



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LÍVIA MARIA DANTAS PEREIRA

**O QUE CANTA A DRAG QUEEN?: Limites e disputas em torno da categorização
da produção musical de drag queens no Brasil**

Recife

2021

LÍVIA MARIA DANTAS PEREIRA

**O QUE CANTA A DRAG QUEEN?: Limites e disputas em torno da categorização
da produção musical de drag queens no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares

Recife

2021

P436q

UFPE (CAC 2023-04)

LÍVIA MARIA DANTAS PEREIRA

**O QUE CANTA A DRAG QUEEN?: Limites e disputas em torno da categorização
da produção musical de drag queens no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação

Aprovado em: 30/09/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago Soares (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Prof. Jelder Silveira Janotti Junior (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof^a. Dr^a. Gabriela Machado Ramos de Almeida (Examinador Externo)

Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-SP

A Wellington Pereira (*in memoriam*), tio, jornalista, professor e fonte de inspiração
inesgotável no fazer científico e na prática humana da educação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao amigo e orientador Thiago Soares por ser professor em toda sua potência transgressora, por desvendar mundos e fabular junto um mundo mais pop, pelo afeto e todos os *dancefloors* compartilhados. Das memórias e momentos dos últimos dois anos é impossível não lembrar que teorizamos sobre Pablo Vittar durante o próprio show dela. Agradeço especialmente pela dedicação às nossas sessões de orientação, honestidade, firmeza nos conselhos e confiança depositada nesta pesquisa.

Sou grata também ao professor Jeder Janotti pelas contribuições teóricas, pelo acolhimento nas reuniões do L.A.M.A, pelas trocas afetivas nas discotecagens do Ramon e indicações de leituras não-acadêmicas, tornando a passagem pela UFPE uma experiência ainda mais extraordinária e enriquecedora. Agradeço também pelas contribuições dadas durante a qualificação deste trabalho e pela disponibilidade em compartilhar o seu extensivo conhecimento sobre música, me ajudando a te responder o desafio proposto na entrevista da seleção (“me convença que *drag music* é um gênero musical!”).

Também agradeço a professora Gabriela Almeida pela leitura atenta e contribuições dadas a esta pesquisa durante a qualificação. Agradeço ainda por outros momentos de interlocução e trocas, especialmente no GP de Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros da Intercom, cujas contribuições foram imprescindíveis para a forma final que toma este trabalho.

A minha amiga Suzana Mateus, pelas longas conversas sobre pesquisa, música, divas, drags e coisas da vida. Agradeço por nossa amizade improvável, pelo nosso encontro nas diferenças, pelas memórias que criamos assistindo reality show e vídeos de Harry Styles. Obrigada por ser carinho e acolhimento sempre.

A amiga Mariana Bandeira, cuja gentileza não conhece limites. Obrigada por ser única sempre, pelo apoio e suporte nos momentos mais necessários e, sem dúvidas nenhuma, pelas divagações e bolos compartilhados.

Agradeço também a Stefani Fabricio, pela companhia à distância, apoio e amizade inestimável.

Aos amigos Morena, Mário, Daniel e Alan pelas trocas acadêmicas inestimáveis, mas também por tudo aquilo que não cabe no Lattes: cinemas, piscininhas, drinks, cafés e afeto.

Agradeço ainda aos colegas do GruPop, Mariana Lins, Henrique Nascimento, Eduardo Rodrigues, Gabriel Albuquerque e Lúcio Silva, pelas trocas frutíferas nas nossas reuniões cujas contribuições se espriam neste trabalho.

Sou grata a Carol Govari, amiga e colega pesquisadora de gêneros musicais pelos momentos de escuta e por partilhar importantes contribuições teóricas para este trabalho.

Agradeço ainda a amizade de Luís, Maiko, Marcelo, Hugo e Gabriel, amigos que fiz nas pistas de dança e com quem os laços se fortalecem a partir das drags, da música e da cultura pop.

Especialmente, agradeço aos meus pais, Tiago e Leonice, pelo apoio e suporte durante todos os anos até hoje. Por todos os momentos que se mostraram exemplo. Obrigada pela compreensão e paciência demonstrada durante a feitura desta pesquisa. Obrigada por sempre me incentivarem e acreditarem na educação como potência para a mudança.

Por fim, agradeço a Fundação de Amparo a Ciência e Tecnologia de Pernambuco (Facepe) pelo financiamento do projeto de pesquisa, tornando possível a produção desta dissertação.

If religion is a powerful tool that congregates people together and binds them, this makes me think that these musical genres are pre-fundamentally linked with the idea of a community, of coming together and being one amorphous body that is present on the dancefloor and worships all night long the beat. (GEFFEN, 2020)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo central investigar como funciona a música produzida por drag queens no Brasil dentro dos sistemas classificatórios de gêneros musicais. De maneira mais específica, busco tensionar a noção de gênero musical, indicando aspectos extramusicais como igualmente importantes para a categorização da música. A partir da articulação entre teorias dos Estudos de Performances (TAYLOR, 2013) e de gênero musical (FRITH, 1996; BRACKETT, 2003; JANOTTI JR. 2003, 2006; LENA, 2012; FABBRI, 2017; JANOTTI JR. e PEREIRA DE SÁ, 2019), busco debater o gênero musical para além de uma classificação fixa ancorada a determinadas características sonoras e articulando com os escritos da musicóloga Georgina Born (2016) sobre a ideia de que gêneros musicais são capazes de formar universos imaginários, defendendo que o que se convencionou a chamar *drag music* é um rótulo que pode funcionar como um gênero musical por articular experiências sensíveis de cunho identitário e de pertencimento. Assim, aposto no entendimento da *drag music* enquanto um arranjo sensível e imaginado da música pop que opera dentro de um sistema classificatório, funcionando como gênero musical em determinados contextos que une artistas, fãs e processos produtivos e comerciais em torno de regras que estão em constante mutação.

Palavras-chave: gênero musical; drag music; estudos de performance.

ABSTRACT

This thesis' main objective is to investigate how the music produced by drag queens in Brazil works within the classification systems of musical genres. More specifically, I seek to tension the notion of musical genre, indicating extra-musical aspects as equally important for the categorization of music. Articulating theories of Performance Studies (TAYLOR, 2013) and musical genres (FRITH, 1996; BRACKETT, 2003; JANOTTI JR. 2003, 2006; LENA, 2012; FABBRI, 2017; JANOTTI JR. and PEREIRA DE SÁ , 2019), I seek to debate the musical genre beyond a fixed classification anchored to certain sound characteristics. With the writings of musicologist Georgina Born (2016) on the idea that musical genres are capable of forming imaginary universes I argue that what is called *drag music* is a label that can function as a musical genre by articulating sensitive experiences of identity and belonging. Thus, I bet on the understanding of *drag music* as a sensitive and imagined arrangement of pop music that operates within a classification system, functioning as a musical genre in certain contexts that unites artists, fans and productive and commercial processes around rules that are in constant mutation.

Keywords: musical genre; drag music; performance studies.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	POR UMA REVISÃO NOS ENTENDIMENTOS SOBRE A DRAG	22
1.2	DRAG QUEENS NA ACADEMIA	27
1.3	PLAYLIST: THIS IS DRAG MUSIC	31
2	GÊNERO MUSICAL, COMUNIDADES IMAGINÁRIAS E A PISTA DE DANÇA TRANSCULTURAL	34
2.1	ATUALIZANDO O CONCEITO DE GÊNERO MUSICAL	34
2.2	COMUNIDADES IMAGINÁRIAS E A PISTA DE DANÇA TRANSCULTURAL	40
2.3	CONSTRUINDO UMA NARRATIVA: DA DISCO MUSIC À <i>DRAG MUSIC</i>	49
2.3.1	Música disco e o protagonismo de sujeitos LGBTQIA+ na noite estadunidense	54
2.3.2	A cultura de clubes chega ao Brasil	70
3	A MÚSICA DAS DRAG QUEENS TERRITORIALIZADA	78
3.1	<i>DRAG MUSIC</i> ENQUANTO ARRANJO SENSÍVEL	78
3.2	ESTÉTICA E PARTICULARIDADES DA DRAG BRASILEIRA: TERRITORIALIZANDO A DRAG QUEEN NO BRASIL	98
3.3	ENQUADRANDO PABLLO VITTAR	103
3.3.1	K.O. (2017)	107
3.3.2	Sua cara (2017)	118
3.3.3	Flash Pose (2019)	125
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
	REFERÊNCIAS	135

1 INTRODUÇÃO

Até meados do século XXI, no Brasil, quando se falava em performances musicais de drag queens ainda era senso comum pensar nas apresentações de dublagem e “bate cabelo”¹ em bares e boates, especialmente aqueles voltadas para o público LGBTQIA+. A partir da década de 2010, a capilaridade midiática de figuras como RuPaul, Trixie Mattel, Alaska Thunderfuck, Pabllo Vittar, Glória Groove e Kaya Conky, para citar algumas, transformou a imagem popular da drag queen e popularizou entre elas a prática de cantar suas próprias músicas em vez de se utilizar da dublagem de canções em seus shows. A dublagem, então, outrora tratada como aspecto essencial e definidor de uma performance de drag, foi se tornando obsoleta no sentido que hoje é mais utilizada por drags de pouco ou nenhum alcance midiático massivo. A partir de observações iniciais me parece que a drag queen que almeja sucesso nacional ou internacional vê como evolução artística natural passar a escrever, produzir e cantar suas próprias músicas, em vez de apenas dublar.

Ressalto, entretanto, que durante a história moderna da arte drag a dublagem nem sempre foi vista com bons olhos. Nos Estados Unidos de meados do século XX as drag queens mostraram-se aborrecidas com o surgimento do que era chamado então de “atos gravados” (NEWTON, 1972): apresentações onde as drags dublavam áudios de números de comédia *stand-up* e músicas das “divas” da música pop, tocados com o auxílio das radiolas e discos de vinil. A resistência por parte da comunidade com as artistas que se apresentavam com “atos gravados” se dá porque antes da popularização de artefatos de gravação e reprodução de áudio e vídeo em bares nos primeiros anos da década de 1960, drag queens apresentavam-se acompanhadas de bandas ao vivo e passavam anos treinando suas vozes “femininas” como parte da dramatização da ilusão de gênero que desejavam promover com suas apresentações. A habilidade de cantar ao vivo era, dessa forma, um traço artístico valorizado e desejado (FITZGERALD e MARQUEZ, 2020, p. 201), movimento semelhante ao que observo na década de 2010.

¹ Momento do show de uma drag queen no qual ela gira a cabeça freneticamente fazendo com que o cabelo (em grande maioria das vezes uma peruca que simula um cabelo longo e esvoaçante), suspenso no ar, seja jogado de um lado para outro na cabeça. O “bate cabelo” já foi considerado uma das características principais dos shows de drag queens brasileiras, popularizada a partir da década de 1980 por drags como Marcia Pantera, vista como uma das criadoras, ou ao menos percussoras e divulgadoras, do movimento que, geralmente, está entre um dos momentos mais esperados do show de uma drag. Ver mais em Putti (2020).

Em 2014, após a insistência de um amigo próximo, tive o que considero como o primeiro contato com drag queens – mais especificamente, com o *reality show* “RuPaul’s Drag Race” (RPDR/2009 – 2021, VH1). Até então tudo que tinha visto e sabia sobre drags me tinha sido apresentado a partir das idas ao teatro para assistir aos espetáculos do grupo paraibano Pastoril Profano, do filme “Priscilla, a Rainha do Deserto” (1994) e dos vislumbres das perucas, saltos altos e maquiagem exuberante na frente da tradicional boate Vogue, localizada em uma área “mal vista” pela classe média e alta de João Pessoa/PB. Ao assistir RPDR pela primeira vez considero que, para além da identificação com o glamour das drag queens, fui capturada para um mundo de fabulações identitárias e narrativas de pertencimento. Guiada pelas seis primeiras temporadas do programa, me levei em uma aventura de amadurecimento e encantamento com o universo queer que se ampliava a partir dos meus próprios passos no mundo real nos primeiros anos dos meus 20 e poucos anos. Credito grande parte do amadurecimento em relação às minhas questões sobre identidade de gênero e sexualidade às possibilidades que eram descortinadas, debatidas e compartilhadas pelas drag queens, tanto no programa quanto da vivência que passei a ter frequentando os shows e eventos envolvendo a cena drag em João Pessoa e Recife, resultando em minha pesquisa de conclusão de curso “‘Bitch I’m From Recife’: a influência do programa “RuPaul’s Drag Race” na cena drag pós-moderna da cidade de Recife” (2016).

Desde 2015 frequento e participo de diversos eventos envolvendo drag queens, de grandes produções organizadas para drags internacionais a pequenas festas locais com palcos improvisados e iluminação precária. Foi nesse mesmo período que o *reality show* de RuPaul se popularizou no Brasil, facilitado pela inclusão do programa no catálogo da plataforma de streaming Netflix. O cult em torno do programa criou “uma forte zona de influência para as comunidades LGBTQ+, possibilitando o surgimento de um grupo de consumidores que é educado acerca de práticas da cultura drag exclusivamente a partir do contato com RPDR” (INOCÊNCIO e MORAES, 2018). Essa conexão deu origem a páginas em redes sociais e sites dedicados à competição feitos por fãs, onde a troca de informações sobre as drags favoritas dos telespectadores se tornou uma porta de entrada para discussões sobre temáticas que concernem ao público LGBTQIA+ e o conhecimento de artistas drags locais. Uma vez catapultado para o universo das drag queens estadunidenses, o público que assistia fielmente ao *reality* passou a querer mais do que ser meros espectadores: a cultura drag se tornou parte de seus cotidianos e os

jovens se identificaram com a expressão artística e narrativa de vidas das concorrentes do programa.

Como aponto em trabalho anterior, “o fenômeno midiático em torno do *reality* modificou a forma como os telespectadores que frequentam as cenas culturais de suas cidades ocupam os espaços públicos” (PEREIRA, 2016, p. 61). A expansão cultural da mídia massiva voltada para um público mais plural fez aparecer vários produtos voltados ao interesse e visibilidade das drag queens, de forma que as carreiras de drags nacionais passaram a gravitar em torno de uma cultura drag proveniente dos Estados Unidos em alta no país e acarretou a explosão de uma nova geração de drag queens atraídas tanto pelas oportunidades de trabalho em eventos quanto de exercer o lúdico da montagem. É neste contexto da reaparição da drag queen como um importante agente cultural que surgem drags que se tornam celebridades locais e, em alguns casos, nacionais e internacionais. Considero esse período como uma “era de ouro” para a cena drag² brasileira, com a organização de turnês e festas especializadas em trazer as drags mais famosas e queridas pelos fãs do programa para shows nas principais cidades do país em uma agenda frenética. Destaco alguns momentos específicos sobre esse período que demonstram o alcance das apresentações de drags internacionais em território nacional: a turnê de Sharon Needles, em 2015, com passagem por São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Fortaleza, Recife, Curitiba e Porto Alegre; o show de Alaska Thunderfuck com banda ao vivo, em 2016, em São Paulo, na boate The Week; as apresentações esgotadas de comédia de Bianca del Rio no Teatro Bradesco, em 2018; e a passagem da turnê oficial do programa “Werq The World Tour”³ por São Paulo, também em 2018.

² Utilizo o termo *cena* a partir da sistematização e atualizações do conceito de “cena cultural” feitas pelo comunicólogo Will Straw em seus trabalhos (1991, 2006, 2013), pensando junto com o debate profícuo empreendido pelos pesquisadores brasileiros Jeder Janotti Jr. (2012, 2013), Felipe Trotta (2013) e Simone Pereira de Sá (2013). Straw (2013) conceitua a *cena* como “determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem”, podendo ser identificadas a partir da sua “localização, gênero de produção cultural que lhes dá coerência ou atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma” (p. 12). Desta forma, ao me referir à “cena drag” penso na rede que envolve espaços (boates, casas de shows, bares) e atividades que cercam e sustentam os atores envolvidos na cena.

³ A “Werq the World Tour” é uma turnê mundial com as drag queens do *reality show* RuPaul's Drag Race, produzido pela Voss Events em colaboração com a VH1 e a empresa de produção World of Wonder. Até agora foram realizados uma totalidade de 63 apresentações na América do Norte, Europa e América do Sul. Os shows são realizados em locais maiores como teatros e casas de shows, com grandes palcos com telas JumboTron, dando às performances “um estilo de concerto”. Ver mais em Zavaleta, 2018.

Neste cenário, os sites de redes sociais, como meio fundamental para difundir informações sobre cultura pop coloca em contato artistas de todas as cidades do país e permite que as possibilidades do ser drag queen se tornem quase ilimitadas. Assim como muitas participantes do *reality* show, as drags brasileiras começaram a realizar suas próprias produções midiáticas de forma independente e utilizar o espaço ilimitado e gratuito da internet para desenvolver suas personagens para além dos palcos físicos. Nesse formato de autoexposição de baixo ou nenhum custo online é notável a quantidade de artistas drag queens que se utilizam dessas ferramentas para divulgar seus trabalhos nas mais diversas vertentes artísticas, como atuação, dança e canto. Em especial, no âmbito da música, drags locais passaram a produzir, gravar e performar suas próprias canções, seguindo os passos de RuPaul e de outras ex-participantes do *reality*. Um desses nomes é Pabllo Vittar, personagem central para esta pesquisa.

Phabullo Rodrigues da Silva, 26 anos, é um homem gay e com trejeitos que podem ser lidos como “afeminados”, e dá vida à Pabllo Vittar, sua persona drag queen, considerada hoje um fenômeno da música pop brasileira com uma carreira internacional em ascensão. Quando lançou em 2015 seu primeiro trabalho musical, o EP “Open Bar” com músicas-paródias de produções de artistas como Beyoncé, Rihanna e Ellie Goulding, Pabllo chamou atenção da mídia e de fãs de música pop. O primeiro single do EP, também chamado “Open Bar”, uma paródia da canção “Lean On” (Major Lazer & DJ SNAKE ft. MØ), levou apenas um mês para atingir a marca de 1 milhão de visualizações no YouTube e hoje, cinco anos depois, contabiliza mais de 73 milhões⁴. Em 2017, Pabllo estreou na lista de música eletrônica e *dance music* da revista norte-americana Billboard com a música do grupo Major Lazer “Sua Cara”, que também conta com a participação da cantora brasileira Anitta. No mesmo ano, Pabllo lançou seu primeiro álbum de estúdio, “Vai Passar Mal” (2017), já com contrato assinado com a gravadora Sony Music. Nos anos seguintes, a drag lançou mais três álbuns de músicas inéditas, “Não Para Não” (2018), “111” (2020) e “Batidão Tropical” (2021); duas coletâneas, “NPN Remixes (2019) e “111 DELUXE” (2020); saiu em turnê nacional três vezes em apoio aos álbuns lançados e realizou 10 apresentações pelos Estados Unidos, Canadá e Austrália, em 2019, como parte da promoção de seu segundo álbum⁵.

⁴ Números referentes à data da escrita do texto. Disponível em: <<https://youtu.be/IYuepseCRGY>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

⁵ Pabllo Vittar announces her first tour in the U.S. “NPN Pride Tour”. Disponível em: <<http://bit.ly/2Wkz5CA>>. Acesso em: 11 nov. 2020.

Nas plataformas digitais de música, ela é a drag queen mais ouvida no mundo, tendo superado os números ostentados pela estadunidense RuPaul pela primeira vez ainda em 2017⁶ e continua no topo da lista com mais de 4 milhões de ouvintes mensais⁷.

É importante ressaltar que neste breve histórico da carreira de Vittar dos últimos seis anos, trago o nome de RuPaul como comparativo e “medida” que aponta para o sucesso da brasileira dado a importância que aquela representa para as drag queens na indústria do entretenimento. Embora tenha havido outras explosões culturais drag, especialmente na década de 1990 através de filmes como “Priscilla, Rainha do Deserto” (1994) e “Gaiola das Loucas (1996) e as apresentações de atores transformistas no programa do Silvio Santos (SBT), é a partir da década de 2010 que RuPaul leva a figura da drag ao seu, até então, mais amplo espaço midiático dentro da cultura pop. A drag que hoje figura campanhas publicitárias de grande alcance⁸, estrela programas na TV⁹ e figura em listas de artistas musicais mais ouvidos no Brasil¹⁰. RuPaul deu início à sua carreira artística na cidade de Atlanta onde atuou e dirigiu diversos filmes de baixo orçamento nos anos 1980, como o “RuPaul is: Starbooty” (1987). Sua relação com a música começa, então, desde cedo. Seu primeiro álbum lançado foi a trilha sonora do filme, onde aparece creditada em todas as canções tanto como cantora quanto produtora, demonstrando já um domínio de várias frentes artísticas. Em uma matéria recentemente lançada em comemoração aos 25 anos do lançamento do álbum “Supermodel of the World” (1993) a revista *Billboard* reconhece RuPaul como alguém que causou uma grande mudança na cultura com seu *reality show*, mas que antes já estava se levando a sério enquanto um artista “dance-pop”¹¹. Segundo Amanajás (2014, p. 19):

RuPaul elevou a arte das drag queens no mundo através de seus singles (Supermodel ficou em segundo lugar na Billboard, perdendo somente para I’m Every Woman de Whitney Houston), filmes, trabalhos como modelo fotográfica e de passarela e, desde 2009, comanda seu próprio reality show na televisão. [...] RuPaul’s Drag Race tem recebido grandes celebridades do showbiz através dos anos e tem sido topo de audiência em vários países do mundo. Além de disseminar a cultura gay e a arte das drag queens, o show tem aberto

⁶ Disponível em: <<https://eoni.ne/38dZWVK>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

⁷ Disponível em: <<http://bit.ly/2ITmh39>>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁸ Disponível em: < <https://bit.ly/3kBIJhs>; <https://bit.ly/3hTYIpG>; <https://bit.ly/3kEcvm2>>

⁹ Disponível em: <<https://glo.bo/3hUyyTH>; <https://bit.ly/3xUWqfs>; <https://bit.ly/3BqUrkW>; <https://bit.ly/3eGwVGW>>.

¹⁰ Disponível em: <<https://bit.ly/36QLYK6>; <https://bit.ly/3wVUxxH>; <https://bit.ly/3eDEv57>>.

¹¹ Ver Arnold (2018).

possibilidade e espaço para vários artistas drags poderem ser vistos e reconhecidos por seus trabalhos.

