pop. **Anais eletrônicos....** XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Caruaru, 7-9 jul. 2016. Disponível em <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-1093-1.pdf>>. Acesso em: 17/09/2018

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. As formas mestiças da mídia. Entrevista à revista Fapesp. **Revista Fapesp**, edição 163. Setembro de 2009b. Disponível em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em: 26/02/2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Políticas da Escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995

SILVA, Sérgio Damasceno. Pablo Vittar exerce atração irresistível sobre as marcas. **Meio & Mensagem**, São Paulo, 8 set. 2017. Disponível em <<http://www.meioemensagem.com.br/home/marketing/2017/09/08/pablo-vittar-exerce-atracao-irresistivel-sobre-as-marcas.html>>. Acesso em: 17/09/2018.

SOARES, Thiago. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

WACQUANT, Loïc. Que é gueto? Construindo um conceito sociológico. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, 23, p. 155-164, nov. 2004

WILLIAMS, Raymond. *A Política e as Letras*. 2013. São Paulo: Editora Unesp.

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: Entrevistas e Ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.