Pabllo Vittar, então, surge em meio a uma emergência global da figura da drag queen, popularizada e trazida ao mainstream cultural e midiático na década de 2010 especialmente a partir do sucesso do *reality show*, como apontado anteriormente. RuPaul, assim como Pabllo, é uma drag queen que, para além das performances tradicionais de dublagem, canta e produz músicas autorais. Embora geograficamente díspares, a brasileira se coloca em um horizonte de comparação à RuPaul (e à música feita por drag queens nos Estados Unidos) a partir da prática artística drag, sendo comparadas na mídia em relação aos números indicativos de sucesso e popularidade¹². É por isso que se torna importante apontar que a visibilidade alcançada por Pabllo Vittar, considerado hoje um marco midiático para artistas LGBTQIA+, é estabelecida a partir de outro e que seu sucesso pode ser lido como reverberação da popularidade conquistada pela figura da drag queen no mundo a partir deste marco.

Para além desta ligação, a vivência de Pabllo, assim como minha própria relatada anteriormente, é geracionalmente atravessada e conectada ao fenômeno “RuPaul’s Drag Race”. Vittar tinha apenas 14 anos quando o programa estreou na televisão estadunidense, idade que provavelmente passava a se entender no mundo de forma mais consciente de suas ações, de quem era e do que consumia. A explosão de RPDR coincide temporalmente com esse período importante da vida do adolescente e se pensarmos que neste caso se trata de um garoto homossexual é possível perceber o impacto cultural do programa em seu repertório cultural. Observo ainda como RPDR se tornou para essa geração, a partir das mensagens de amor próprio e união, uma “escola” sobre como sujeitos LGBTQIA+ podem viver de forma satisfatória suas vidas, criando uma pedagogia queer que é encabeçada e representada pela figura da RuPaul.

Assim, aponto Pabllo Vittar como um dos principais nomes de um movimento cultural e, no recorte específico desta pesquisa, musical, que traz para os palcos as

¹² Alguns exemplos que circularam na mídia comparando os números de RuPaul e Pabllo Vittar, além de apontar para uma suposta “intriga” entre as duas drag queens: 1) “Pabllo Vittar ultrapassa RuPaul e se torna a Drag Queen mais premiada e ouvida do História” (Disponível em: <https://bit.ly/3aftSEs>); 2) “Comparamos os números da Pabllo Vittar com os da RuPaul; vem ver” (Disponível em: <http://bit.ly/3oWrG8K>); 3) “As drag queens com mais ouvintes mensais no Spotify; confira” (Disponível em: <http://bit.ly/3r0x38V>); 4) “Pabllo Vittar deixa de seguir RuPaul nas redes sociais; americana bloqueou fãs que compararam as duas”; (Disponível em: <http://glo.bo/3gYtony>); 5) “Pabllo Vittar supera RuPaul e se torna drag queen mais ouvida no Spotify” (Disponível em: <http://bit.ly/386IMtT>); 6) “Pabllo Vittar Pede Para Os Fãs Pararem De Rivalizá-La Com RuPaul” (Disponível em: <https://bit.ly/3oSMMyhe>).

narrativas de sujeitos LGBTQIA+, marginalizados e frequentemente esquecidos pela mídia mainstream. Este movimento foi inicialmente chamado pelos veículos de comunicação de “pop trans”, “MPB trans” ou “geração lacre”¹³, e incluiu em uma mesma categoria cantores e artistas drag queens, transgêneros e não-binários que passavam por um momento de ascensão midiática expressiva, chamando atenção por trazerem de forma enfática em suas performances e produções artísticas questionamentos em relação às construções sociais e padrões de gênero e sexualidade. Nesta pesquisa, entretanto, me atenho ao recorte da produção musical feita apenas por drag queens, no qual Pablllo Vittar ocupa posição central e privilegiada dada sua expressiva capilaridade midiática para a compreensão das configurações estéticas e políticas do grupo. Pablllo, entretanto, não é o único nome brasileiro possível de destacar nesse movimento crescente de drag queens cantoras, apesar de ser visivelmente aquele com maior alcance midiático. Nomes como Glória Groove, Kaya Conky, Aretuza Lovi, Lia Clark e Potyguara Bardo também despontam no cenário nacional, trazendo um conjunto de produções que chama atenção pela estética diversificada e mistura de ritmos e sons que, apesar de similaridades pontuais, cada vez mais soam próprias de cada artista.

Não posso precisar quando ou como as questões que me fazia ao ir a uma festa drag ou ao assistir uma drag queen rodopiar a cabeça violentamente ao som de batidas explosivas de faixas remixadas se tornaram centrais na trajetória acadêmica que me levou, primeiro, ao trabalho de conclusão de curso da graduação – uma incursão de cunho quase pessoal sobre como RPDR influenciou as identidades e vivências de gênero e sexualidade das drag queens da cidade do Recife/PE – e agora na pesquisa de mestrado que escrevo. Nas idas ao campo para a pesquisa anterior passou a se destacar o papel central da música na experiência. Mais especificamente, ir a um show de drag e participar da cena se tornava cada vez mais centrado no consumo de música produzida e

¹³ Especificamente o termo “MPBTrans” emerge midiaticamente a partir da publicação em 2016 de uma matéria assinada pelo então deputado federal Jean Wyllys na Revista TPM “MPBTrans: a transformação da música brasileira” (<http://bit.ly/3oq57te>). De acordo com Wyllys, engloba o movimento “a música que resulta dos – e responde aos – impactos políticos, sociais e estéticos das novas tecnologias da comunicação e da informação (internet e redes sociais digitais) nessa segunda década do novo milênio”. A partir desse marco o termo foi adotado e por vezes adaptados para “pop trans” ou outras variantes, porém à medida que o entusiasmo com o caráter de “novidade” em torno desses artistas diminuiu, observo também em uma redução do termo e suas variantes. É possível também notar pesquisas que triangulam as áreas de comunicação, música e estudos de gênero que já apontam o uso da expressão (DIAS, 2019; DIAS e FARIAS, 2020) como problemático por abranger artistas associados a musicalidades distintas, tendo em comum apenas a “bandeira dos problemas de gênero”. Exemplos do uso dos termos na mídia: 1) <http://bit.ly/3nqfDPP>; 2) <http://bit.ly/38lm2Yn>; 3) <http://win.gs/3965i6J>.

cantada pelas próprias drag queens, em um universo que se retroalimentava de produtos culturais para o consumo próprio e, aos poucos, parecia ganhar vida e alçar voos para além do público inicial. Apesar de reconhecer a presença e importância das drags queens em diversos meios, a pesquisa aqui desenvolvida foca no movimento crescente dessas drag queens na música pop no Brasil e está centrada em uma questão que insistia em rondar meus pensamentos: a categorização das músicas produzidas e cantadas por drag queens. Assim, esbarro na principal problemática encontrada no percurso desta pesquisa: como agrupar uma produção artística que tem se tornado cada vez mais heterogênea? Como pensar em uma unicidade da música drag brasileira se é possível perceber um processo de individualização da estética e sonoridade destas artistas?

Ao me tornar consumidora da cultura drag anglófona – aqui incluindo filmes, seriados, músicas e outras formas de entretenimento possíveis de serem acessados digitalmente – e participar ativamente da cena drag brasileira (especialmente nas cidades de João Pessoa, Recife e São Paulo), me deparei com uma série de elementos que ora aproximam e ora afastam esteticamente as drag queens dos dois países. Apesar de ser inegável a influência da cultura drag dos Estados Unidos na nova geração de drags passei a me atentar às particularidades que marcavam estas artistas como próprias do território em questão. Penso que tenha sido, então, a partir da observação desses marcadores que as primeiras problemáticas que se transformaram na pesquisa que aqui escrevo, embora a primeira vez que tenha me deparado com o questionamento que já me fazia, ainda que de forma pouco concreta, tenha sido em uma publicação da drag queen (e ex-participante de RPDR) Aja no Twitter, em 2018. Na mensagem, Aja, que à época da publicação compartilhava nas redes sociais seu processo criativo com a música, questionava a classificação da música produzida por Pablllo Vittar: “PERGUNTA, a música de @pablllovittar é considerada *drag music* ou música (insira um gênero, pop, brasileira, etc.)?”¹⁴ (tradução nossa)¹⁵.

O questionamento aponta para diversas ponderações que serão esmiuçadas ao longo deste trabalho, mas em um primeiro momento me chama atenção o uso do termo “*drag music*”. Nos Estados Unidos *drag music* aparece como um termo guarda-chuva para designar as músicas lançadas por drag queens, uma forma quase genérica de se referir a esse conjunto de artistas e sua produção musical, mas quais são as implicações

¹⁴ Postagem encontrada no link: <https://bit.ly/38H2Qo5>. Acesso em 30 jul. 2020.

¹⁵ Do original: “QUESTION, is @pablllovittar music considered drag music or (insert genre pop, brazilian, etc) music?”

estéticas, mercadológicas e culturais do seu uso? É possível pensar em *drag music* enquanto gênero musical? Há possibilidades de distinguir sonoramente uma canção da *drag music*? Existe um gênero musical pré-existente a qual essa produção se filiaria? O que/quem define quais artistas e músicas entram ou ficam de fora desta classificação? Em que contextos essa nomenclatura se encaixa sem tensões e quando estas aparecem? Aliás, será que existem contextos em que a nomenclatura é usada sem gerar tensões? Ao entender os aspectos que delineiam o rótulo, seria possível deslocar geograficamente o termo e pensar em uma “*drag music* brasileira”?

A pesquisa então revolve em torno das configurações estéticas e culturais de um conjunto de produções audiovisuais que emergem a partir do florescimento da drag queen na qualidade de produtor de conteúdo que não necessariamente corresponde a um gênero, estética ou lógica mercadológica pré-existente, mas que pode estar em constante negociação com estas. Nas conversas com amigos, fãs de drag queens e com meu próprio orientador e imersão na “música das drags”, ao longo dos dois anos de pesquisa, percebi que apesar dessas artistas buscarem o sucesso mainstream, não abrem mão de certas práticas inerentes da cultura queer (e drag). Pensando nisso, chama atenção a forma com que as canções lançadas impõem dificuldades de categorização de gênero ao mercado. As drag queens cantoras, embora não necessariamente participem de uma cena drag “tradicional” e estejam inseridas em uma lógica do capital e do mercado fonográfico, ainda são essencialmente drags e praticam o que os jornalistas Tom Fitzgerald e Lorenzo Marquez (2020) chamam de “o que drag queens fazem de melhor”: transformar a cultura mainstream em algo unicamente queer.

Dessa forma, a partir da investigação dos elementos sonoros, estéticos e culturais da música produzida por drag queens, essa pesquisa tem como objetivo central investigar como funciona a música produzida por drag queens no Brasil dentro dos sistemas classificatórios de gêneros musicais. De maneira mais específica, busco tensionar a noção de gênero musical, indicando aspectos extramusicais como igualmente importantes para a categorização da música. A pesquisa filia-se a um grupo de trabalhos que sugere que uma “análise comunicacional da música pressupõe a articulação de elementos sonoros e não sonoros, entendendo que [...] os gêneros musicais acionam conflitos, partilhas e negociações, que por sua vez envolvem processos de mediação dinâmicos” (JANOTTI JR. e PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 136).

Em um primeiro momento busco aporte teórico em uma revisão de literatura do conceito de gênero musical (FRITH, 1996; BRACKETT, 2003; JANOTTI JR. 2003, 2006; LENA, 2012; FABBRI, 2017; JANOTTI JR. e PEREIRA DE SÁ, 2019) entendendo que este pode ser visto como “sistemas de orientação, expectativas e convenções que unem indústria, artistas, críticos e fãs em torno daquilo que eles identificam enquanto um tipo distinto de música” (LENA e PETERSON, 2008). Proponho ainda neste primeiro capítulo um olhar para o passado, interseccionando as histórias do movimento LGBTQIA+, da música pop e das performances de drag queens para construir relações sonoras, estéticas e culturais que criaram o cenário no qual tornou possível a drag emergir midiaticamente não apenas como uma artista de dublagem em boates, mas também como cantoras. A partir disso, busco pensar na gênese do que se chama “*drag music*”, localizando na *disco music*, ou na “música da pista de dança”, um *ethos* de exaltação da artificialidade, do performático e da liberdade que se tornou um terreno fértil para expressões artísticas queer nas décadas de 1970 e 1980. Para construir essa narrativa me apoio na ferramenta metodológica que propõe o musicólogo Fabian Holt (2003) sobre a formação narrativa do gênero musical, pontuando sua especificidade local, histórica e capacidade de espraiamento “ao longo de muitos caminhos diferentes nas relações dialéticas com uma ampla gama de contextos sociais por meio das práticas de produção, distribuição, consumo, representação e regulação” (ibidem, p. 59, tradução nossa)¹⁶.

Além de pensar o contexto histórico que propiciou a entrada das drag queens na música popular massiva nos Estados Unidos, também trago um contraponto com o que acontecia no cenário brasileiro na mesma época, apresentando a emergente vida noturna destinada ao público LGBTQIA+, especialmente em São Paulo, com as boates K-7 e Medieval, os shows das chamadas “transformistas” e a influência latente do cabaré francês Moulin Rouge na estética de artistas como Miss Biá, uma das primeiras drag queens brasileiras que, como conta em alguns de seus relatos encontrados durante essa pesquisa, começou seus shows cantando. Assim como no caso dos Estados Unidos, busco demonstrar como esse período foi crucial para o desenvolvimento da estética das apresentações de drags no Brasil.

¹⁶ Do original: “The genre begins somewhere and can be disseminated along many different avenues in dialectical relations with a wide range of social contexts through the practices of production, distribution, consumption, representation, and regulation.”

Pensando no gênero musical para além de uma classificação fixa ancorada apenas a determinadas características sonoras e articulando com os escritos da musicóloga Georgina Born (2016) sobre a ideia de que gêneros musicais são capazes de formar universos imaginários, defendo que o que se convencionou a chamar *drag music* é um rótulo que pode funcionar como um gênero musical por articular experiências sensíveis de cunho identitário e de pertencimento. Assim, penso em uma ideia de “boate imaginada transcultural” que atravessa o rótulo *drag music*, um ambiente que não diz respeito à territorialidade geográfica que ocupa, seja Estados Unidos ou Brasil, e que não obedece às fronteiras sociopolíticas, mas que é uma fabulação que traz consigo suas marcas e especificidades. Assim, a música produzida pela comunidade formada por artistas drag queens, fãs, mídia especializada, produtoras, gravadoras reconhece um determinado agrupamento sob o rótulo *drag music* em conjunturas específicas.

No segundo capítulo, com inspiração metodológica nos Estudos de Performance (TAYLOR, 2013), me interessa pensar o caráter performático do gênero musical através de um suposto gênero *drag music* a partir de dois entendimentos: a) de que, enquanto estrutura que organiza práticas musicais o gênero musical envolve “comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados” (ibid., p. 27) que tornam música e artista legíveis dentro da indústria fonográfica; e b) o de que a performance constitui uma episteme, ou seja, uma forma de transmitir conhecimento, de maneira que os atos performáticos são transmitidos através de comportamentos reiterados, roteiros que são apropriados e ativados em menor ou maior grau em contextos culturais que, embora possam ser distintos tanto geograficamente quanto temporalmente, carregam similaridades quanto ao entendimento das práticas de categorização musical. Faço então o uso das teorias de performance articuladas às teorias de gênero musical para pensar, a partir da análise de mediações comunicacionais (GROSSBERG, 2010) de três faixas cantadas por Pabllo Vittar, “K.O.” (2017), “Sua Cara” (2017) e “Flash Pose” (2019), um roteiro performático da drag cantora que faz parte do que se convencionou a chamar de *drag music* no contexto anglófono. Esse roteiro é reativado sob condições específicas com a ajuda de arquivos e repertórios (TAYLOR, 2013) por artistas de forma consciente para endereçar suas produções em direção a um agrupamento sensível que funciona como gênero musical em determinados contextos.

Dessa forma, acredito que olhar para as teorias de gênero musical atravessadas pela lente metodológica da performance me permite localizar as tensões e resistências às

regras de estilo dos gêneros musicais por parte dos artistas e comunidade de ouvintes e fãs, além de admitir certa flexibilidade na aplicação destas nos objetos que permeiam esta pesquisa, levando em consideração gênero, raça, classe e nação. Ao cruzar os estudos de performance e a ideia de que gêneros musicais também incluem “convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência) [...] e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são ‘incorporados’ e ‘excorporados’ em determinadas expressões musicais)” (JANOTTI JR, 2006, p. 9) proponho discutir a dimensão cênica e roteirizada do gênero musical, pensando não somente sonoridade e estilo, mas também encenações e práticas corporais e sociais como igualmente importantes para compor uma categorização musical.

1.1 POR UMA REVISÃO NOS ENTENDIMENTOS SOBRE A DRAG

A cultura drag nos anos 1990 parecia significar emancipação e libertação das definições sufocantes de gênero e sexualidade impostas aos sujeitos, normas estas sobre as quais a filósofa Judith Butler teoriza em sua obra mais conhecida “Problemas de Gênero”, publicado originalmente em 1990. Segundo Butler (2016), cotidianamente construímos a nossa performance de gênero a partir do momento que afirmamos e repetimos certos comportamentos, desta forma dando ênfase às realidades e diferenças entre os gêneros. Essa repetição de comportamentos é introduzida pela autora a partir da noção de “performatividade de gênero”, segundo a qual o gênero seria um efeito discursivo do corpo e o sexo um efeito do gênero. A filósofa Márcia Tiburi (2016) afirma que o que Butler chama de performatividade de gênero “diz respeito ao caráter ativo da relação entre o sujeito e a sociedade, enquanto esta última é organizada dentro de normas e de leis que funcionam pelo discurso”. Partindo desta noção, gênero não seria o que se é, mas o que se faz e, portanto inexistente fora do discurso, já que é este o dispositivo que legitima o gênero.

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. (BUTLER, 2016, p. 69).

Se o gênero é um ato performático construído pela cultura, o que podemos entender como drag? As primeiras leituras da obra de Judith Butler parece nos levar a

pensar na drag queen como uma prática subversiva de gênero definitiva, ou seja: apenas pela sua existência a drag queen estaria revelando a farsa do gênero, expondo-o como uma atuação dada pela cultura de acordo com o tempo histórico e as mudanças sociais. Na sua performance de comportamentos culturalmente entendidos como “de mulher” (ou “de homem”, no caso de drag kings), a drag supostamente expõe que não existem verdades essencializante sobre o gênero, que não passa de um construto. Assim, a drag queen revelaria o gênero como um código cultural que se baseia em imitações. Butler (2016, p. 237) ressalta que a drag

ao imitar o gênero revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero - assim como sua contingência. [...] No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada.

É partindo desses entendimentos conceituais iniciais sobre a drag queen que afirmei no início dessa seção que a drag queen era radicalmente entendida como uma via de escape para os sujeitos que não se encaixavam nas normas binárias de gênero e sexualidade, que a partir do fazer drag tensionavam a normatividade de gênero e sexualidade, conceitos ditos inatos ao sujeito pela sociedade. Assim, em uma visão romantizada e monolítica, a figura da drag queen poderia ser definida como forma de resistência às estruturas de poder que regulam nossas vidas e identidades ao ridicularizar das expressões culturais normativas e performances de gênero baseadas em uma heterossexualidade dita “natural” ao ser humano.

Em consonância com os escritos primeiros de Butler, Guacira Lopes Louro afirma na 2ª edição do seu livro “Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer” (2013)¹⁷ que, ao se apropriar dos códigos e marcas do que se parodia, a drag queen é “capaz de expô-los, de torná-los mais evidentes e assim, subvertê-los, criticá-los e desconstruí-los” (LOURO, 2013, p. 88). Louro argumenta categoricamente que a drag “permite questionar a essência ou a autenticidade” de gênero e sexualidade através da paródia e apropriação dos códigos e comportamentos marcadores dessas dimensões, instruindo assim à drag um poder crítico que reside no fato de que essa apropriação dos

¹⁷ O texto da segunda edição não é igual ao da primeira edição, de 2004, também passando por algumas pequenas alterações que não modificam de forma relevante o sentido do texto, como é o caso do que identifico entre as edições de 2013 e 2018.

códigos é capaz de nos fazer “repensar ou problematizar a ideia de originalidade ou de autenticidade”. Para a autora,

a drag queen repete e subverte o feminino, utilizando e salientando os códigos culturais que marcam esse gênero. Ao jogar e brincar com esses códigos, ao exagerá-los e exaltá-los, ela leva a perceber sua não-naturalidade. Sua figura estranha e insólita ajuda a lembrar que as formas como nos apresentamos como sujeitos de gênero e de sexualidade são, sempre, formas inventadas e sancionadas pelas circunstâncias culturais que vivemos. (LOURO, 2013, p. 88-89)

Todavia, Louro lançou, em 2018, uma edição revista e ampliada do livro na qual as passagens sobre drag queens sofreram significativas mudanças. A autora parece desconfiar mais do caráter supostamente sempre subversivo da drag e a dá um tratamento de personagem a esta, como na seguinte passagem onde cita o rompimento da sequência sexo-gênero-desejo: “A figura da drag *pode ser interpretada* como crítica à naturalidade dessa sequência. Personagem estranha, ela, de algum modo, escapa ou desliza da ordem e da norma e, por isso, provoca desconforto, curiosidade e fascínio” (LOURO, 2018, p. 89, grifo meu). Mais a frente, continua criticamente:

Menos do que tentar descobrir se a figura da drag queen *pode ou não ser* tomada como revolucionária, parece produtivo tomá-la como instância de pensar a dinâmica e o funcionamento do poder implicados na construção e na reprodução dos gêneros e das sexualidades. Não se trata de propor a figura como um eventual projeto ou modelo – isso não faria sentido numa ótica queer –, mas nela se reconhece *potencial crítico e desconstrutivo da normatização/naturalização dos gêneros*” (LOURO, 2018, p. 90, grifo meu).

Movimento semelhante de reconsideração dos seus escritos já tinha sido feito por Butler em 1996. Em “Corpos que Importam: os limites discursivos do “sexo”” (2019), Butler responde às críticas feitas ao livro “Problemas de Gênero” e a teoria performativa dos gêneros, nas quais a autora é acusada de ser “pouco materialista”, privilegiar a dimensão discursiva e dar a entender que os gêneros seriam construídos a partir de escolhas individuais, pontuais e opcionais, como uma roupa que colocamos ao acordar. No texto introdutório a autora afirma que o livro é resultado de um “esforço para pensar mais sobre o funcionamento da hegemonia heterossexual na criação de matérias sexuais e políticas” e uma tentativa de esclarecer suas “intenções” (BUTLER, 2019, p. 11). Assim como faz em “Problemas de Gênero”, Butler dedica espaço relativamente

pequeno da sua escrita para falar sobre drag queens, relegando a esta novamente uma posição de exemplificação dos seus argumentos. Entretanto, no novo texto, a filósofa parece deixar seus posicionamentos e, como dito anteriormente, “intenções”, mais esclarecidos, afirmando de pronto:

drag é uma prática subversiva problemática. Serve a uma função subversiva na medida em que reflete as personificações mundanas pelas quais os gêneros heterossexualmente são cumpridos e naturalizados, e enfraquece o poder desses gêneros em virtude da efetuação dessa exposição artificial. Mas não há nenhuma garantia que a exposição da condição naturalizada da heterossexualidade seja suficiente para levar à subversão (BUTLER, 2019, p. 383).

Parece-me, diante do exposto, que a ideia da drag queen enquanto um sujeito desestabilizador da ordem binária de gênero e sexualidade é relativizada à medida que o entendimento da sua função social também se modifica. A prática da “arte drag” remonta a antiguidade (AMANAJÁS, 2014), passando ao longo dos séculos por metamorfoses tanto em questões estéticas quanto de função, contudo, suas origens no teatro grego indicam um caráter fortemente ligado ao âmbito artístico o que induz a adoção do termo nativo “arte drag”, utilizado por drag queens, fãs, mídias e pesquisadores para se referir ao ato de “fazer” drag ou se “montar” como uma drag queen.

Assim, a fim de construir minha concepção sobre o que entendo enquanto drag e ao que me refiro quando falo de drags nesta pesquisa é importante ressaltar que tento me afastar das concepções que emergem no discurso popular¹⁸ quando se coloca em proximidade comparativa sujeitos transexuais, travestis e drag queens. É caro, desta forma, entender que a drag queen não diz respeito à identidade de gênero ou sexualidade, mas que recebe um tratamento de personagem por quem a interpreta, ou seja: a drag queen não é uma identidade de gênero ou sexualidade, mas um “território dramático” (AMANAJÁS, 2014, p. 2) do ator, de forma semelhante, porém não idêntica, ao palhaço, o bufão e outros recursos teatrais. A drag queen, neste caso, diz

¹⁸ Trato aqui das associações comuns entre a prática artística drag e a transexualidade no discurso popular da sociedade de forma geral, especialmente entre pessoas que não conhecem e/ou convivem com sujeitos transexuais ou artistas drag queens. É possível notar que ainda existe uma confusão no entendimento de que o sujeito transexual não está se montando para uma performance artística. Ativistas, pesquisadores e a mídia têm produzido conteúdos acessíveis com informações sobre as diferenças entre os termos que muitas vezes se sobrepõem e são tratados como sinônimos. Conferir: CARDOSO, 2005; JAYME, 2010; MACHADO, 2018; ELISE, 2019; MALVA, 2020.

mais sobre o que um indivíduo faz como expressão artística do que sobre o que Butler (2017) chama de “relatos de si”, ou seja, narrativas que dizem respeito a um regime de autenticidade e que são produzidas em relação às interpelações realizadas por terceiros aos sujeitos. O artístico também pode ser entendido enquanto um “relato de si”, na medida que a personagem da drag também se forja a partir de “vazamentos” das interpelações feitas aos atores, caráter que dá à drag peculiaridades que a distinguem de outros recursos dramáticos. Portanto, também é caro entender que a drag queen é uma prática artística atravessada pela noção de identidade, que fala sobre os devires e vivências dos sujeitos que a interpreta, de forma que não é intenção desta pesquisa tratar a drag estritamente como um personagem, assim como não pretendo colocar um véu de opacidade sobre os aspectos identitários que perpassam as subjetividades construídas pelos atores. A abordagem proposta aqui é a de tomar a instância artística da drag queen enquanto um plano de mediação presente e não-transparente, reconhecendo que, embora, ambas as dimensões da subjetividade e da arte sejam performáticas, no sentido que são fabulações, uma age pela ordem do espetáculo e a outra se quer autêntica em instâncias para além do espetáculo, a exemplo dos espaços sociais institucionalizados e do próprio cotidiano. De forma sucinta, trata-se aqui não de ignorar o potencial político e disruptivo da drag queen, mas de ressaltar outras características que são por vezes deixadas de lado em prol de análises essencialistas que parecem tanto desvalorizar a drag como artista quanto deslegitimar o discurso político da transexualidade, este pautado de forma muito mais ligada às reivindicações de um “ser real”.

Por fim, porque esta pesquisa foi realizada no âmbito de um programa de pós-graduação em Comunicação e parte de um grupo de pesquisa em cultura pop e entretenimento, é importante deixar claro que as considerações feitas aqui partem de um ponto de vista que considera a drag queen importante ator da cultura popular midiática e não como uma atividade “banal” e “descartável”, como eram vistas as práticas relacionadas ao popular no passado (AMANAJÁS, 2014). A drag queen sobre quem falo nesta pesquisa é uma arte que domina a cultura midiática em uma era onde liberdade de gênero e sexualidade coincidem com apreciação de “novas” formas artísticas atravessadas pelas lógicas capitalistas e neoliberais, transformadas em *commodities* culturais.

1.2 DRAG QUEENS NA ACADEMIA

Buscando contextualizar esta pesquisa e trazer uma visão dinâmica dos trabalhos que tomam a drag queen como objeto de estudo no Brasil realizei em maio de 2021 buscas por combinações de palavras-chave em duas plataformas de indexação de pesquisas, o Portal de Periódicos da Capes e o Google Scholar. Dos resultados busquei observar a quantidade de registros, a tipologia (artigos em periódicos, dissertações/livros, livros ou artigos em jornais, revistas ou websites) e as disciplinas/áreas de estudo associadas aos trabalhos, refinando os resultados àqueles inscritos no campo da comunicação e estudos de mídia. Devido ao grande volume de dados que algumas dessas pesquisas trouxeram como resultado (Tabela 1 e Tabela 2) se tornou impossível catalogar cada uma das ocorrências em todos os aspectos, mas trago aqui alguns *insights* e dados que conseguem fornecer respostas preliminares.

Primeiramente ressalto dados sobre a quantidade dos resultados. Ao pesquisar pela correspondência exata de “drag queen” no portal da Capes foram encontradas 7.505 registros de publicações feitas em qualquer período de tempo e em qualquer idioma (pois a ferramenta não permite filtrar pesquisas apenas em português), sendo que destas 3.668, ou seja aproximadamente 48%, foram realizadas nos últimos dez anos. No Google Scholar, das 2.520 registros em português em qualquer ano, 2.140 correspondem a publicações entre 2011 e 2021. Vendo os números de publicações apenas em português filtradas pelo Google Scholar é notável que a relação entre o conjunto universo e as pesquisas dos últimos dez anos é ainda maior: 84% das pesquisas foram publicadas depois de 2011.

Esses dados iniciais apontam para um crescente interesse da comunidade acadêmica na drag queen enquanto objeto de estudo na última década, tanto de forma geral, considerando publicações de todos os idiomas, quanto de forma mais restrita nas publicações em português. Sabendo que o programa “RuPaul’s Drag Race” foi lançado em 2009 nos Estados Unidos fiz mais duas combinações de termos para entender se o reality causou impacto significativo no interesse por drag queens pela academia, pelo menos a partir de um viés midiático: “drag queen” e “RuPaul’s Drag Race” e “drag queen” e “RuPaul”. Articuladas à RuPaul e ao reality show, os números caem devido ao nível de especificidade do filtro tanto nas publicações feitas em qualquer período quanto nos últimos dez anos em ambas as plataformas. Entretanto quase a totalidade dos

registros são de pesquisas realizadas na última década, coincidindo temporalmente com o lançamento do programa e o “retorno midiático” de RuPaul, voltando a aparecer enquanto uma figura relevante tanto para as drag queens quanto para a comunidade LGBTQIA+.

PALAVRA-CHAVE	DATA DE PUBLICAÇÃO	RESULTADOS
“drag queen”	Qualquer ano	7.505
	Últimos 10 anos	3.668
“drag queen” + “RuPaul’s Drag Race”	Qualquer ano	361
	Últimos 10 anos	354
“drag queen” + “RuPaul”	Qualquer ano	588
	Últimos 10 anos	453
“drag queen” + cantora”	Qualquer ano	08
	Últimos 10 anos	08
“Pabllo Vittar”	Qualquer ano	41
	Últimos 10 anos	41

Tabela 1. Resultados de pesquisa no Portal de Periódicos da Capes em maio/2021.

PALAVRA-CHAVE	DATA DE PUBLICAÇÃO	RESULTADOS
“drag queen”	Qualquer ano	2.520
	2011 – 2021	2.140
“drag queen” + “RuPaul’s Drag Race”	Qualquer ano	82
	2011 – 2021	81
“drag queen” + “RuPaul”	Qualquer ano	232
	2011 – 2021	224
“drag queen” + “cantora”	Qualquer ano	742
	2011 – 2021	667
“Pabllo Vittar”	Qualquer ano	528
	2011 – 2021	508

Tabela 2. Resultados de pesquisa no Google Scholar em maio/2021.

Também de interesse para essa pesquisa busquei os termos “drag queen” e “cantora” juntos, combinação que gerou resultados intrigantes. Enquanto no Google

Scholar, novamente apenas em português, me deparei com um número na casa das centenas, no portal da Capes apenas oito registros aparecem para todos os idiomas. Na tentativa de entender essa discrepância entre os resultados busquei ler os títulos e pequenos resumos oferecidos pelo Google Scholar dos seus registros e encontrei algumas “categorias” de trabalhos, dos quais ressalto aqui três: a) trabalhos que citam drag queens que cantam, mas de nenhuma forma tem como objetivo o debate de música ou sonoridade, aparecendo como resultado apenas porque o autor citou a drag em questão como “drag queen e cantora” ou variações, justificando talvez o grande volume nos resultados; b) trabalhos que relacionam esteticamente cantoras e drag queens, embora estes apareçam em um número reduzido; e c) trabalhos que tomam a drag queen que canta como objeto para debates das mais diversas áreas, mas especialmente no que tange representatividade midiática, corpos e identidades de gênero em cena/no palco e audiovisuais.

No último caso, categoria que me parece de maior relevância para a contextualização desta pesquisa entra uma gama de pesquisadores interessados na música das drag queens e/ou na “musicalidade drag”. Ressalto trabalhos que pensam na dublagem (LIMA, 2019), outros que buscam analisar a estética audiovisual dos trabalhos lançados pelas drag queens (DE MELO ROCHA e POSTINGUEL, 2017; DE MELO ROCHA, 2018; BHERING, 2019; CARDOSO FILHO *et. al.*, 2018; MORAES, 2019; PEREIRA, 2019; DALLA VECCHIA e FERREIRINHO, 2020) e aqueles que se debruçam a analisar a representatividade e performance midiática das drag queens (SANTOS, 2015; COSTA, BRAGANÇA E GOVEIA, 2017; BRAGANÇA, 2018; BRAGANÇA, BELLAN e REBOUÇAS, 2018; BRANDÃO, 2018; PILGER, 2018; AIRES, 2019; BRAGANÇA, 2019; GONZATTI, 2019; MENDONÇA e KOLINSKI MACHADO, 2019; DE MELO ROSA e CARMINHA, 2019; SANTOS e SIRTORI, 2020; OSTRUCA, 2020).

Com o objetivo de refinar a busca em direção ao campo específico no qual esta pesquisa se inscreve busquei nos anais de dois eventos de relevância nacional para o campo da comunicação, o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom) e o Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), trabalhos sobre drag queens submetidos aos grupos de trabalho que articulam estudos de música e comunicação: “Comunicação, Música e Entretenimento”, referente à Intercom, e “Estudos de Som e Música”, da Compós,

ambos criados há menos de 10 anos (2013 e 2015, respectivamente). No caso do grupo da Compós não houve, desde sua criação, qualquer trabalho sobre drag queens e música. Na Intercom aparecem dois registros: em 2018 (“VEM, NÃO TEM IGUAL: visibilidade e controvérsias do queer na mídia a partir da campanha #FanFeat Coca-Cola”, de Rafael Moraes) e em 2019 (“O babado é certo: análise midiática de videoclipe de drag queen mato-grossense durante o período de eleições presidenciais”, de Ayrton Senna Seraphim do Amaral e Andréa Ferraz Fernandez). Outro grupo de pesquisa com registros de trabalhos que interseccionam drags e música é o “Estéticas, políticas do corpo e gêneros”, também da Intercom, criado em 2018. Neste, foram submetidos um trabalho em 2018 (“Lip sync for your life: corpo e performance nas dublagens de RuPaul’s Drag Race”, de Daniel de Andrade Lima), e um em 2020, de minha própria autoria, (“Que femininos são esses?: O “anti-camp” das drag queens brasileiras na música”)¹⁹.

Esse mapeamento inicial não pretende dar conta do volume total de pesquisas já publicadas, mas é uma amostra indicativa dos encaminhamentos teórico-metodológicos que as pesquisas desenvolvidas nos últimos anos no Brasil tomando as drag queens cantoras como objeto central têm tomado. Desse levantamento é notável a ausência de pesquisas cujo objeto de interesse seja a música da drag queen cantora *per se* ou que adensem discussões sobre gênero musical na produção dessas drags. Para mim este se torna um fato curioso porque tendo a concordar com pesquisas desenvolvidas por Jeder Janotti Jr. (2020) que inferem que o gênero musical continua a aparecer enquanto um importante marcador distintivo de músicas e vídeos, ocupando ainda na era digital uma posição privilegiada capaz de ordenar processos de “partilha e conflitos em relação aos modos de endereçamento de produtos aos consumidores, consumo e apropriação de produtos sonoros e audiovisuais”. Neste ponto, acredito esta pesquisa oferece contribuição científica para o campo, buscando discutir de forma extensiva, mas não exaustiva, as características estéticas, sociais e políticas da música produzida e cantada por drag queens no Brasil e se tornando relevante no sentido que contribui para a discussão sobre os limites operacionais de conceitos consagrados no campo dos estudos

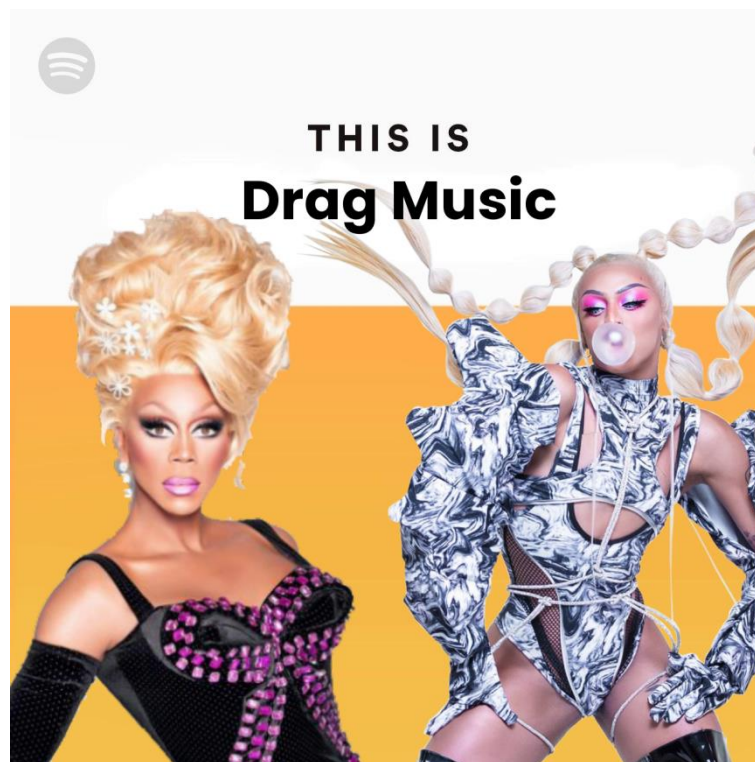
¹⁹ Neste grupo de pesquisa ainda foram encontrados outros três registros de 2020 de pesquisas envolvendo drag queens, mas que não entram no escopo de trabalhos que interseccionam drag queens e música. São estes: “Rita von Hunt: visibilidade midiática e engajamento político em uma drag queen”, de Tarcyanie Cajueiro Santos e Francisco Sirtori; “A espetatorialidade de afeto queer em RuPaul’s Drag Race”, de Lucas Bragança; e “Micropolíticas cuir e processos de (des)montação dos corpos”, de Douglas Ostruca.

da música e comunicação, como o gênero musical, além de avançar nos debates sobre a drag queen enquanto artista musical.

Uma segunda questão emerge ao olhar para o levantamento de dados trazido acima: a recorrência da figura de Pabllo Vittar nas pesquisas. A centralidade concedida à Vittar se dá por esta ser, atualmente, a drag queen cantora em maior evidência na mídia mainstream, conferindo-a uma posição privilegiada na indústria musical. Essa posição a transforma em um vasto e profícuo terreno para o desenvolvimento de pesquisas e observações analíticas, colocando-a como um “estudo de caso” de grande interesse por centralizar questões que parecem atravessar os diversos corpos que agenciam as mesmas identidades que as suas (drag queen, brasileira, cantora, LGBTQIA+, etc.). Pabllo é, dessa forma, legitimada enquanto objeto de estudo na academia a partir da sua aparição recorrente na mídia que, por sua vez, se alimenta das pesquisas e trabalhos realizados sobre ela para lhe conferir um status que vai além da sua posição enquanto artista, tornando-a uma autoridade no campo/indústria que reivindica para si. Essa constatação reforça o argumento desta pesquisa de que, no Brasil, não há como se falar de “música de drag” sem colocá-la como figura central para a compreensão das condições de produção e reconhecimento da categoria.

1.3 PLAYLIST: THIS IS DRAG MUSIC

Durante o percurso desse trabalho mergulhei no mundo de músicas disco e eletrônicas, tanto que já conhecia, como clássicos de Sylvester e Donna Summer, como remixes de bate-cabelo usados pelas drag queens brasileiras nos anos 1990 que ainda não tinha ouvido. Como acredito na música como uma importante ferramenta narrativa, montei uma playlist para contar a história musical que desse trabalho. Ao longo dos dois anos de pesquisa essa playlist tomou diversas formas, tendo faixas incluídas e excluídas todas as vezes que me debruçava na leitura de algum texto ou tinha novos *insights* no meio de um treino de pernas na academia ouvindo meus álbuns de drag preferidos – esse é o meu lugar favorito pra ouvir as drag queens, deixo aqui a recomendação.



Para ouvir: <https://spoti.fi/3l9jqlN>.

Como tenho dificuldade de desapegar, a playlist acabou ficando um pouco maior do que eu gostaria, mas acredito que as 39 faixas apresentem uma narrativa histórica que passa pelo que é considerada a primeira faixa da *disco music* (“Love’s Theme”, da The Love Unlimited Orchestra), pela versão original com vocais masculinos de “Is It All Over my Face?”, do Loose Joints, e sua súbita porém *na sua cara* insinuações sobre sexo gay, pela utopia do *dancefloor* oferecida por Sylvester em “You Make me Feel (Mighty Real)” e também nas faixas de artistas brasileiros da disco como “Dancin’ Days”, do grupo feminino As Frenéticas. “Supermodel (You Better Work)”, de RuPaul, marca a fase das drag queens cantando e, portanto, é seguida por algumas faixas de ex-participantes do reality RuPaul’s Drag Race como Alaska, Sharon Needles e Adore Delano, assim como “Purse First”, uma música que nasceu dentro do programa a partir de um meme com a frase de efeito da drag Bob The Drag Queen. A playlist se denserola, então, em uma sequência de faixas de drags brasileiras que despontaram midiaticamente após o sucesso da era “Open Bar”, de Pabllo Vittar, mostrando a diversidade da sonoridade que existe na produção musical das nossas drags e intercalando com algumas faixas de fora que conversam com nosso mercado

consumidor, como “Come To Brazil”, de Alaska Thunderfuck, e “Come In Brazil”, de Katya.

Poderia continuar falando de cada uma das faixas da curadoria e os motivos de terem entrado no corte final da playlist, mas também quero que cada uma das músicas façam o ouvinte – e leitor dessa dissertação – a ter suas próprias experiências estéticas e sensíveis com a *drag music*. O título da playlist é uma referência às playlists oficiais da plataforma Spotify que ainda carece em reconhecer que o fazer drag é também uma forma de agrupar canções.

2 GÊNERO MUSICAL, COMUNIDADES IMAGINÁRIAS E A PISTA DE DANÇA TRANSCULTURAL

2.1 ATUALIZANDO O CONCEITO DE GÊNERO MUSICAL

Em 1982, ao escrever “Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações”, texto traduzido para o português apenas em 2017, o musicólogo Franco Fabbri confrontou a perspectiva clássica da musicologia que prioriza a identificação de gêneros musicais a partir de elementos sonoros, ampliando as possibilidades de decodificação dos gêneros. Fabbri abre o texto com uma definição para gênero musical que reconhece como muito ampla: “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto de regras aceitas socialmente” (FABBRI, 2017, p. 1). De fato a perspectiva trazida pelo autor dá margem para uma gama variada de interpretações e aplicações de sua teoria, possibilitando chamar de “‘gênero’ qualquer conjunto de gêneros e, por consequência, alguns conjuntos que normalmente adquirem outros nomes” (ibidem, p. 2), uma limitação que o mesmo já antevê em seu texto. Fabbri propõe então, de forma pioneira, cinco conjuntos de regras envolvidas na definição de um gênero, ressaltando que “o que deve vir à tona a partir deste panorama é a necessidade de uma aproximação interdisciplinar para que cada prática, musical ou não, entre aquelas que formam um gênero, seja examinada com a ferramenta teórica mais apropriada possível” (ibidem, p. 4): a) regras formais e técnicas; b) regras semióticas; c) regras de comportamento; d) regras sociais e ideológicas; e) regras econômicas e jurídicas.

A perspectiva dos escritos de Fabbri foca na identificação de gêneros musicais a partir destas regras ressaltando, entretanto, que não há (ou não deveria haver) uma hierarquia destes conjuntos de normas, mas que “na descrição de cada gênero algumas regras são mais importantes, e algumas poucas muito mais importantes que outras, a ponto de essas outras poderem até ser consideradas marginais ou ser ignoradas” (ibidem, 2017, p. 5). O autor fala então de “hiper-regras” ou “ideologia do gênero”, ou seja, regras que dominam a forma de decodificar tal gênero a ponto de estabelecerem a hierarquia de importância de cada conjunto.

Vinte e cinco anos depois das suas contribuições iniciais para o campo, Fabbri revisitou o conceito. Ao realizar uma revisão crítica, o teórico define o gênero musical como um “conjunto de feitos musicais, reais ou possíveis, cujo desenvolvimento se rege

por um conjunto de normas socialmente aceitas” e chama atenção para outro elemento em sua teorização do gênero musical ao ressaltar a influência das comunidades musicais para a definição dessas regras, apontando que são elas que decidem, alteram e controlam as normas, de maneiras até mesmo paradoxais, ressaltando o caráter cultural-sociológico da codificação de um gênero. As comunidades tratadas pelo autor são formadas por músicos, fãs, críticos, gravadoras, produtoras, rádios, etc. que participam de um “processo de negociação permanente” dos códigos associados ao gênero e definidora da hierarquia de importância dos mesmos, dinâmica já prevista em ensaios anteriores do musicólogo.

Em numerosas ocasiões, incluindo em meus primeiros ensaios, declarei que as normas são aceitas [...] por uma comunidade concreta, por um conjunto definido e claramente identificável de pessoas relacionada ao gênero em questão [...], e que aquelas (as normas) estão submetidas a um processo de negociação permanente em que participam os diferentes componentes da comunidade e se hierarquizam segundo suas respectivas ideologias. (FABBRI, 2006, p. 4, tradução minha)²⁰

Trabalhando a partir desses estudos pioneiros de Fabbri outros autores contribuíram ao longo dos anos para o entendimento das questões de rotulação da música. Trago aqui algumas dessas contribuições teóricas para embasar o uso do gênero musical como importante baliza classificatória, além de apontar para as limitações desta conceituação no contexto do objeto de estudo deste trabalho.

É importante neste ponto trazer a perspectiva do musicólogo Simon Frith, ligado aos Estudos Culturais britânicos, que trata a problemática a partir de uma ótica mercadológica. Para Frith (1996) o gênero musical é uma forma de o mercado enquadrar a música (ou a música no mercado) e organizar os processos de vendas. Quando o autor coloca que “qualquer que seja a decisão tomada de forma genérica [...] irá ter uma determinada influência em tudo que acontece ao performer ou à gravação depois,” (FRITH, 1996, p. 76, tradução minha)²¹ ele está ressaltando que o processo de

²⁰ Do original: “En numerosas ocasiones, incluso en mis primeros ensayos, he aclarado que las normas son aceptadas (tácitamente, y de diversas maneras que he explicado con detalle) por una comunidad concreta, por un conjunto definido y claramente identificable de personas relacionadas con el género en cuestión (los músicos, el público, los críticos, las instituciones económicas, etc.), y que aquellas (las normas) están sometidas a un proceso de negociación permanente en el que participan los diferentes componentes de la comunidad, y se jerarquizan según las respectivas ideologías.”

²¹ Do original: “Whatever decision is made generically [...] will have a determining influence on everything that happens to the performer or record thereafter.”

rotulação de um artista é importante para a definição de uma série de procedimentos de enquadramento mercadológico do mesmo que envolvem desde como se dão as sessões de gravação, fotos promocionais, estratégias de marketing e videoclipes. Além disso, dez anos antes da revisão crítica de Fabbri sobre a conceituação de gênero musical, Frith já chamava atenção para a importância do público na definição dos gêneros musicais ao afirmar que “um novo gênero é reconhecido por uma nova audiência” (FRITH, 1996, p. 84, tradução minha)²², notando que a audiência procura identificar-se com os comportamentos presumidos ao gênero no qual o artista é enquadrado. Frith ressalta, dessa forma, que a categorização musical é indispensável no processo cultural e comercial da música, fazendo parte das dinâmicas de criação (quando prevê temáticas que o artista pode ou não cantar sobre, por exemplo) e de recepção do público. Frith compara o mercado fonográfico ao mercado editorial, traçando paralelos entre a categorização de livros para serem organizados em livrarias e bibliotecas e a categorização dos álbuns nas lojas especializadas, enfatizando que os gêneros musicais são formados e precisam ser compreendidos dentro do processo cultural e comercial (NUNES, 2019, p. 91). Atualizando sua comparação para o atual cenário do consumo de música seria como dizer que os gêneros musicais organizam as bibliotecas musicais nas plataformas de *streaming*, direcionando os ouvintes para determinadas pastas/playlists – outrora prateleiras das lojas – em busca das músicas e artistas aos quais se identificam.

Em uma revisão crítica da aplicabilidade do conceito de gênero musical frente às novas configurações do consumo musical na era digital, Janotti Jr. (2020) realça que o gênero musical continua a importar para produção, circulação e apropriação de produtos musicais, de forma que é possível afirmar que “os agrupamentos de usuários, bem como o acesso online a conteúdos musicais fazem parte de um amplo processo de classificação/nomeação da música e dos consumidores que se articulam através das categorizações musicais”, de forma semelhante ao que ocorria na era da hegemonia da mídia física²³.

²² Do original: “A new genre is recognized by a new audience”.

²³ É possível relativizar essa divisão temporal dado os novos ciclos de vida de mídias físicas como os discos de vinil que retornam como um dos produtos musicais mais vendidos dos Estados Unidos, batendo recorde de vendas em 2020 e representando 62% da venda de todas as mídias físicas no país, de acordo com a Recording Industry Association of America (RIAA). Noto a popularidade que o vinil tem ganhado nos últimos anos, mas aqui me refiro ao período no qual existe um claro domínio de consumo digital de música, em comparação a épocas onde cassetes, vinis e CDs eram as opções exclusivas para se ouvir

Insiro aqui a abordagem de Keith Negus e Michael Pickering (2004), de que os gêneros musicais regulam a relação entre produtores (músicos, gravadoras, selos, etc.) e consumidores a partir da observação de três questões principais: a) onde a música se encaixa; b) com o que ela se parece; c) a quem se destina a venda (JANOTTI JR., 2020). Para os autores, as convenções de gênero se tornam parte do nosso conhecimento cultural enquanto leitores ou espectadores, ou nesse caso, ouvintes, de forma que utilizamos alguns produtos considerados exemplares como padrão para julgar outros produtos que estão genericamente ligados a eles. Assim, “as expectativas da audiência de convenções genéricas podem prontamente se tornar normativas, influenciando profundamente o processo, mas frequentemente de formas desconhecidas” (NEGUS e PICKERING, 2004, p. 70, tradução minha)²⁴. Essa perspectiva se conecta com a de Frith ao definir o processo de categorização genérica enquanto uma “complexa dinâmica entre o musical, o mercado e forças ideológicas” (FRITH, 1996, p. 84, tradução minha)²⁵.

Parece-me que o processo de nomeação de um gênero musical é, dessa forma, resultado de um diálogo contínuo entre mercado e consumidores, ambos influenciando um ao outro de formas múltiplas. Para Frith (1996, p. 84), existe por parte da indústria uma idealização, a “criação de um consumidor fantasia”, mas que em vez das gravadoras *formarem* o que esse consumidor deve gostar ao nomear determinado artista como, por exemplo, indie rock, é a audiência que *informa* seus gostos, impactando na categorização.

Enquanto fantasias, então, os gêneros descrevem não apenas quem são os seus ouvintes, mas também o que essa música significa para eles. Ao decidir rotular uma música ou um músico de uma maneira particular, as gravadoras estão dizendo algo tanto sobre o que as pessoas gostam quanto o porquê elas gostam daquilo; o rótulo musical age como um argumento sociológico e ideológico condensado. (FRITH, 1996, p. 85-86, tradução minha)²⁶

músicas. Ainda de acordo com a RIAA, as plataformas de streaming de música e o download digital de faixas representaram 89% do consumo de música no mercado estadunidense.

²⁴ Do original: “In this way, the audience’s expectations of generic conventions can readily become normative, influencing the creative process in quite profound but often unacknowledged ways.”

²⁵ Do original: “Generic labeling involves a complex interplay between musical, marketing, and ideological forces”.

²⁶ Do original: “As fantasies, then, genres describe not just who listeners are, but also what this music means to them. In deciding to label a music or a musician in a particular way, record companies are saying something about both what people like and why they like it; the musical label acts as a condensed sociological and ideological argument”.

Ainda dentro da perspectiva sociocultural, os escritos do comunicólogo brasileiro Jeder Janotti Jr. operam dentro de uma abordagem dos entornos comunicacionais e das condições de produção para o reconhecimento dos gêneros musicais do que chama de “música popular massiva”. Janotti Jr. (2003, p. 36) atualiza e condensa as regras apontadas por Fabbri em três eixos analíticos: a) regras econômicas; b) regras semióticas; e c) regras técnicas e formais. Segundo o autor o primeiro conjunto engloba práticas de consumo “nos processos de produção, difusão e audição do produto musical”; o segundo trata dos processos de produção de sentido e, por último, o terceiro eixo que versa sobre técnicas de execução e habilidades específicas que cada gênero pressupõe dos músicos. Sobre o uso analítico dos eixos para decodificar gêneros musicais, Janotti Jr. (ibidem, p. 37) adverte para o caráter mutável dos gêneros e subgêneros, já que os gêneros não são definidos apenas a partir do “estilo” do seu texto musical, mas também pela “percepção de suas “formas” e “estilos” pela audiência das performances pressupostas pelos gêneros”, ou seja, categorizar determinada música requer uma leitura ampla que envolve também a percepção das “relações que vão do texto ao seu entorno midiático, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado para dar conta das questões que envolvem a formação dos gêneros musicais” (JANOTTI JR., 2006, p. 9). O pensamento de Janotti Jr. está em consonância com o de Frith de que uma análise de gênero musical deve ser, por necessidade uma “análise de narrativa”.

Ela [a análise] deve se referir a uma comunidade implícita, a um romance implícito, a uma trama implícita. Ao examinar como os elementos da música popular funcionam (o som, a letra, a voz, a batida) nós temos que sempre levar em consideração suas codificações de gênero: os prazeres da música popular só podem ser compreendidos enquanto prazeres do gênero; e os prazeres do gênero só podem ser compreendidos como estruturados socialmente. (FRITH, 1996, pp. 90-91, tradução minha)²⁷

Pensando de forma semelhante aos autores supracitados, Jennifer C. Lena propõe um sistema sociológico de classificação de gêneros musicais a partir da análise das

²⁷ Do original: “It must refer to an implied community, to an implied romance, to an implied plot. In examining how the elements of popular music work (the sound, the lyric, the voice, the beat) we always have to take account of their genre coding: popular musical pleasures can only be understood as genre pleasures; and genre pleasures can only be understood as socially structured.”

comunidades musicais envolvidas no gênero musical em questão. A autora define os gêneros musicais enquanto “sistemas de orientação, expectativas e convenções que unem a indústria, performers, críticos e fãs fazendo o que eles identificam enquanto um tipo distinto de música” (2012, p. 6, tradução minha). A abordagem de Lena “foca em um conjunto de arranjos sociais que conecta participantes que acreditam estar envolvidos em um projeto coletivo” (ibidem, p. 6, tradução minha)²⁸. Além disso, Lena salienta a importância de analisar os espaços no qual a música é performada porque “os arranjos espaciais impactam a forma e a natureza do engajamento da comunidade” (ibidem, p. 11-12, tradução minha)²⁹.

Sem descartar a sonoridade como importante elemento para a categorização de um gênero musical, trago essa articulação de autores em uma tentativa de demonstrar a importância das comunidades na formação de um gênero musical. Acredito que essas comunidades, formadas por sujeitos em torno de um gosto em comum – por determinado tipo de música, por algum artista, por um tipo de experiência que toca a canção – ocupam uma posição privilegiada na identificação de um novo rótulo musical, como previsto de forma pioneira por Fabbri, mas muitas vezes ignorada em prol de uma análise da sonoridade. Não se trata de agrupar de forma arbitrária determinadas produções musicais sob um nome específico, mas de apontar que esse agrupamento já é feito e nomeado de forma mais ou menos criteriosa por seus consumidores; o meu trabalho enquanto pesquisadora é articular as teorias e ideias e apontar possibilidades para entendermos como são feitos esses agrupamentos.

De acordo com Nunes (2019, p. 101) a análise de Lena oferece uma entrada para entender “como as comunidades musicais em geral operam. [...] quais obstáculos e oportunidades compartilhadas essas pessoas enfrentam, quais debates tendem a caracterizar diferentes estados do campo, e assim por diante”, de forma que essa compreensão pode nos levar a enxergar como determinados gêneros se modificam com o tempo em relação aos seus “ideais de gênero”, já que são as comunidades que os criam e mantêm, como visto nas perspectivas de Frith, Janotti Jr. e Negus e Pickering.

²⁸ Do original: “I define musical genres as systems of orientations, expectations, and conventions that bind together industry, performers, critics, and fans in making what they identify as a distinctive sort of music. In other words, a genre exists when there is some consensus that a distinctive style of music is being performed. [...] I believe my definition of genre facilitates a deeply sociological approach to the subject, in that it focuses attention on the set of social arrangements that link participants who believe themselves to be involved in a collective project.”

²⁹ Do original: “It is extremely important to analyze the spaces in which music is experienced because spatial arrangements impact the form and nature of community engagement.”

2.2 COMUNIDADES IMAGINÁRIAS E A PISTA DE DANÇA TRANSCULTURAL

A antropóloga e musicóloga britânica Georgina Born (2013; 2016) reconhece que a música e o som são construtos sociais, assim como as identidades, resultados de uma imbricada relação entre cultura, política e o tecido social. Para a autora, a música é fundamental em relação à conceituação da materialização da identidade “porque abre novas perspectivas com relação às teorias, tanto de materialidade, quanto de afeto” (BORN, 2016, p. 377, tradução minha)³⁰. Ao sugerir uma “re-teorização” do social a partir da compreensão da natureza generativa da imbricação de formações musicais e formações sociais, a autora debate a questão da capacidade de mediação social da música e chama atenção para a forma que esta é capaz de produzir microssocialidades e agenciar comunidades imaginárias, além de ser atravessada por diferentes formações sociais e formas institucionais que permitem sua produção, reprodução e transformação. Desta forma, Born sugere uma topologia analítica de quatro planos sociais que, acoplados a outras formas de mediação na música, produzem uma constelação de agenciamentos capazes de criar, marcar ou reconstruir fronteiras sociais e espaciais.

O primeiro plano previsto por Born (2013) diz respeito às sociabilidades produzidas pela prática musical: a música produz suas próprias relações sociais durante a performance musical, no conjunto musical e no local onde se dá a execução sonora, entre os performers, o público e outros sujeitos que participam da prática musical. No segundo plano a autora trata das sociabilidades engendradas pela experiência musical: trata-se da capacidade da música de trazer à tona comunidades imaginárias, agregando os ouvintes em coletividades virtuais ou públicos baseados em identificações tanto musicais quanto de outras ordens. O terceiro plano versa sobre o atravessamento de formações de identidade social na música, prevendo que esta também reproduz relações sociais hierárquicas como diferença de classe, raça, gênero e sexualidades. Já o quarto plano corresponde à ligação da música às formas sociais e institucionais que proporcionam os fundamentos para a sua produção, como a relação entre patrocínios estatais, troca mercantil e economia cultural. Para Born, os quatro planos são

³⁰ Do original: “I will argue that music is instructive in relation to conceptualizing the materialization of identity because it opens up new perspectives with regard to theories both of materiality and of affect; and moreover, that these perspectives are intimately related to the copious socialities of music”.

irredutíveis um ao outro, com cada um deles tendo certa autonomia, mas que também podem ser articulados de formas contingentes por meio de relações de sinergia, condicionamento de recursos ou causalidade. Ou seja, a autora prevê relações dinâmicas entre os planos, apesar de estes serem autônomos, capazes de agenciar imbricações entre música e som e as formações sociais e identitárias.

À luz das teorias de gênero musical e do afeto, Born (2011) analisa as relações entre os planos para pensar sobre o que chama de “poderes da música de criar agregações de afetados”. A autora, pensando detidamente sobre o segundo plano de mediação, observa a capacidade da música de animar comunidades imaginárias que se reúnem a partir de identificações musicais. Estas, então, seriam comunidades musicais “capazes de reproduzir ou memorizar formações identitárias existentes, gerar identificações puramente fantasmagóricas ou prefigurar formações de identidade emergentes, forjando novas alianças sociais” (ibidem, p. 381, tradução minha)³¹. Desta forma, Born ressalta que a música se torna cada vez mais capaz de criar as comunidades imaginárias, já que se tornou um meio de formação identitária e de agregação social. Born aponta ainda que essa propriedade da música foi, primeiramente, teorizada pelo musicólogo Will Straw (1991) no seu conceito de “cena”. Straw, ao comparar dois gêneros musicais infere que “universos sociais produzidos por estes não podem ser reduzidos a nenhuma ontologia social pré-dada” (BORN, 2011, p. 381), mas que a ideia de “cena” aponta para a capacidade da música de construir “alianças afetivas” que propagam as comunidades musicais imaginadas.

Entrelaçando o segundo e terceiro planos – ou seja, as formações sociais mais amplas e a experiência musical –, Born introduz o gênero musical enquanto um “mecanismo primário para a articulação mútua entre comunidades imaginadas e identidades sociais” (BORN, 2011, 383, tradução minha)³². Aqui, a autora busca apoio na pesquisa de David Brackett (2005) sobre a música popular afro-americana, o qual afirma que existe uma ligação entre a identidade social e uma prática musical, como na *black music*, que não depende da “reprodução de um estereótipo negativo, mas que pode funcionar como um marcador positivo” (ibidem, p. 383) para essa identidade. Ao procurar compreender como os gêneros musicais são categorizados, Brackett (2012) já

³¹ Do original: “These are musically imagined communities that, as I have shown elsewhere, may reproduce or memorialize extant identity formations, generate purely fantasized identifications, or prefigure emergent identity formations by forging novel social alliances.”

³² Do original: “[...] genre is taken to be the primary mechanism for the mutual articulation of musically imagined communities and social identities.”

havia nos indicado, em um texto originalmente publicado em 2003, como o enquadramento de uma música em determinada categoria é um processo fluido e que está sempre em mutação, de forma que com o passar do tempo essas categorias podem adquirir novos sentidos e interpelar os sujeitos de maneiras distintas. Assim, o gênero musical funciona fornecendo reconfigurações das formações codificadas materialmente como “transformações estéticas análogas ao social” de forma que “a música pode efetuar um redirecionamento ou uma nova coalização afetiva das formações identitárias que se propôs mediar” (BORN, 2011, p. 383, tradução minha)³³, criando processos de *identificação*, de gênero ou raça, por exemplo. Para Born (ibidem, p. 384, tradução minha)³⁴

em vez de qualquer ligação garantida entre música e formações sociais mais amplas, é analisando o gênero musical como implicando uma mediação mútua entre duas entidades históricas auto-organizadas – formações musicais (por um lado) e formações de identidade social (por outro) – que nós podemos compreender a maneira como as formações de identidades sociais mais amplas são refratadas na música, e que os gêneros musicais se enredam em formações sociais em evolução.

Tendo estabelecido previamente que gêneros musicais constituem e são constituídos por grupos sociais a partir da abordagem revisionista do conceito na seção anterior, tomo as ideias de Born, para pensar o lócus onde se dá a formação das coalizações entre os sujeitos das comunidades imaginadas. Quero propor aqui um esgarçamento na ideia de comunidades imaginárias e pensar também em um “lugar imaginado” onde esse grupo exerce suas políticas. Induzida por Born a ler o trabalho de Straw (1991) me deparei com uma discussão que interessa a essa pesquisa quando este coloca que “uma coalização de adolescentes negros, mulheres ouvintes do TOP 40 das rádios e frequentadores de clubes urbanos” (ibidem, p. 384-385) foi interpelada pela *dance music* no final dos anos 1980 para comparecer às pistas de dança. Colocando nos termos de Born, esse grupo identificado por Straw como uma coalização pode ser pensando como uma comunidade imaginária construída a partir de alguns

³³ Do original: “[...] then music may effect a redirection or a new affective coalition of the identity formations that it set itself to mediate.”

³⁴ Do original: “Rather than any assured linkage between music and wider social formations, it is by analyzing genre as entailing a mutual mediation between two self-organizing historical entities – musical formations (on the one hand) and social identity formations (on the other) – that we can grasp the way that wider social identity formations are refracted in music, and that musical genres entangle themselves in evolving social formations.”

denominadores em comum: o gosto pelo estilo de música tocado nos espaços dos clubes (*dance music*) e pela prática de dançar nesses espaços. A congregação de corpos na pista de dança é, dessa forma, afetada diretamente pelo gênero musical tocado no espaço de forma que a produção do espaço vivido é mediada pelo gênero musical e pelo contágio afetivo dos corpos ali presentes. Para Born (2013, p. 35), as espacialidades são produzidas de duas formas: pelos presentes reunidos em torno de uma apresentação ou localidade específica, como por exemplo, aqueles que vão a um show por ser de um artista ou por acontecer em um local determinado; e pelas alianças e coletividades imaginárias criadas pela circulação mediada pela música e som, como citado no exemplo de Straw (1991) da *dance music*.

De qualquer forma, as duas situações falam sobre a capacidade da música de “criar um público”, propriedade observada por Born (2013) ao cruzar os dois primeiros planos de sociabilidades da música – as microssocialidades da performance e as comunidades musicalmente imaginadas. Nas palavras da autora esta é uma discussão que remete à “capacidade da música de engendrar identificação emocional nos seus ouvintes, identificação que é ao mesmo tempo musical, cultural e social”, de maneira tal que é possível apontar que o público musical se trata de “uma agregação dos afetados, daqueles que participam ou assistem a um evento musical ou sônico” (ibidem, p. 35).

Trazendo esse argumento para pensar o objeto dessa pesquisa penso nos locais onde são realizadas as performances musicais de drag queens: assim como a *dance music*, as drags, em sua grande maioria, atraem o público para clubes noturnos onde se apresentam em palcos mais ou menos definidos, a depender do local. Esclareço: em minhas idas às festas com shows de drag queens o palco – o espaço reservado para a performer se apresentar – nem sempre toma a forma que é costumeira associarmos à palavra, ou seja, uma plataforma elevada geralmente construída nos moldes do palco italiano ou de semiarena. Embora Pablo Vittar (e outras drags internacionais) se apresentem, hoje, em espaços bem estruturados destinados ao entretenimento musical, boa parte das drag queens ainda trabalha em festas de nicho voltadas ao público LGBTQIA+. Em João Pessoa e Recife, onde frequento esses locais (ou frequentava, antes da pandemia de Covid-19), o “palco” muitas vezes se dá a partir do anúncio mais ou menos informal por parte da produção da festa, que é passado no boca a boca entre os presentes até que estes abrem um espaço onde o artista pode ser colocado em destaque, ainda que no mesmo nível do público. Uma espécie de clareira se abre em

determinados momentos da noite, a música “da pista” é interrompida e a performance pode tomar forma.



Fig. 1. Drag queen se apresenta em “palco” na festa AFRONTE, em João Pessoa. (Fonte: Reprodução / Página da festa no Facebook.)

Quando Born aciona as teorias do afeto para pensar as sociabilidades e espacialidades mediadas pela música e se refere ao público enquanto uma “congregação de afetados”, penso também nos afetos e sensibilidades que se espriam do palco para o público durante uma performance musical capazes de criar uma dinâmica cíclica onde as referências se cruzam de tal maneira que se torna difícil identificar onde essas práticas se iniciaram, ideia que venho trabalhando em conjunto com a pesquisadora Suzana Mateus para pensar afetações que fluem das performances para o público³⁵. No caso das drag queens, estou pensando aqui em um fluxo se espraia de uma metáfora de palco para a pista de dança dos locais onde as performances acontecem. Assim, compreendo que a pista pode ser um locus centralizador de sentidos que são acionados

³⁵ Estamos buscando entender como se dão os vínculos performáticos entre divas e drag queens, investigação que é uma costura de algumas ideias dessa dissertação e da pesquisa de tese de Mateus. Como um primeiro movimento de pesquisa apresentamos nossas ideias iniciais no resumo expandido “Sensibilidade diva e performance drag: vínculos estéticos, sensíveis e dramáticos no palco e nas pistas de dança” (2021) durante 1º Simpósio Popfilia. No resumo, que temos a intenção de expandir para um trabalho maior, pensamos os vínculos estéticos, sensíveis e dramáticos entre performances de drag queens e aquilo que Mateus (2020) chama de “sensibilidade diva” a partir de duas apresentações de dublagem exibidas no programa RuPaul’s Drag Race. Investimos então na ideia de que esse movimento de espraio palco→pista acontece através de sensações e percepções supostamente despertadas e transmitidas por performances que evocam este tipo de sensibilidade, criando aparições temporárias.

durante essas performances, catalisados pela experiência musical. Ao me referir tanto às pistas de dança quanto aos palcos não o faço a partir do entendimento tradicional destes espaços, mas pensando neles como “lugares imaginados” que materializam identidades através dos planos de mediações sociais da música, como pensado por Born (2011; 2013). Ou seja, esses são locais de fabulações mediadas pela experiência sônica proporcionada pela música tocada no ambiente da congregação, seja ele um clube ou a calçada de um bar na cidade no centro do Recife.

Uma segunda observação a ser feita aqui é que a imagem de pista de dança que usualmente se imagina ao falarmos desses locais é permeada pela aparição repetitiva da cultura de clubes de música disco e eletrônica estadunidense em produtos da cultura pop. A sedimentação da imagem da boate e pistas de dança utópica pôde ser visualizada mais recentemente no show virtual “Studio 2054” produzido pela cantora britânica Dua Lipa em 2020, com claras referências a famosa discoteca nova-iorquina do final dos anos 1970, *Studio 54*. Essa pista de dança é imaginada como um espaço de libertação dos desejos e dedicação extrema aos comandos do corpo, onde supostamente é possível se livrar das castrações sociais que regem o cotidiano. Estar na pista parece não ser uma experiência ordinária ou comum, mas um acontecimento descrito como catártico.

É preciso também pontuar que a pista imaginada como libertária, como coloco aqui, traz consigo uma história de disputas para se materializar como acontece hoje. Ao falar da cultura de clubes é possível voltar até 1969, quando o movimento LGBTQIA+ ganhou força política expressiva nos Estados Unidos a partir da “Revolta do Stonewall Inn”. Os protestos em 1969 levaram a uma explosão de atividades e organizações de grupos militantes nos meses seguintes, cujo impacto reverberou não apenas nas estruturas formais da política, mas também mudou de forma contundente os espaços e modos de socialização de gays, lésbicas, transexuais e drag queens. A crítica cultural e historiadora Alice Echols registra que os movimentos de liberação gay começaram a organizar festas nos finais de semana que rapidamente se tornaram populares e que nestes “a própria dança constituía uma espécie de protesto e acarretava em suas próprias alterações de identidade e subjetividade” (ECHOLS, 2010, p. 51). É no encontro entre a música e a comunidade LGBTQIA+ que as pistas de dança se transformam em espaços onde dançar significa mais do que mover o corpo no ritmo de uma canção, mas também exercer em algum nível um tipo de cidadania que está calcado na ideia de “tornar real” e “vir a ser”, mesmo que de forma temporária, uma identidade para si filtrada pelas

emoções da música, do performer e de questões sociais que atravessam a comunidade imaginada em questão.



Fig. 2. Fotografia panorâmica da pista de dança original do *Studio 54*. (Foto: Allan Tannenbaum / Getty Images)



Fig. 3. Pista de dança em festa com drags em João Pessoa/PB. (Foto: Reprodução / Facebook / Magno Virginio)

Apesar de trazer aqui referências a um imaginário específico de boate e pista de dança que diz respeito à cultura estadunidense quero ressaltar, por último, que a “pista imaginada” não está restrita às dimensões geográficas, ou seja: não se trata de imaginar uma “pista dos Estados Unidos” ou uma “pista brasileira”; ela opera em uma dimensão

de fabulação permitindo que sejam feitas modulações estéticas imaginárias, de forma que a pista não seja única, a mesma para todos, ou fixa em suas referências ao se construir, mas que agencia elementos de diversas culturas e referenciais de acordo com a experiência vivida a partir da música. Dessa forma me parece mais interessante tratar a pista de dança enquanto um local imaginado e transcultural, a partir da ideia de transculturação trazida pela autora Diana Taylor no debate sobre os processos que culturas latino-americanas passam de assimilação dos elementos estéticos do colonizador no livro “O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas” (2013).

Transculturação, mestiçagem e hibridismo são termos pensados por outros teóricos e trazidos por Taylor (2013) para fazer uma diferenciação entre os três de forma a ressaltar especificidades no uso de cada um desses. Não se trata de prezar pela primazia de um sobre o outro, mas de entender como cada um contribui para a compreensão da transmissão cultural e como se diferenciam quanto à incorporação do material cultural estrangeiro. Enquanto a mestiçagem é uma possibilidade para se falar sobre “fusão cultural” e, na América Latina, tem conotações históricas diretas à colonização dos povos nativos, incluindo uma história de relações de poder desiguais e de dominação sexual e racial, além de ser, politicamente, utilizado em uma tentativa ambígua “de valorizar uma identidade nacional mista” (ibidem, p. 147) permitindo a compressão das “continuidades raciais e culturais em escala corporal” (ibidem, p. 163) por meio de práticas performativas que incluem, entre outras coisas, rituais e práticas corporais e linguísticas, o hibridismo inclui misturas interculturais para além da raça, gerando uma “duplicidade” de signos, sistemas de poder e espaços que são mimetizados pelo sujeito colonial para se parecer mais com o colonizador (ibidem, p. 156). A transculturação, por outro lado, fornece uma alternativa para pensar o processo de assimilação cultural a partir da perspectiva da “mudança, perda e rejuvenescimentos culturais”.

O termo “transculturação”, cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, denota a “perda ou o deslocamento da cultura de uma sociedade devido à aquisição ou imposição de material estrangeiro, bem como a fusão do indígena e do estrangeiro para criar um produto novo e original” (ibidem, p. 144). Taylor acrescenta a essa conceituação as ideias do teórico uruguaio Ángel Rama que atualiza a conceituação de Ortiz ao incluir “seletividade e inventividade” e a “redescoberta de valores primitivos,

quase esquecidos dentro do nosso próprio sistema cultural, capazes de fazer frente à erosão da transculturação” (RAMA, 1982 *apud* TAYLOR, 2013, p. 59) ao processo, propondo quatro etapas, que acontecem de forma simultânea, na transculturação: perda, seletividade, redescoberta e incorporação.

Ora, quando estou falando de um local – a pista de dança – que fisicamente localiza-se no Brasil, mas que se constitui a partir do impacto e influência do imaginário da pista de dança proveniente de outra cultura estou me referindo a um processo de assimilação cultural que apresenta vestígios do processo colonial, com os Estados Unidos fazendo o papel desse colonizador cultural. Observo, dessa forma, que nesse caso não se trata de uma assimilação indiscriminada por parte da “cultura menor”, mas sim de um processo que apresenta forças de resistência à dominação pelo estrangeiro. Utilizar o conceito de transculturação para pensar essa pista imaginada e, conseqüentemente, os corpos que a habitam deixa evidente que a pista é um espaço propício para a criação de novas formas culturais em um processo de troca “recíproca, de mão dupla, por meio do contato” (TAYLOR, 2013, p. 159) entre colonizador e colonizado, causando impacto em ambos. Para Taylor (*ibidem*, p. 163),

a transculturação, concebida de modo mais amplo, aborda questões fundamentais de transmissão, encontradas em teorias de mestiçagem e hibridismo, mas não em grande – *trans* – escala, que registra movimentos, mudanças e reciprocidades culturais. Ela tem também um papel potencialmente libertador, pois permite à cultura “menor” (no sentido de marginalizada em termos de posição) ter um impacto sobre a cultura dominante [...]. A transculturação sugere um padrão de movimento cultural em mudança ou circulação.

Trato aqui, dessa forma, de um lugar que não é de “nenhum lugar”, mas que emerge a partir de um processo contínuo e cíclico de recuperação de memórias culturais nativas que, cruzadas com a cultura estrangeira, materializam novas formas espaciais e processos de identificação, mesmo que imaginários e temporários.

A partir do arranjo teórico feito nas duas primeiras seções desse capítulo, acredito que a compreensão do rótulo *drag music*, parte do objetivo desta pesquisa, passa pela análise de um recorte narrativo da história de um gênero musical específico, da comunidade imaginária e das espacialidades criadas em torno deste. Portanto, me dedico na próxima seção a trazer um pouco da história da *disco music*, pensando neste gênero musical como uma “gênese” para a música cantada por drag queens.

2.3 CONSTRUINDO UMA NARRATIVA: DA *DISCO MUSIC* À *DRAG MUSIC*

Proponho nesta seção um olhar para o passado, interseccionando as histórias do movimento LGBTQIA+, da música pop e das performances de drag queens para construir relações sonoras, estéticas e culturais que criaram o cenário no qual tornou possível a drag queen emergir não apenas como uma artista de dublagem em boates, mas também como cantoras. Para construir essa narrativa me apoio no sugere Holt (2003) sobre a formação narrativa do gênero musical, pontuando sua especificidade local, histórica e capacidade de espraiamento “ao longo de muitos caminhos diferentes nas relações dialéticas com uma ampla gama de contextos sociais por meio das práticas de produção, distribuição, consumo, representação e regulação” (HOLT, 2003, p. 59, tradução minha)³⁶.

O autor propõe uma ferramenta metodológica para contar a narrativa de um gênero musical que parte da organização de uma estrutura com elementos em ordem cronológica que seguem “as etapas principais na vida de um gênero”³⁷, seguindo dois processos básicos da formação de um gênero musical popular: a) sua fundação no que o autor chama de “comunidades de centro”; e b) as negociações e recodificações com outras esferas para quais a cultura das comunidades pode se disseminar (ibidem, p. 159-164). O objetivo desta metodologia é de que o analista tenha um “contexto interpretativo antes de interpretar em detalhe, e então ir e voltar no *continuum* entre texto e contexto” (ibidem, p. 180, tradução minha)³⁸ durante sua análise. Portanto, acredito na potência da criação de uma narrativa para compreender as conexões entre diferentes aspectos da formação do que se convencionou a chamar *drag music* a partir do contexto histórico e cultural da comunidade LGBTQIA+ nos Estados Unidos no final dos anos 1960.

Ao redor do mundo a década de 1960 é frequentemente lembrada como um momento importante de revolução política com a ascensão de movimentos sociais e referida como a década da contestação e da contracultura. Enquanto em muitos aspectos

³⁶ Do original: “The genre begins somewhere and can be disseminated along many different avenues in dialectical relations with a wide range of social contexts through the practices of production, distribution, consumption, representation, and regulation.”

³⁷ Do original: “I organize a framework that has an overall progression with elements of chronology in the sense that it follows principal stages in the life of a genre.”

³⁸ Do original: “The point is to have an interpretative context before interpreting in detail, and then move back and forth in the continuum between text and context.”

tal afirmação é verdadeira é importante ressaltar que ao mesmo tempo em que os Beatles cantavam sobre a revolução sexual, o movimento feminista ganhava força e a luta pelos direitos civis dos negros se intensificava, um grupo social específico ainda estava confinado aos preconceitos de sempre: nos Estados Unidos, a comunidade LGBTQIA+ enfrentava um sistema judicial anti-homossexual cada vez mais duro como reflexo de uma política nacional de perseguição e criminalização que se intensificou na década de 1950, durante o mandato do então senador Joseph McCarthy (CARTER, 2004, p. 14-16). O clima de repressão se estendia aos bares destinados a esse público, que eram constantemente alvos de batidas policiais que resultavam em encarceramentos de homens e mulheres homossexuais e no embate ferrenho entre os frequentadores e a força policial. De acordo com Echols (2010, p. 42), a polícia norte-americana da época tornava o ato de namorar outra pessoa do mesmo gênero um “negócio de alto risco” já que, frequentemente, jovens policiais eram vestidos com o “uniforme gay” e mandados para bares e clubes como iscas para apreender homens que estivessem envolvidos romanticamente e/ou sexualmente com outros homens.

A relação tensiva entre gays, lésbicas e transexuais e a polícia em Nova York culminou com os protestos que emergiram no bar Stonewall Inn. O Stonewall Inn, localizado no bairro boêmio do Greenwich Village, era amplamente reconhecido por ser receptivo aos sujeitos que estavam ainda mais à margem da comunidade LGBTQIA+, como drag queens, transexuais, homens gays afeminados e lésbicas masculinizadas, mesmo nas épocas mais duras da repressão e perseguição porque conseguia se manter na ativa através dos contatos e subornos da organização mafiosa Cosa Nostra America, que estava à frente dos negócios. Entretanto, na noite de 28 de junho de 1969, quando policiais invadiram o Stonewall Inn para realizar mais uma inspeção no local foram recebidos não com a costumeira obediência dos frequentadores, mas com resistência. Segundo relatos da época (CARTER, 2004; DUBERMAN, 2019) foram mulheres transexuais, travestis e drag queens que ofereceram a maior força de resistência à abordagem da polícia que exigia documentos de identificação e forçavam revistas íntimas que, de forma geral, eram abusivas e humilhantes. O embate daquela noite foi potencializado pelo forte sentimento libertário que já permeava parte da população norte-americana, desejosa por uma revolução cultural. As manifestações, hoje conhecidas como “Revolta do Stonewall Inn”, seguiram por dias nas ruas do Greenwich Village lideradas por grupos militantes da causa homossexual, mas também com

participação dos moradores civis e militantes de outras causas que utilizaram o *momentum* para buscar visibilidade, entretanto o ocorrido entrou para a história como um movimento essencialmente LGBTQIA+. Carter (2004, p. 204) ressalta a existência de um consenso entre os relatos de quem participou do movimento que na primeira noite dos protestos foram “os homens efeminados que fizeram a maior parte da luta”. Para corroborar com sua afirmação, o autor traz um trecho do artigo escrito por Ronnie Di Brienza, um músico frequentador do Stonewall Inn, publicado no jornal *The East Village Other* em 1969:

Eu nunca vi nada pior do que uma *queen* enfurecida com uma garrafa ou unhas compridas. Acredite em mim, desperte a ira deles/delas e você enfrentará a ira de todos os deuses que já viveram... A revolução está sendo ouvida na Christopher Street, mas em vez das vozes guturais do MC-5, nós a ouvimos vindo de sopranos e altos. (DI BRIENZA, 1969 *apud* CARTER, 2004, p. 204, tradução minha)³⁹

Trago este episódio da história do movimento LGBTQIA+ nos Estados Unidos como fio condutor para apontar a ocorrência de uma ruptura política e ideológica no final da década de 1960 que abriu caminhos para uma maior liberdade de expressão por parte do grupo em questão. Os protestos em 1969 levaram a uma explosão de atividades e organizações de grupos militantes nos meses e anos seguintes, principalmente liderados por jovens universitários. O impacto da movimentação e organização que ficou conhecida como *Gay Liberation Front* (“Frente de Liberação Gay”, em português) atingiu não apenas as estruturas formais da política, mas também mudou de forma contundente os espaços e formas de socialização de gays, lésbicas, transexuais e drag queens. Se até então esses sujeitos eram restringidos na vida em sociedade e precisavam se manter “no armário” como forma de sobrevivência, junto com a recém-adquirida, embora precária, liberdade de viver suas verdades, emergiu também revoluções culturais importantes encabeçadas por estes.

Para fins desta pesquisa, me atenho às reverberações dessa ruptura e movimentação política ocorridas nas pistas de dança das discotecas em Nova York da década de 1970 e 1980, entendendo estas enquanto um importante local para a

³⁹ Do original: “I have never seen anything worse than an infuriated queen with a bottle, or long nails. Believe me, get their ire up, and you face the wrath of all the Gods that ever lived.... Revolution is being heard on Christopher Street, only instead of guttural MC-5 voices, we heart it coming from sopranos, and altos.”

introdução das drag queens no imaginário da cultura pop e como ponto de encontro destas artistas com um estilo de música que permitia reinventar suas corporalidades, identidades e criar comunidades na pista de dança. A música das pistas, popularmente conhecida pelo rótulo genérico *dance music*⁴⁰ e que trago aqui a partir do estilo definido como *disco music*, me parece um ponto de entrada para entender a maneira como a drag queen se insere no contexto da indústria fonográfica e passa, para além das performances em ambientes afastados dos centros de vida noturna das cidades, figurar como um importante personagem midiático.

Antes, é preciso compreender o momento que a cultura LGBTQIA+ encontra nas pistas de dança seu espaço. Echols (2010) registra que como forma de fornecer alternativas de entretenimento durante os períodos mais ferrenhos de movimento política nos Estados Unidos, os grupos de liberação gay começaram a organizar festas nos finais de semana que rapidamente se tornaram populares.

As festas da GLF tinham como objetivo gerar amor e aceitação e criar comunidade, o que eles tentaram alcançar por meio de cirandas e danças hippie. No entanto, os bailes GLF também apresentavam uma bola de discoteca, *go-go boys* e, para algumas lésbicas radicais, muito “agarramento e quase-sexo” entre os homens também. [...] Essas festas eram muito menos contidas que um bar gay, pois os homens rasgavam suas camisetas e as agitavam acima de suas cabeças enquanto dançavam com o peitoral nu. (ibidem, p. 49, tradução minha)⁴¹

As festas e bailes patrocinados pela GLF sugerem uma determinada conexão entre o movimento de liberação gay e a discoteca gay com a participação de “alguns dos primeiros ativistas gays organizando festas que atraíram homens que se tornariam atores essenciais na cena disco” (ECHOLS, 2010, p. 50, tradução minha)⁴², mas de acordo com os registros a cultura de discoteca já estava encaminhada em Nova York muito

⁴⁰ O termo *dance music* se refere, hoje, a um conjunto de estilos e gêneros musicais considerados dançantes que emergiram na América do Norte e Europa no final da década de 1970. A *dance music* é caracterizada, principalmente, pelos elementos eletrônicos e batida insistente propícias para a dança, e ganhou popularidade com o fortalecimento da cultura de clubes noturnos em cidades como Nova York, Chicago, Londres e Berlim.

⁴¹ Do original: “GLF dances were meant to engender love and acceptance and to create community, which they tried to achieve through hippie-like circle dances. However, GLF dances also featured a disco ball, go-go boys, and to some radical lesbians a lot of “grouping and dryfucking” among men as well. [...] These dances were far less restrained than your average gay bar, as men tore their T-shirts and waved them above their heads as they danced bare-chested.”

⁴² Do original: “Here we have some of the first gay activists throwing dances that attracted men who would become pivotal in the disco scene.”

antes dos acontecimentos no Stonewall Inn. Echols reitera que mudanças na consciência de uma sociedade são difíceis de mapear e que não ocorrem de maneira ordenada, mas questiona se existe a possibilidade de separar a dança do protesto, “quando a própria dança constituía uma espécie de protesto e acarretava em suas próprias alterações de identidade e subjetividade” (ibidem, p. 51, tradução minha)⁴³. Na esteira das reflexões da autora acredito na multiplicidade de enfoques em eventos históricos e ao escolher contar parte da história da música disco e das discotecas a partir dos motins ocorridos em Stonewall Inn e do movimento de liberação gay busco ressaltar um caráter de empoderamento político que passou a ser vivido também nas pistas de dança a partir de práticas corporais, sociais e, especialmente, musicais, causando mudanças importantes na noite nova-iorquina.

Diferentemente da revolução musical que trouxe o rock para a lista dos principais gêneros musicais dos Estados Unidos, as mudanças socioculturais em torno da música disco não movimentaram, em um primeiro momento, a indústria fonográfica. Echols (2010) ressalta que levou três anos entre o momento que homens gays invadiram as pistas de dança em todo o país para que um jornalista especializado escrevesse sobre o que chamou de “*party music*” e “*discotheque rock*” em uma edição de 1973 da revista *Rolling Stone*⁴⁴. Foi apenas em 1974 a *Billboard* criou a lista “Hot Dance Club” com o intuito de mapear e ranquear as músicas que faziam sucesso nas boates dos Estados Unidos, mas nessa altura a *disco music* já passava por um processo de saturação, com muitos decretando o seu “fim” em 1977 com o lançamento do popular filme “Embalos de Sábado à Noite” (PALOMINO, 1999, p. 281). Para Echols uma das razões para que a disco ter passado despercebida por alguns anos foi o fato de que os clubes no qual estava presente eram “predominantemente gay e, com a exceção dos mais badalados,

⁴³ Do original: “Is it even possible to disaggregate dancing from protesting when dancing itself constituted a kind of protest and entailed its own alterations of identity and subjectivity?”

⁴⁴ O jornalista e escritor Vince Aletti é frequentemente creditado nos relatos e documentos encontrados durante esta pesquisa como o primeiro a fazer o registro formal do termo “disco” na mídia mainstream. O artigo “Discotheque Rock ’72: Paaaaarty!” é considerado a primeira peça importante a falar abertamente sobre a cena de clubes de Nova York. Aletti se tornou um dos colunistas mais reconhecidos por cobrir as novidades das pistas de dança, a cultura de clubes e da *disco music* na década de 1970 para a revista *Record World*. Suas colunas foram compiladas e publicadas em 2009 no livro “The Disco Files 1973-78: New York’s Underground, week by week” pela editora D.A.P. (HSU, 2019).

inicialmente relativamente desconhecidos da população em geral” (ECHOLS, 2010, p. 2, tradução minha)⁴⁵.

Não é o objetivo deste trabalho apresentar uma genealogia completa da música disco. Para tanto, há diversas obras divulgadas por historiadores da cultura que tratam de relatar a complicada e fascinante história deste capítulo da música popular⁴⁶, mas olho para esses relatos e documentos procurando conectá-los com objeto de interesse desta pesquisa. Poderia adentrar a narrativa da música disco a partir de diversos pontos de vista, com o dos homens negros da música R&B e soul ou das mulheres que eram frequentemente excluídas das pistas de dança, ao mesmo tempo em que cantoras eram endeusadas enquanto “divas”, mas escolho trazer a tona os momentos em que a música, o queer, o *camp* e a comunidade LGBTQIA+ se encontram nas pistas de dança e as transformam em espaços onde dançar significava mais do que mover o corpo no ritmo de uma canção, mas também exercer cidadania, ser livre e verdadeiramente pertencer a uma comunidade, mesmo que imaginária como discutido anteriormente. É sob minha ótica enquanto pesquisadora em formação que entendo que a partir deste encontro profícuo se deu o terreno fértil para emergir artistas cuja expressão artística transitava entre elementos do feminino e masculino, borrando fronteiras, ora identificando-se como um ora como outro, sempre em constante mutação. E é sob a minha ótica enquanto ator cultural da cena artística drag que identifico essa sensibilidade da música disco como análoga às sensibilidades e afetos que se estabelecem nas pistas de dança das festas e shows de drag queens.

2.3.1 Música disco e o protagonismo de sujeitos LGBTQIA+ na noite estadunidense

Embora a cultura disco e das discotecas se mantivesse com o status de underground nos seus anos iniciais, as músicas que faziam sucesso nas pistas eram, na verdade, grandes sucessos de outros gêneros musicais, adaptados para aquele ambiente. Echols (2010, p. 3) pontua que o fato da cena disco ser tão fracamente registrada no seu começo se deu, justamente, porque as músicas que tocavam eram, na verdade, sucessos radiofônicos do R&B, dando à cena que emergia certo tipo de “camuflagem” ao mesmo

⁴⁵ Do original: “One reason that disco lingered below the radar was that the clubs in which it incubated were predominantly gay and, with the exception of the glitzed, initially relatively unknown to the larger population.”

⁴⁶ LAWRENCE (2004); SHAPIRO (2015); ECHOLS (2010).

tempo em que o status diminuto do R&B em relação ao rock lhe conferia o caráter marginal. Ao mesmo tempo em que as referências musicais que circundavam a *disco music* eram faixas bem conhecidas, elas apresentavam determinado grau de desinteresse por parte da população em geral, que na época parecia ainda encantada com o rock da primeira invasão britânica e Bob Dylan. Corroborando com esse argumento a autora lembra que a primeira faixa disco a ter determinado sucesso popular foi “Love’s Theme”, do Love Unlimited Orchestra, liderada pelo cantor de música soul e maestro Barry White. A faixa foi encontrada por dois produtores de clubes e DJs de Nova York em uma pilha de “álbuns mortos” que ia ser descartada pela gravadora de White, a *20th Century Records*. Os produtores convenceram a gravadora a distribuir cópias gratuitas da gravação aos DJs mais renomados da cidade e assim, no começo de 1974, a canção chegou ao Top 20 da música pop sem suporte das rádios – um fato raro, sugerindo o potencial do poder e influência dos DJs e dos clubes.

Em 1974 as gravadoras começaram acordar para as possibilidades do mercado da música disco, das pistas de dança e da influência dos DJs com o público. O primeiro DJ a produzir um remix para uma gravadora foi Tom Moulton, um modelo nova-iorquino conhecido entre o público gay. Sua carreira de modelo, entretanto, foi eclipsada pelas suas gravações de remixagens, as quais tocavam em diversas boates. Moulton, Echols pontua, foi um dos primeiros DJs a remixar faixas de uma forma que o público não sabia quando uma música começava e outra terminava, criando a sensação de um *looping* temporal que veio a se tornar uma das características mais marcantes da música disco. Apesar do sucesso imediato dos remixes de Moulton, este logo veio a se sentir “frustrado com as limitações impostas pelo formato das gravações, especialmente pela brevidade e os níveis do baixo”. O DJ encabeçou uma campanha para que as “gravadoras ajustassem seus produtos às pistas de dança” (ECHOLS, 2010, p. 9, tradução minha)⁴⁷.

Os remixes de Moulton de gravações como “Do It (‘Til You’re Satisfied)” de B. T. Express criaram o modelo para os discos de 12 polegadas – o baixo forte, o *break* percussivo austero e as passagens instrumentais estendidas, que dobraram a duração de um disco. Para aqueles que nunca tinham escutado faixas de músicas mixadas juntas, o remix de Moulton do LP de Gloria Gaynor de 1975 definiu o

⁴⁷ Do original: “Frustrated by the limitations of available disco records, particularly their brevity and timid bass levels, he began a one-man campaign to get record companies to adjust their product for the dance floor.”

padrão. Moulton remixou de maneira que todo primeiro lado se movia de forma quase perfeitamente integrada de “Honey Bee” para “Never Say Goodbye” para outro cover da Motown, “Reach Out I’ll Be There”. Em uma era de tecnologias primitivas de remixagem isto era um presente tanto para o público quando para os DJs, que por dezoito minutos eram poupados de quaisquer embaraçosas transições acidentais. (ibidem, p. 9, tradução minha)⁴⁸

Retomando o artigo pioneiro em reportar a cena emergente em torno da música disco, o jornalista Vince Aletti descreveu a nova música como “Afro-latina em som ou instrumentação, pesada nas baterias, com letras minimalistas, algumas vezes em uma língua estrangeira e com um refrão cantado como em um coral”⁴⁹ (ALETTI *apud* ECHOLS, 2010, p. 5, tradução minha). A música disco logo se tornou caracterizada pelas firulas e alongamentos que Moulton criou em suas remixagens e, a partir do momento em que os DJs passaram a modular essas faixas, as “prioridades da pista de dança” passaram a prevalecer estilisticamente acima de qualquer outra coisa.

Gradualmente músicas com uma batida 4/4 constante que giravam em torno de 120 batidas por minuto (BPM) e continham passagens instrumentais estendidas – ou seja, músicas que eram fáceis de mixar – começaram a dominar as playlists dos DJs. E enquanto a pista de dança tomava conta, cantores descobriram que suas vozes não eram mais a característica definidora de uma música, mas apenas mais um elemento. (ECHOLS, 2010, p. 9-10, tradução minha)⁵⁰

Enquanto a voz perdia a centralidade na música disco outros aspectos corporais ganhavam importância. O ato de dançar, ou a performance, ganhou lugar de destaque na cultura disco e o valor de “realidade” dado pela voz às canções foi substituído pelas batidas mecânicas e pouco naturais produzidas pelos sintetizadores. Desde os seus primeiros dias, a ideia do não-natural permeou o discurso sobre a música disco,

⁴⁸ Do original: “Moulton’s remixes of records such as the B. T. Express’s “Do It (‘Til You’re Satisfied)” created the model for the 12-inch, extended-play disco single – the pounding bass, the stark percussive disco break, and extended instrumental passages, which doubled the length of a record. For those who had never heard tracks of music mixed together, Moulton’s remix of Gloria Gaynor’s 1975 LP set the standard. Moulton remixed it so that the whole first side moved almost seamlessly from “Honey Bee” to “Never Can Say Goodbye” to another Motown cover, “Reach Out I’ll Be There.” In an era of primitive mixing technology, this was a treat for dancers and deejays alike, who for eighteen minutes were spared any embarrassingly bumpy transitions.”

⁴⁹ Do original: “Vince Aletti described the new music as “Afro-latin in sound or instrumentation, heavy on the drums, with minimal lyrics, sometimes in a foreign language, and a repetitive, chant-like chorus.”

⁵⁰ Do original: “Gradually songs with a steady 4/4 thump that clocked in around 120 beats per minute and featured extended instrumental passages – in other words, songs that were easy to mix in and out – began to dominate deejays’ playlists. And as the dance floor took precedence, singers found that their vocals were no longer the defining feature of a song but rather just one element.”

favorecendo “o sintético em vez do orgânico, o recorte em vez do todo, o produtor em vez do artista e a gravação em vez da performance ao vivo” (ibidem, p. 10, tradução minha)⁵¹. Tais características renderam à música disco adjetivos como “sem alma”, “repetitiva” e “banal”, mas também como “música de meninas”. Em contraposição ao rock que se colocava como uma música “difícil” e “séria”, ou seja, masculina, a *disco music* parecia ser sobre nada mais significativo do que sexo e orgasmos.

A partir do momento que a música disco foi se tornando cada vez mais popular e mainstream, foi também aparecendo tensões estéticas e ideológicas dentro da cena. O enfoque na performance – e aqui me refiro tanto sobre o ato de dançar, quanto sobre a qualidade de quem a pratica – na música disco se tornou uma questão que reverberou no estilo adotado pelos fãs e frequentadores das boates. Se por um lado a música disco era acusada de ser “afeminada”, os homens gays, que eram a maioria do público, se voltaram para uma performance de “homossexualidade hiper-masculina”. O estilo adotado por eles envolvia cabelos cortados curtos, bigodes aparentes e corpos musculosos vestidos em calças jeans apertadas, camisetas e casacos de couro e tomou status de “uniforme” da comunidade gay dentro das discotecas. No mundo, o grupo The Village People se tornou embaixador do “gay macho”.

Inicialmente, muitos heterossexuais acostumados a pensar em homossexuais como homens afeminados, levaram a sério a apresentação hiper-masculina do grupo [The Village People]. [...] É de se perguntar como alguém poderia confundir seus uniformes fastidiosamente masculinos, letras de músicas sem nenhuma garota e movimentos giratórios de quadril com masculinidade heterossexual, mas alguns fizeram. [...] Quer o gay macho fosse uma paródia ou uma emulação sincera da masculinidade “normal”, fornecia uma capa protetora para os gays que durante os anos 1970 se tornaram uma presença muito mais visível na paisagem urbana. (ECHOLS, 2010, p. 122-123, tradução minha)⁵²

O “gay macho” se tornou mandatório na cultura disco como forma de proteção, mas se provou assustadora para os gays afeminados e, especialmente, para as drag queens, que após a visibilidade alcançada pelo movimento LGBTQIA+ pós-Stonewall

⁵¹ Do original: “Disco did favor the synthetic over the organic, the cut-up over the whole, the producer over the artist, and the record over live performance.”

⁵² Do original: “Initially, many heterosexuals, accustomed to thinking of homosexuals as limp-wristed, lisping girly men, took the disco group’s hyper-masculine presentation at face value. [...] One wonders how anyone could have mistaken their fastidiously masculine uniforms, girl-free lyrics, and hip-swiveling for heterosexual masculinity, but some did. [...] Whether gay macho was a parody or a sincere emulation of “normal” masculinity, it provided protective cover for gay men who during the 1970s became a much more visible presence in the urban landscape.”

foram “colocadas de volta no armário”. O movimento desaprovava a androginia promovida pelas drags, pois estas não iam de acordo com a mensagem que o estilo hiper-masculino em voga deveria passar para a sociedade em geral: a de que homens gays eram “normais”, assim como seus equivalentes heterossexuais. A virada que me parece central para entender como a estética afetada *camp* e afeminada das drag queens passaram a ter lugar na *disco music* aconteceu em 1979. Segundo relata Echols (2010, p. 133) uma tensão geracional emergiu no centro da cultura disco: adolescentes gays começaram a ver a geração de Stonewall como uma geração que era sinônima de “machismo conformista, ganância, consumismo, supremacia branca e sexismo”⁵³. Outrora sinônimo de modernidade, promotora dos avanços culturais, a geração Stonewall tinha se tornado “ultrapassada” e, portanto, “careta”, com comportamentos que a nova geração queria superar. É desse contexto que se abre espaços para o surgimento de artistas dentro da *disco music* como Sylvester, um homem gay afeminado que no palco usava robes e vestidos de lantejoulas, glitter e diamantes.

Sylvester nasceu em Los Angeles e desenvolveu suas habilidades e amor pelo canto através do coral gospel que frequentava com a família. De acordo com o biógrafo Joshua Gamson (2020) apesar do seu background religioso Sylvester nunca escondeu que era homossexual e fazia apresentações junto a um grupo de drag queens e mulheres transgêneros chamado *The Disquotays*. Em 1970, aos 22 anos, Sylvester deixou a igreja após um episódio de homofobia e partiu para San Francisco, onde passou a fazer parte de a trupe teatral de artistas que se denominavam “avant-garde drag”, o *The Cockettes*. Com o grupo Sylvester tinha a liberdade artística para produzir segmentos de show solo onde cantava covers de cantoras da música soul e jazz como Billie Holiday e Josephine Baker, algo que os próprios membros da trupe reconheceram que era muito mais “glamoroso” do que os outros integrantes faziam em suas apresentações. Fayette Hauser, um dos membros da trupe, relembra que “Sylvester nunca foi um hippie como nós éramos. Ele não queria jogar tudo para cima. Ele queria cantar em drag e isso foi o que ele fez com o The Cockettes. Ele estava interessado em ser um artista” (GAMSON, 2020, tradução minha)⁵⁴.

⁵³ Do original: “A generational divide began to emerge as some gay teenagers came to think the Stonewall generation was synonymous with “unreflecting conformist machismo, with greed and consumption, with white supremacy and sexism”.

⁵⁴ Do original: “Sylvester was never a hippie like we were. He didn’t want to toss it all away. He wanted to sing in drag, and that’s what he did with The Cockettes. He was interested in being an artist.”

Sylvester se enxergava como algo muito maior do que o experimentalismo da estética do *The Cockettes* poderia lhe fornecer. “Sylvester sonhava consigo mesmo, ele dizia, enquanto uma superestrela negra de pele escura – ao estilo dos anos 1930, bebericando champanhe francês e molhado em pétalas de rosas, andando em um Packard branco”⁵⁵, escreve Gamson (2020, tradução minha). Em 1972, Sylvester deixou o grupo para perseguir sua carreira musical como sonhava. Por um tempo, ele apresentou-se junto à banda Hot Band, criando ainda mais dúvidas sobre sua persona no palco.

Os críticos pareciam estar tendo trabalho para entender Sylvester. [...] O *San Francisco Chronicle* garantiu aos leitores que Sylvester era “uma banda real, não um show de aberrações”, bom em “comandar uma pequena plateia e enchê-la de energia”. *Variety* elogiou “a travesti negra” a qual “tem uma performance séria, não camp, um ato que pode vingar”. (ibidem, tradução minha)⁵⁶

Sylvester não ajudava quem estava querendo colocá-lo em alguma categoria, determinado a ignorar as fronteiras que não o satisfaziam. “Posso ser um homem se eu quiser, ou posso ser uma bela mulher,”⁵⁷ disse em entrevistas (ibidem, tradução minha). Apesar do relativo sucesso da parceria, Sylvester e a Hot Band tinham suas diferenças artísticas. A banda, por exemplo, era composta por homens heterossexuais e brancos, muito mais interessados no som de guitarras que não acompanhava de forma harmoniosa os falsetos e o timbre de voz de Sylvester. Em 1974, a parceria se encerrou e Sylvester encontrou na música disco uma oportunidade para o grande sucesso que sempre sonhou. A decisão, de acordo com Gramson, foi em parte calculada, afinal, nesta altura era da disco de onde o dinheiro da indústria musical estava surgindo, e parte “uma questão de nada mais importa”, afinal, Sylvester estava cansado do seu próprio som e lançar um álbum de música disco era, para ele, apenas mais uma aposta na sua carreira.

⁵⁵ Do original: “Sylvester dreamed of himself, he said, as a dark brown “superstar— 1930s style,” attended to by “a lot of maids,” sipping French champagne, dripping in rose petals, riding in a white Packard.”

⁵⁶ Do original: “Reviewers seemed to be struggling to make sense of Sylvester. [...] The San Francisco Chronicle assured readers, for example, that Sylvester’s was “a cooking band, not a freak show,” great at “taking a small crowd and transporting it with energy. *Variety* praised “the black transvestite” whose “performance is serious, not campy, a turn that can cook”.

⁵⁷ Do original: “I can be a man if I want to, or I can be a very beautiful woman,” he said.

Em 1977 Sylvester chamou atenção do produtor Harvey Faqua, que trabalhava para a gravadora Motown, conhecida por assinar artistas negros como Diana Ross, The Supremes e Michael Jackson. Faqua ofereceu a Sylvester um contrato com a Fantasy Records e seu primeiro álbum solo, autointitulado “Sylvester” foi lançado no mesmo ano, ganhando certa atenção da mídia. Porém foi com o segundo álbum, “Step II” (1978), que Sylvester, montado em toda sua glória drag e cantando sobre “ser real”, foi alçado ao estrelato da música disco. O primeiro single do álbum “You Make me Feel (Might Real)” alcançou o oitavo lugar no Reino Unido, em 1978 e a posição 36 na lista de singles da *Billboard*, em 1979, além de permanecer por seis semanas seguidas no topo da lista “Dance/Disco Hits” da revista, junto com o segundo grande sucesso do álbum “Disco Heat”. As duas canções ajudaram a estabelecer a carreira de Sylvester como notável artista de disco e *dance music*, tanto nos Estados Unidos quanto no exterior.



Fig. 4. Sylvester em dois dos visuais que aparece no videoclipe da faixa “You Make Me Feel”
(Fonte: Reprodução / YouTube)

Apesar de Sylvester se apresentar como drag queen⁵⁸ ressalto aqui que foi dentro da chave da música disco que foi legitimado. A estética da cultura *disco music* possibilitou que ele fosse levado a sério enquanto artista e cantor de sucesso. A disco gerou uma “estética queer”, a qual Richard Dyer chama de “políticas do prazer” em seu famoso ensaio “In Defense of Disco”, publicado originalmente em 1979. Dyer argumenta que a música disco não deve ser tratada apenas como um gênero musical, mas como uma *sensibilidade*, uma cultura de códigos de comportamentos, estética, valores e conhecimentos incorporados que dão forma a um sentimento compartilhado.

⁵⁸ De acordo com Gamson, Sylvester se apresentava com “variações de gênero”: “Algumas vezes ele se identificava enquanto homem, outras vezes Sylvester estava completamente em drag, mas na maior parte era uma combinação. [...] Para ele, tudo era mais ou menos drag.” (tradução minha). Disponível em: <<http://bit.ly/38PPpT7>>. Acesso em 20 jan. 2020.

Concordando com o pensamento de Dyer ao falar da pista de dança enquanto um espaço queer na *disco music*, Tim Lawrence explica que a “disco ofereceu aos dançarinos a chance de experimentar o corpo enquanto uma entidade polimorfa, que poderia ser reorganizada em termos de modelos conservadores de masculinidade e feminilidade” (2011, p. 237, tradução minha)⁵⁹. Essa ideia corrobora com a noção de Born (2013) que o gênero musical é capaz de materializar, ou seja, viabilizar, determinadas identidades. Dançar ao som dos arranjos melódiosos e vocais poderosos que vieram a caracterizar sonoramente as faixas da *disco music* era também um ato de conectar-se a uma identidade fantasmagórica que o sujeito projetava para si, ainda que fora daquele momento não o pudesse.

Assim, dada às devidas proporções históricas é possível identificar dentro da *disco music* momentos em que artistas drag queens estavam, de fato, cantando. Ressalto que nem sempre estas artistas se identificaram enquanto drag queens, mas excetuando-se aquelas que de forma clara se posicionavam enquanto transgêneros e/ou travestis ou que existem registros históricos de negação ao título de drag queen, além de ter o cuidado necessário ao se deslocar temporalmente o entendimento moderno do que é ser uma drag queen ou praticar a arte drag, para fins desta pesquisa considero a drag queen como uma forma de “fantasia de gênero” que a artista utilizava de forma recorrente em suas apresentações. Quando aponto a existência de uma gama de situações nas quais drag queens estavam cantando me refiro a um grupo de artistas que, à sua época, não se chamavam de drag queens *per se*, mas que ao fazermos uma revisão histórica é possível identificar aspectos que as colocariam nesta categoria que de forma alguma colocou como estanque, mas como um espectro de códigos e condutas que caracterizam o “ser drag”.

Da mesma forma que Sylvester se utilizava dos artifícios da montagem drag em suas apresentações é possível falar também sobre outros nomes que fizeram o mesmo ao longo da história da cultura popular e, mais especificamente, no campo da música, tanto antes, quanto depois de Sylvester. Muito próxima temporalmente de Sylvester, identifico a drag queen Divine como um segundo nome pivô no processo de introdução de uma estética drag ou da figura da drag queen na música popular massiva. Divine, nomeada pela revista *People* “a drag queen do século” (DARRACH, 1981), se tornou se

⁵⁹ Do original: “Disco also offered dancers the chance to experience the body as a polymorphous entity that could be re-engineered in terms that confounded conservative models of masculinity and femininity.”

tornou conhecida no circuito do cinema independente e experimental nos Estados Unidos por suas participações nos filmes do cineasta John Waters, como “Mondo Trasho” (1969, “Multiple Maniacs” (1970), “Pink Flamingos” (1972), “Female Trouble” (1974) e “Hairspray” (1988). Apesar de uma carreira profícua que a tornou figura de culto no campo das artes cênicas e entre o público LGBTQIA+ é sobre sua breve, porém significativa, carreira enquanto performer musical que me debruço. É preciso aqui ressaltar algumas escolhas de ordem metodológica que colocam, na linha do tempo da narrativa que trago para este trabalho, Divine como um nome que vem após o de Sylvester. Ainda que esta tenha conquistado reconhecimento público antes de Sylvester, do ponto de vista da música Divine é levemente posterior ao legado deixado por Sylvester nas discotecas estadunidenses. Para além da questão temporal, identifico também que Divine apresenta uma progressão/avanço em relação ao uso da montagem drag na música. Enquanto Sylvester tratava sua montagem como uma questão pessoal⁶⁰, sem fazer distinção da sua persona no palco e da “vida real”, Divine encarava sua drag como um personagem e almejava o reconhecimento enquanto ator.

Harris Glenn Milstead nasceu em Baltimore, nos Estados Unidos, onde se tornou amigo de John Waters em meados da década de 1960. Waters e Glenn, que tinham a mesma idade e eram do mesmo bairro, abraçaram os elementos da contracultura e do underground da cidade, passando a frequentar bares associados à cultura beatnik e hippie com amigos que passaram a se considerar, “de alguma forma”, uma família (MILSTEAD, HEFFERMAN e YEAGER, 2001, p. 45). A amizade se tornou parceria profissional quando Waters, ainda um cineasta aspirante, passou a filmar curtas-metragens escalando seu grupo de amigos, que mais tarde veio a ser conhecido como “os Dreamlanders”⁶¹.

Após uma sucessão de aparições em drag nos trabalhos iniciais de Waters e uma mudança para San Francisco, Glenn, agora Divine, ganhou notoriedade quando estreou o controverso longa-metragem “Pink Flamingos” (1972). O filme, que estreou na terceira edição do *Annual Baltimore Film Festival* daquele ano, foi comprado para

⁶⁰ Durante uma famosa aparição em um programa apresentado por Joan Rivers, Sylvester corrigiu a apresentadora quando ela se referiu a ele como uma “drag queen” apenas dizendo apenas: “Eu sou Sylvester”. Para além de expor uma disputa entre os rótulos o ocorrido mostra que Sylvester não encarava suas montações como elemento que fazia parte da sua performance de gênero e sexualidade.

⁶¹ “The Dreamlanders” é como ficou conhecido o grupo de atores e funcionários regulares que John Waters usava em seus filmes. O termo deriva do nome da produtora de Waters, *Dreamland Productions*. (ROBERT, 2011, p. 21).

distribuição pela companhia independente *New Line Cinema* e distribuído para os cinemas *Elgin* em Nova York (WATERS, 2005, p. 21), onde passou a ser exibido nas clássicas sessões de meia noite. Ben Barenholtz, dono do cinema *Elgin*, caracterizou os fãs iniciais do filme como “pessoas gays do centro da cidade, hippies”, mas que logo percebeu que esse grupo havia se ampliado, com o filme se tornando também popular com os jovens da classe trabalhadora (MILSTEAD, HEFFERMAN e YEAGER, 2001, pp. 70 - 71). “Pink Flamingos” se tornou um clássico cult do cinema underground e possibilitou que Divine ampliasse suas possibilidades de trabalho.



Fig. 5. Divine em cena no filme “Pink Flamingos” (1972). (Fonte: Reprodução)

Em San Francisco Divine encenou pequenas peças de teatro e participou brevemente da trupe *The Cockettes*, onde conheceu Sylvester, em 1973 (GAMSON, 2020), além de continuar sua parceria com o cineasta John Waters. Waters registra o que pode ser visto como a primeira incursão de Divine enquanto uma artista musical: a drag foi responsável por cantar a música-tema de filme “Female Trouble” (1977), apesar da faixa nunca ter sido lançada como single⁶² (WATERS, 2005, p. 108). Foi apenas em 1978, durante a turnê de apresentações em Nova York da peça “The Neon Woman”, quando Divine alugou um apartamento na cidade e se tornou uma frequentadora habitual do renomado clube *Studio 54* e da cena de clubes da cidade, que Jay Bernard,

⁶²A faixa-tema homônima de “Female Trouble” não está oficialmente disponível em plataformas de *streaming* de áudio, mas pode ser ouvida em uma cena do filme disponibilizada no YouTube. Disponível em: <<https://bit.ly/3nDP9dS>>. Acesso em 10 jan. 2021.

seu agente na época, sugeriu que a drag passasse a se apresentar em boates. Em 1979, Divine se apresentou pela primeira vez em uma boate gay na cidade de Fort Lauderdale, na Flórida, com um ato “experimental” onde ela apenas gritava palavras para a audiência e encenava uma briga com outra drag queen. Divine viu o potencial comercial de passar a incluir músicas discos em suas performances, então, em 1981 a faixa “Born To Be Cheap” foi lançada como o primeiro single da artista (JAY, 1993; MILSTEAD, HEFFERMAN e YEAGER, 2001, p. 97).

“Born To Be Cheap” é uma música enquadrada no Hi-NRG, estilo de música eletrônica que se tornou popular na década de 1970 e 1980 nas boates e na música disco. O nome do estilo vem da combinação das palavras em inglês “high” (“alta”) e “energy” (“energia”) e é caracterizado por um ritmo rápido, batidas 4/4, linha de baixo pulsante, vocal intenso, altamente sintetizada e desprovida das influências do “funk” que caracterizaram as primeiras gravações da *disco music* (LOZA, 2004). A faixa gravada por Divine abarca essas características estilísticas, além de acompanhar uma letra exageradamente *camp*, irônica e com duplo sentidos, com repetições que possibilitavam a artista gritar energeticamente para a audiência, uma das características mais marcantes de Divine enquanto performer⁶³.

“Cheap, cheap / Barato Barato

I was born to be cheap, cheap / Eu nasci para ser barato, barato

*A child no mother could keep, cheap / Uma criança que nenhuma mãe poderia manter,
barato*

As sure as there's trash / Tão certo como há lixo

I was born to be cheap / Eu nasci para ser barato

*I was born to be helpless, I was born to be cold / Eu nasci para ser indefeso, eu nasci
para ser frio*

I was born to never do what I'm told / Eu nasci para nunca fazer o que me disseram

*I was to be shallow, wasn't born to be deep / Eu vim para ser superficial, não nasci
para ser profundo*

*Of all the things I was to be cheap / De todas as coisas que eu estava a ser mais
barato.”*

– Parte da letra da música “Born To Be Cheap”
(1981)

⁶³ É possível assistir uma das primeiras performances do single transmitidas na televisão no programa “Thicke Of The Night”, disponível no Youtube: <https://bit.ly/3qfZVsA>. Acesso em 11 jan. 2021.

Em 1982, Divine em parceria com o produtor e compositor estadunidense Bobby Orlando lançou seu primeiro álbum de estúdio, o *My First Album* (1982, Metronome), contendo seis faixas que seguiam um mesmo padrão estilístico do Hi-NRG do primeiro trabalho musical da artista. “Native Love (Step By Step)”, o primeiro single de trabalho do álbum, atingiu o pico na posição 21 da lista “Hot Dance Clube Songs” e se mantém como a faixa cantada por Divine que atingiu a posição mais alta na *Billboard*. Durante os anos seguintes a artista saiu em uma série de turnês para divulgação dos seus singles subsequentes, “Shoot Your Shot” e “Love Reaction”, assim como apareceu em uma diversidade de programas televisivos nos Estados Unidos e Europa, conquistando uma base de seguidores expressiva nesta última, especialmente no Reino Unido. Suas apresentações musicais combinavam acrobacias e rotinas de comédia, muitas vezes se utilizando do estereótipo *trash* e ultrajantes dos seus personagens no cinema e no teatro (MILSTEAD, HEFFERNAN e YEAGER 2001, pp. 113-118).

A carreira de Divine como artista da *disco music* continuou e seus discos venderam bem. Depois de assinar com a empresa *InTune Music Limited* Divine lançou vários novas gravações de música disco, incluindo “You Think You're A Man” e “I'm So Beautiful”, ambos co-produzidos por Pete Waterman e incluídos no álbum-compilação *The Story So Far* (1984), o segundo álbum de estúdio da drag queen. No Reino Unido, o sucesso da faixa “You Think You're A Man”, que atingiu a posição 16 na lista de singles do país⁶⁴, levou Divine a apresentar-se no programa “Top of the Pops”, da rede televisiva estatal BBC⁶⁵, em 1984.

⁶⁴ Disponível em: <<http://bit.ly/38CYQFg>>. Acesso em 11 jan. 2021.

⁶⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/3oJjucj>>. Acesso em 11 jan. 2021.



Fig. 6. Divine durante performance em boate em janeiro de 1984. (Fonte: Getty Images / United Archives)

É na esteira dos legados de Sylvester e Divine que desponta, então, RuPaul, uma drag queen negra, altíssima, esbelta e loira, levando a figura da drag ao seu, até então, ápice dentro da cultura pop. Hoje, RuPaul é conhecida como uma grande estrela multimídia, dando nome e rosto a uma diversidade de produtos, o mais famoso deles sendo claramente o *reality show* “RuPaul’s Drag Race” (2009 – atual, VH1). Porém, antes de se tornar conhecida por revolucionar a forma que a cultura pop enxergava as drag queens, RuPaul iniciou sua carreira na cidade norte-americana Atlanta onde também atuou e dirigiu diversos filmes de baixo orçamento nos anos 1980, como “RuPaul is: Starbooty” (1987). Sua relação com a música começa, então, desde cedo. Seu primeiro álbum lançado foi a trilha sonora do filme, onde aparece creditada em todas as canções tanto como cantora quanto produtora, demonstrando já um domínio de várias frentes artísticas.

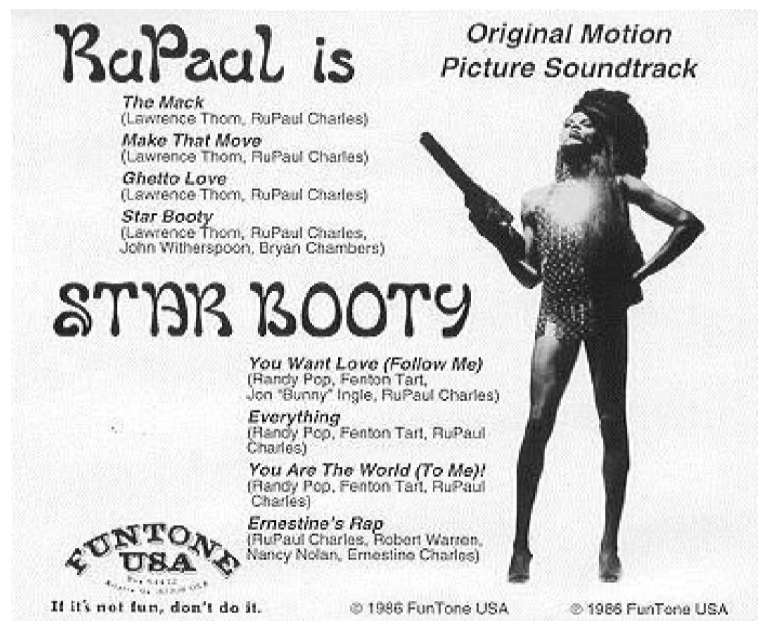


Fig. 7. Contracapa do álbum com a trilha sonora do filme “RuPaul is: Starbooty” (1986), mostrando que todas as músicas foram assinadas e interpretadas pela própria drag queen RuPaul.

Em 1993, RuPaul lançou “Supermodel of the World” (1993), talvez seu álbum mais lembrado e que a lançou ao estrelato mundial. A drag foi indicada ao prêmio de “Best Dance Video”, com o single “Supermodel (You Better Work)” e no ano seguinte gravou com Elton John uma versão da música “Don’t Go Breaking My Heart”. Juntos eles apresentaram a cerimônia da maior premiação de música pop do Reino Unido, o BRIT Awards, em 1994.

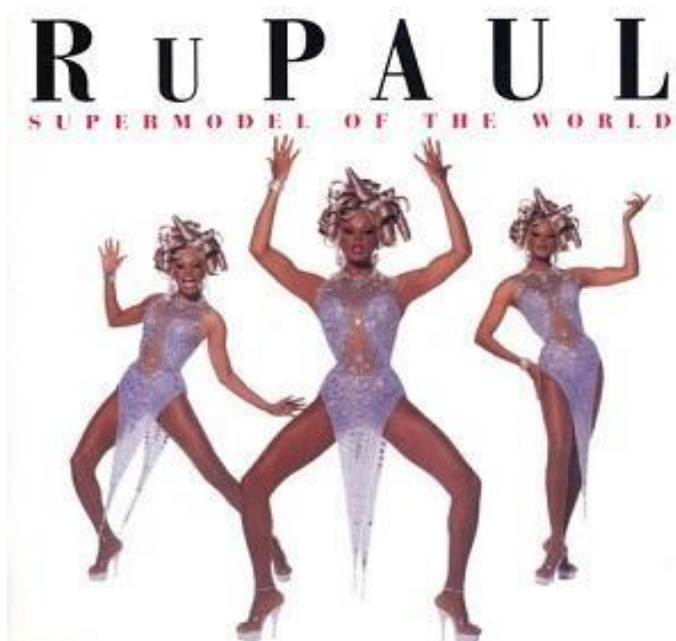


Fig. 8. Capa do álbum “Supermodel Of The World” (1993).

Musicalmente “Supermodel Of The World” tem fortes influências de gêneros associados a *dance music*, com o uso de sintetizadores, batidas de baixo fortes e insistentes e letras exageradas “insignificantes” que convocam o ouvinte a se juntar ao cantor (“Work! Work! Work!”), além de um ritmo hipnótico acompanhado do uso cadencioso da bateria. Para a *Billboard*, em seu álbum “RuPaul demonstrou que ela aprendeu como comandar uma boa festa depois de todos os anos trabalhando na cena de clubes de Nova York”⁶⁶.

Enquanto fica claro que RuPaul não foi a primeira drag queen a cantar e que é importante procurar os vestígios que permitiram seu sucesso mainstream na música, a pesquisa proposta neste trabalho revolve em torno das reconfigurações que ocorreram na indústria fonográfica com o aparecimento da drag queen enquanto artistas musicais “sérios”. De acordo com Michael Patrick Vaughn (2019), o sucesso de RuPaul coincide com a transição da “performance drag” de uma cena local para a indústria, colocando-a enquanto primeira figura artística a ter sucesso nessa nova formatação do gênero, a conferindo legitimidade para atuar como “intermediário” do gênero:

Através da sua legitimação local na cena drag e econômica pela sua participação na indústria drag [...] RuPaul ganhou grande notoriedade e influência. Essa legitimação, assim como a falta de representação drag na televisão mainstream, também posicionou RuPaul enquanto um intermediário no seu campo criativo. Seu papel enquanto intermediário permitiu que ela moldasse as expectativas de gênero drag no mercado. (VAUGHN, 2019, p. 5, tradução minha)⁶⁷

A partir de uma análise do material arquivado de toda a videografia de RuPaul, suas antigas performances na televisão americana, sua atuação enquanto apresentadora do *reality show* “RuPaul’s Drag Race” e a videografia lançada pelas ex-participantes do programa, Vaughn (2019) pôde mapear temas, estilos e comportamentos reiterados nessas performances que, com o passar dos anos, se tornaram parte das expectativas do gênero às quais as futuras drag queens são submetidas, podendo ser sintetizadas na persona da “Glamazon”. O autor rejeita, entretanto, a ideia de que seriam apenas as

⁶⁶ Do original: “RuPaul demonstrated that he had learned how to rock a good party from all his time working the downtown New York scene.”

⁶⁷ Do original: “Through her local legitimation on the drag scene and her economic legitimation via her participation in industry-based drag [...]. This legitimacy, as well as the lack of drag representation in mainstream television, has also positioned RuPaul as an intermediary in her own creative field. Her role as an intermediary has allowed her to shape the genre expectation of industry-based drag.”

performances que seguem essas regras e expectativas dadas que alcançam sucesso dentro da indústria, deixando claro que há presença de moderados desvios e inovações nos trabalhos mais bem sucedidos analisados, sendo estas ainda capazes de serem reconhecidas dentro do gênero em questão.

Embora não fale sobre gênero musical ou sonoridade, transponho as análises de Vaughn para esse âmbito a partir da ideia de que a rotulação de gêneros musicais deve levar em consideração aspectos formais (sonoridade) e não-formais (performance) e que os gêneros podem ser entendidos enquanto “sistemas de orientação, expectativas e convenções que unem indústria, artistas, críticos e fãs em torno daquilo que eles identificam enquanto um tipo distinto de música” (LENA e PETERSON, 2008). Assim, é possível apontar para a forma que, ao longo dos anos, RuPaul parece ter contribuído para a formação do que é chamado hoje de *drag music* no contexto anglófono, especialmente no que concerne aos aspectos não-formais. Voltarei ao tópico no capítulo seguinte ao debater as especificidades da produção musical que se convencionou a chamar de *drag music*.

2.3.2 A cultura de clubes chega ao Brasil

A cultura das discotecas de música *dance* se popularizou no Brasil a partir dos anos 1980, após a estreia do filme “Embalos de Sábado à Noite” (1997) e, principalmente, da novela “Dancin’ Days” (1978 – 1979, TV Globo). O entretenimento noturno de São Paulo era, até então, fortemente influenciado pelo teatro, cinema e boemia franceses, contando com apresentação de vedetes no estilo do famoso cabaré *Moulin Rouge*, e “caminhos gays” pela cidade, zonas conhecidas como “*petit tour*” e “*grand tour*” que abarcavam determinados bairros da cidade e estabelecimentos onde homens gays podiam socializar e marcar encontros amorosos sem preocuparem-se com as batidas policiais incisivas e as frequentes apreensões por atentado ao pudor, como aconteciam em outros lugares. Os locais de socialização incluíam cinemas, que se transformavam em lugares de encontros sexuais dentro dos banheiros privativos, saunas, pequenos bares escondidos e a prática do “footing”, que consistia em caminhadas ao ar livre em parques e praças nas quais homens gays tentavam um flerte, paquera ou apenas sexo, como relata o historiador James N. Green (2019, p. 98), já que

a opção de “encontros eróticos aleatórios constituíam um dos únicos meios de conhecer parceiros em potencial” para muito dos homens gays da época.

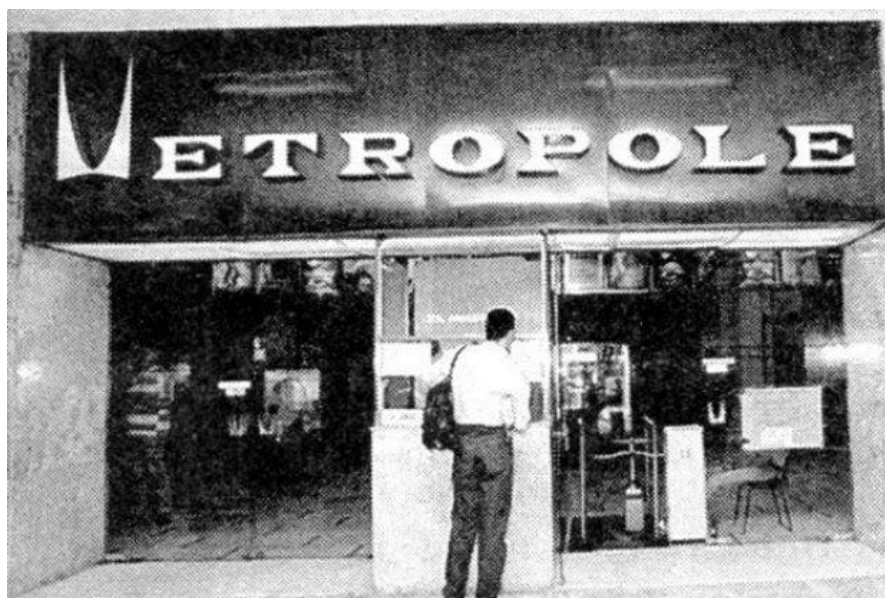


Fig. 9. Galeria Metrôpole, primeiro grande ponto de encontro de homens gays na cidade de São Paulo.
(Foto: Blog Salas de Cinema de São Paulo, de Antonio Ricardo Soriano/Divulgação)

O primeiro espaço “dominado pelas bichas”, como relatam os *habitués*, foi o Galeria Metrôpole, inaugurado em 1964 com o Cine Metrôpole e bares que logo se tornaram ponto de encontro de homens gays. As primeiras boates gay surgiram apenas no final da década de 1960, de forma muito tímida. Uma delas, a Hi-Fi, se tratava de um “cubículo enfumaçado com uma geladeira enorme num canto e uma micropista de dança tocando Wanderléa, Supremes, James Brown, Ronnie, B.J. Thomas”, relata o cineasta Luffe Steffen (2017), diretor do documentário “São Paulo em Hi-Fi” (2013) e ex-frequentedor da boate. Outros locais que marcaram a época foi o clube K-7, comandado pelo casal Fernando Simões e Elisa Mascaro. Em 1971, o casal decidiu transformar outro dos seus empreendimentos, o restaurante Medieval, na Rua Augusta, em uma boate abertamente destinada ao entretenimento do público gay, de forma que deu origem ao que se conhece como o “primeiro palácio LGBT da cidade”. O Medieval entrou para a história da noite gay paulistana como o pináculo da “finesse”, com grandes espetáculos inspirados em cabarés franceses de atores transformistas.

Cabe, aqui, uma explicação sobre as diferentes nomenclaturas que se referem às linguagens artísticas distintas que envolvem um processo de montagem. No Brasil, a concepção da drag se embaralha com noções de atores culturais locais, como o ator

transformista e a travesti. De acordo com Matheus Bortolozzi (2015), o termo “travesti” foi usado no Brasil também como sinônimo de ator transformista, de forma que abrangia diversas de formas artísticas e identidades de gênero, como o homem cisgênero e sujeitos transexuais que performavam em clubes e casas noturnas. A partir da década de 1990 é que o termo drag queen chega ao Brasil, passando a “delimitar mais homens gays que performavam nas casas noturnas” de forma que, em parte, realizou uma separação entre a performance drag e identidades de gênero (BRAGANÇA, 2020). Em pesquisa conduzida com drag queens do Espírito Santo, Bragança (2020, p. 55), em uma tentativa de estabelecer uma conceituação que aponte as diferenças para as duas formas – transformismo e drag queens – postula que

[...] a performance transformista vislumbraria uma feminidade palpável como vedetes em grandes produções teatrais e/ou de realizar dublagens em números musicais. Quando observados os relatos e imagens da época, é possível perceber que a maior parte das transformistas se tornavam verdadeiras beldades, assumindo ao máximo as formas socialmente esperadas de uma mulher. Já a performance drag teria um caráter mais surreal, absurdo e fantástico. Ela trata, em grande parte, de parecer com o outro sexo, mas de ser tudo ao mesmo tempo, uma síntese, um corpo híbrido repleto de possibilidades.

Embora haja um esforço para realizar essa conceituação entre os pesquisadores, a diferenciação entre os termos não é rígida, podendo as performances acontecer concomitantemente, já que existem vertentes da performance drag destinadas exclusivamente à imitação fidedigna da figura social feminina, com termos como “*fishy queen*” sendo usados para designar o grau de feminilidade alcançado nestas performances.

Como o uso do termo drag queen é, de certa forma, recente no nosso contexto é comum que encontremos, ainda hoje, artistas que referem a si mesmos enquanto transformistas e/ou travestis. Essa distinção entre os termos acaba também por distinguir de forma geracional esses artistas. Como observa Bragança (2020), nas entrevistas realizadas em sua pesquisa nenhuma drag jovem relatou se identificar também enquanto travesti:

A evolução das terminologias e a mudança da mentalidade sobre os termos provocou mudanças contundentes no entendimento dessas performances pelos próprios artistas. Durante as entrevistas, várias

transformistas relataram se identificar também como travestis. O mesmo já não aconteceu nas entrevistas com as jovens drag queens: nenhuma relatou o sentimento transexual como fator determinante para suas performances. Em linhas gerais, travestis e transexuais se entendem como mulheres e se expressam dessa forma cotidianamente, enquanto as drag queens possuem um sexo que independe da expressividade que vai ser colocada a partir da montagem, sendo sua realização geralmente motivada por questões artísticas e políticas. (ibidem, p. 56-57)

Eduardo Albarella iniciou sua carreira como ator transformista nos anos 1960, ficando mais conhecido pelo nome do seu personagem: Miss Biá, uma das primeiras “drag queens” do Brasil. Miss Biá relembra que naquela época não existiam “clubes gays”, ou seja, boates cujo direcionamento do público era explicitamente homossexual, ou show de transformistas, mas que ao frequentar um cabaré decidiu, com ajuda de amigas que emprestaram roupas e acessórios, que iria “se montar”. Seu primeiro show, conta, foi em uma “boate hétero”, o La Vie en Rose. “Quando comecei não existia dublagem. Então tinha que cantar. Tinha shows montados com músicas especialmente para a gente. Depois o investimento financeiro das casas foi escasseando e a gente foi mudando a maneira de se apresentar”, contou em 2017 em entrevista ao G1 (PINHONI, REGADAS E LIMA, 2017). Nomes como Phedra de Cordoba, Miss Biá, Mona Lisa, Erika, Suzy, Wong ficaram conhecidos como “as divas do Medieval” e se exibiam em espetáculo de dublagens teatralizadas inspirados nas grandes divas do cinema e da música, como Josephine Baker, Edith Piaf e Marilyn Monroe.



Fig. 10. Shows de transformistas com Miss Biá no centro do grupo. (Fonte: Divulgação / São Paulo em Hi-Fi)

Após anos de sucesso, a Medieval entrou em decadência no fim da década, fechando em agosto de 1984. O encerramento do local se deve, em grande ou menor parte, a uma virada no cenário musical, liderado pela música de pista/*dance music*. Em “São Paulo em Hi-Fi” (2013), jornalistas, artistas e figuras que estiveram nas pistas de dança da noite paulistana nas décadas de 1960, 1970 e 1980 relembram que a trilha sonora da novela “Dancin’ Days” (1978 – 1979) exibida pela TV Globo foi um divisor de águas nas pistas de dança: eles ouviam as músicas na novela e queriam ouvir (e dançar) as mesmas músicas nas boates. A cultura noturna brasileira passou, então, por uma grande revolução com a chegada da influência estadunidense na música e estilo de vida, com a boate Homo Sapiens representando essa modernidade estadunidense. O disco da trilha sonora internacional de “Dancin’ Days” bateu o recorde de vendas e se tornou a primeira trilha de novela a ultrapassar a marca de um milhão de cópias vendidas⁶⁸ com faixas consagradas da Era Disco como “Three Times a Lady”, de Lionel Richie e interpretada pelos Commodores, “Macho Man”, do Village People e “La Vie en Rose”, de Gace Jones. O destaque, entretanto, era do “Dancin’ Days Medley”, tema das duas boates da novela, que compilava grandes sucessos como “Night Fever”, “Stayin’ Alive”, “You Should Be Dancin’”, “Nights On Broadway” e “Lonely Days, Lonely Nights”. Além da trilha internacional, outro destaque musical da novela foi o tema de abertura, a canção “Dancin’ Days”, do grupo feminino brasileiro As Frenéticas, que levou multidões às pistas de dança no auge das discotecas.

Nesse cenário, as drags precisaram se reinventar, mudando o estilo de seus shows para agradar ao público que não mais ia aos clubes apenas para assistir performances teatrais. Como a *disco music* no Brasil já chega contaminada por faixas mais mainstream e novas técnicas de mixagem de som que vieram a caracterizar um novo estilo dentro da música eletrônica, a house music, mais agressivo e frenético, as drags entraram no mesmo estilo. Nasce, então, o bate cabelo: uma dança de movimentos rápidos e agressivos com a cabeça onde o performer gira o cabelo/peruca o mais rápido possível em movimentos circulares. Desponta, nesse novo estilo, nomes como Márcia

⁶⁸ Informação encontrada em diversos sites e blogs especializados em teledramaturgia brasileira. Ver mais em: <https://bit.ly/3hGDfjM> e <https://bit.ly/3iiCwEt>.

Pantera e Veronika, artistas cujas performances estavam intimamente ligadas à expressão corporal que acompanhavam as batidas de remixes de música eletrônica.

Mércia Pantera, que ainda faz shows, se autointitula “criador e precursor do bate cabelo no Brasil”, como escreve em sua biografia em uma rede social, também foi a primeira “top drag” brasileira ao integrar o *casting* de modelos de passarela. Márcia e Veronika são drags que forjaram, a partir da imbricação entre música e moda, a estética da “top drag” fashionista que ainda hoje domina os palcos de concursos com drags e transformista no Brasil. Os concursos com drag queens e transformistas tomam como modelo os de misses, com desfiles temáticos e questionamentos sobre cultura e cotidiano, geralmente de pautas que envolvem o universo LGBTQIA+, mas com o adendo da apresentação musical que fica a critério da participante. Em conversa particular com a drag queen paraibana Ashley Hunter, que já participou de diversos desses concursos na Paraíba, ela me confidencia que embora não esteja oficialmente nas regras “é esperado que a concorrente realize um ato de bate cabelo” durante sua apresentação musical que, em sua grande maioria, se dá ao som de remixes de músicas eletrônicas.



Fig. 11. Márcia Pantera (Fonte: Reprodução / Instagram).

Em 2018 tive a oportunidade de experienciar uma das apresentações de Márcia Pantera no país, onde não mais reside. Digo que experienciei aquela performance

porque não dá apenas para assistir a um ato artístico de tamanha visceralidade como aquele. Por aproximadamente cinco minutos minha atenção foi capturada para o palco e o corpo de Márcia que entre movimentos de cabeça e espacates também escalou as paredes e estrutura da boate Blue Space e voltou ao palco dando cambalhotas entre o público. A semelhança com as performances que assisti nos concursos é inegável. O corpo se torna indissociável da música e a música coloca o corpo em movimento; a dança é a força do corpo em cena. É esse som que vem a caracterizar o que se chama de *drag music* no Brasil, sendo, desta forma, resultado de um processo intenso de ressignificação e transformações da cultura drag e LGBTQIA+ e agindo de certa maneira como uma “linguagem que funciona como uma prática de compensação da exclusão a que é submetida” (VERGARA, 2014, p. 184) esses sujeitos.

Em pesquisa de campo realizada por Daniel Vergara (2014) com drag queens de Pelotas (RS), o pesquisador pontua que a música eletrônica é uma importante característica do universo de sua pesquisa, parte do devir drag queen, capaz de agenciar identidade e corpo. Vergara observa que, ao perguntar para duas de suas entrevistadas sobre esse papel da música, elas não sabiam afirmar de forma consciente, mas que em suas falas a música aparece sempre como um elemento importante. Uma das falas de Madhiva parece traduzir de forma irrevogável o sentimento:

Em casa, quando nos juntamos para conversar, a música eletrônica está presente. Quando estamos juntas para beber e passar o tempo, a música também se encontra e sempre muito alta. Quando saímos para a festa, sempre nos desmanchamos de tanto dançar o “Tunt, Tunt, Tunt”. [...] O som era diferente, parecia que todos os cd's estavam riscados, lembro que só dava para ouvir um barulho: TUNT...! TUNT...! TUNT...! Mas aquele som me levava a lugares mais desconhecidos dentro de mim, meu coração acompanhava as batidas desse som. Ali eu descobri uma paixão... Música eletrônica. (MADHIVA, 2014, *apud* VERGARA, 2014, p. 189)

A “música eletrônica” a que se refere é a *drag music* – uma expressão poderosa que se torna o fio condutor das apresentações das drag queens já que para Vergara, é o primeiro elemento que define uma performance. Vergara (2014, p. 198) conceitua a *drag music* como um termo usado na cena LGBTQIA+ “para rotular uma sonoridade que toca em festas do gênero e para caracterizar os shows das *Drags*”, tendo como característica marcante o vocal e as batidas frenéticas com sons que vão desde explosões até chicotadas, “com muito bate cabelo”. Deste movimento surge a

importância da figura do DJ, que remixava as faixas das performances drags e se tornavam, de alguma forma, os artistas da “*drag music*”. De forma natural, as drags passaram a ocupar outras funções na noite, tocando como DJs das baladas e assumindo essa posição de produção da *drag music* e lançando CDs com compilados dessas faixas remixadas.

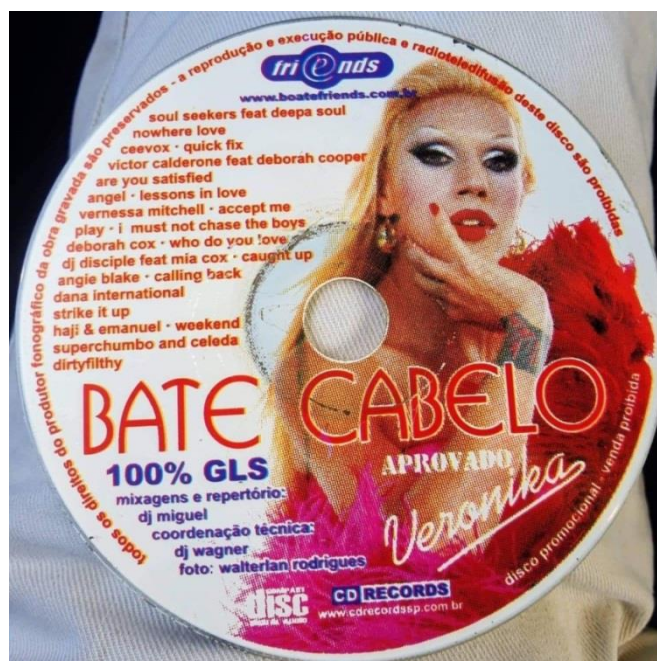


Fig. 12. CD lançado pela drag queen Veronika com algumas faixas que eram parte do seu repertório de show (Fonte: Reprodução / Twitter).

Se a categoria *drag music* parecia estilisticamente bem definida no Brasil, a emergência da figura de drags que, para além de performances de bate cabelo ao som de música pop remixada assumem os vocais, como Pabllo Vittar, desestabiliza essa classificação. É partir daí que se torna impreterível se questionar quais dissensos estéticos surgem a partir de Pabllo e de que forma ela se encaixa em uma trajetória da música *de drag queens* no Brasil. Introduzo aqui essa diferenciação entre *drag music* e música *de drags* para já apontar que existem embates e disputas em torno da classificação dessa produção musical de hoje. No segundo capítulo trabalho essas questões procurando encontrar na leitura que a comunidade de ouvintes da música feita por drag queens possibilidades de classificar Pabllo Vittar (e suas contemporâneas) em uma categoria que não esteja limitada apenas às questões sonoras, mas que reflita também as questões identitárias.

3 A MÚSICA DAS DRAG QUEENS TERRITORIALIZADA

3.1 *DRAG MUSIC* ENQUANTO ARRANJO SENSÍVEL

No primeiro capítulo deste trabalho realizei uma revisão do conceito de gênero musical, passando pelas abordagens de uma gama diversa de teóricos a fim de ressaltar a importância das comunidades para a identificação de um gênero ou rótulo musical. Além disso, fica claro, a partir de uma investida mais sociológica, que gêneros musicais podem surgir a partir destas comunidades que, por sua vez, são responsáveis por criar, manter e atualizar as regras do gênero (LENA, 2012). Retomando os escritos iniciais de Fabbri (2017) é possível argumentar que para particularizar um novo gênero musical este deve ser formado também por regras que no início são tratadas apenas como transgressões estilísticas já que “um novo gênero não nasce de um espaço vazio, mas de um sistema musical que já está estruturado” e que “uma parte considerável das regras que o definem são comuns a outros gêneros já existentes dentro do mesmo sistema” (ibidem, p. 10).

Lena (2012) trabalha com a ideia de “correntes de estilos musicais” dentro das quais os gêneros musicais fluem mantendo coerência entre eles a partir de “instituições compartilhadas, estética e audiência” (ibidem, p. 7, tradução minha)⁶⁹. Dessa forma, os gêneros musicais que pertencem a uma mesma “família”, de acordo com a socióloga, se desenvolvem em setores análogos da sociedade e compartilham, também, características culturais. De acordo com Lena (ibidem, p. 55), pertencer a uma corrente estilística é importante para oferecer recursos a comunidades musicais mais jovens, como prêmios e cobertura na mídia do setor. As correntes funcionam, assim, como um sistema organizador para os estilos musicais que estão em vias de se tornar um gênero musical, com gêneros musicais mais antigos e estabelecidos na indústria fazendo o papel de “pais” e servindo de referencial para os mais novos.

Gravadoras que reconhecem a localização de novos estilos musicais em correntes existentes podem transferir estratégias de produção e promocionais, modeladas após aquelas usadas em outras músicas dentro da corrente, com resultados melhores ou piores. Correntes, portanto, funcionam como uma espécie de metagênero, organizando,

⁶⁹ Do original: “Some musical styles, over the course of decades, spawn a number of variants. These families of music retain their coherence through shared institutions, aesthetics, and audiences. I call these sets of styles “streams” through which a number of genres may flow.”

em maior ou menor grau, a progressão da música nas formas de gênero. (LENA, 2012, p. 55, tradução minha)⁷⁰

Como mostrado anteriormente, a música cantada por drag queens nos Estados Unidos surge e é possibilitada a partir da influência da *disco music* e, posteriormente, de outros gêneros musicais pertencentes a corrente estilística de música eletrônica/dance. Observo que marcações associadas a esses gêneros musicais estão fortemente presentes nas músicas de RuPaul e outras drag queens anglófonas, com a utilização de batidas incessantes e hipnóticas que impulsionam o corpo a dançar e com o sintetizador desempenhando um papel importante nessa sonoridade. Além dos aspectos sonoros, muitas dessas músicas fazem referências a cultura de clubes e boates noturnas em suas letras, espacialidades associadas à *eletronic dance music* (EDM) e que também abrigam grande parte dos shows de drag queens. Parece-me, dessa forma, que as drags se aproximam e se apropriam da sonoridade que já é tocada nos espaços que ocupam de forma que passam a utilizar-se dessa estética como ponto de partida para suas produções musicais autorais para “facilitar” o processo comercial desses produtos, pois se os gêneros musicais são uma maneira importante de colocar a música no mercado (FRITH, 1998), o deliberado acionamento sonoro e imagético de gêneros musicais diversos se torna importante ferramenta de divulgação de uma canção. Esse conjunto de produções das drags é genericamente agrupado sob o rótulo *drag music*⁷¹. De acordo com Trotta (2005) o consumo de uma canção trata-se de um “ato de identificação cultural” à medida que ao escolher ouvir determinada música ou artista estamos também escolhendo nos associar ao conjunto de representações simbólicas destes. Portanto, experienciar a música é um processo em que entramos “em contato com essas representações e as compartilhamos com outras pessoas, construindo afinidades e identidades” (ibidem, p. 184), ou seja, um processo de estabelecimento de comunidades

⁷⁰ Do original: “Record companies that recognize the location of new musical styles in existing streams may transfer production and promotional strategies, modeled after those used on other musics within the stream, with better or worse results. Streams thus function as a kind of meta-genre form, organizing, to a greater or lesser extent, the progression of music across genre forms.”

⁷¹ O termo *drag music* é utilizado pela própria comunidade consumidora deste conjunto específico de artistas, sendo assim um conceito endógeno que adoto durante a pesquisa para tratar das músicas cantadas por drag queens do e no norte global. Trago essa informação enquanto consumidora de cultura drag e participante ativa de cenas, em constante contato com drag queens do Brasil e de outros países. Verifico o uso do termo, especificamente no exterior, a partir de conversas informais com colegas, fãs e outras drag queens.

de ouvintes e fãs de determinados estilos musicais e artistas. Comunidades estas que, como apresentado anteriormente, podem ser de caráter imaginário e temporário.

O sistema classificatório de gênero musical com base em comunidades proposto por Lena (2012) prevê quatro formas de gênero: avant-garde, baseado em uma cena, baseado na indústria e tradicionalista. O gênero passaria por essas formas à medida que evolui em relação às treze dimensões catalogadas pela autora e agrupadas em dois eixos: “organizações e finanças” e “ideais de gênero e estilo”. Um dos pontos ressaltados por Lena é que a tabela classificatória proposta funciona de forma que “cada atributo específico não é necessário nem suficiente para que um estilo musical seja codificado como tendo uma forma de gênero particular” (LENA, 2012, p. 10, tradução minha)⁷², devendo ser considerada como uma ferramenta conceitual para compreensão da trajetória de um gênero musical. Outra questão que fica clara é a não obrigatoriedade de que um gênero musical complete o ciclo das quatro formas em sua “vida”, muitas vezes passando por diferentes transgressões a ponto de ser incorporado por outros gêneros: “um dos fatores primários de inibição na emergência de formas de gênero é a inclinação de estilos musicais de se misturarem. Em algumas circunstâncias, selos, performers e fãs de um estilo são atraídos para um estilo próximo” (ibidem, p. 86, tradução minha)⁷³. Portanto, a prerrogativa trazida aqui não trata de enquadrar a *drag music* enquanto um subgênero da *disco music*, mas de trata-la enquanto uma categoria que traz elementos da disco, assim como de outros gêneros de dentro de determinada corrente estilística ou até mesmo de outras correntes, como demonstrado no gráfico 1 abaixo.

⁷² Do original: “This is because each specific attribute is neither necessary nor sufficient for a musical style to be coded as having a particular genre form.”

⁷³ Do original: “One of the primary inhibiting factors on the emergence of genre forms is the inclination of musical styles to fold into one another. In some circumstances, the labels, performers, and fans of a style are drawn into a proximal style.”



Gráfico 1. Representação da formação do rótulo *drag music*. (Autoria própria)

Conjecturo a partir do já abordado que o rótulo *drag music* cataloga, então, um conjunto de produtos que se localiza na interseção de dois ou mais gêneros musicais, se distinguindo destes ao formar uma nova comunidade de ouvintes que se estabelece e se diferencia a partir da criação e manutenção de novos ideais de gênero e estilo, atributos que para além das práticas institucionais e ambiente organizacional, tem a capacidade de definir um gênero musical. De acordo com Lena (2012) os ideais de gênero são características que se referem aos artistas e à música que tocam, incluindo dimensões do ideal do gênero, convenções de desempenho, tecnologia, códigos de vestimenta e fala, fronteiras de trabalho e a origem do nome do gênero. Se o primeiro eixo de dimensões (“organizações e finanças”) trabalhado pela autora é capaz de refletir “o status e a estrutura de funções do grupo” (ibidem, p. 12), os ideais de gênero e estilo são uma forma de identificação compartilhada entre os membros da comunidade, ou seja, retomando os escritos de Born (2011; 2013), de materializar identidades que são agenciadas a partir de um grupo específico de canções e artistas. Assim, voltando às reflexões de Trotta (2005) sobre o poder das classificações no mercado musical, as categorizações musicais não “dizem respeito somente a sons”, mas também às pessoas que consomem esse som, classificadas de forma hierárquica em torno das categorias musicais. O que significa inferir que as categorias musicais possuem valores simbólicos atrelados às práticas organizacionais e estéticas que representam. Esses símbolos e seus valores, por sua vez, nem sempre são unânimes e estáveis, podendo ser aceitos ou rejeitados de maneira que a formação dessas comunidades também provoca um

“acirramento das disputas pelos critérios de diferenciação das categorias e pela sedimentação de referenciais de legitimidade e qualidade” (ibidem, p. 187).

Desta forma, quero tomar aqui o espaço para demonstrar como a comunidade de ouvintes, fãs e artistas drag queens cantoras é, dentre outras maneiras, formada e informada a partir da ênfase dada pelo reality show “RuPaul’s Drag Race” à música e a à carreira musical de RuPaul, esta colocada como porta-voz e intermediário da cultura drag na mídia já que desempenha um papel privilegiado na indústria ao moldar as expectativas em torno das diversas práticas artísticas desempenhadas pela drag queen (VAUGHN, 2019). Reverberando as conclusões de Vaughn (2019) e Costa (2018) sobre a vinculação ou não de determinados trabalhos a gêneros musicais se darem não apenas a partir da escolha de uma determinada sonoridade, mas da “adoção de um estilo de vida [...] que evidencie o pertencimento” (COSTA, 2018, p. 113), proponho também em olhar para o que Kellner (2001) chama de “cultura da mídia” na atualidade, pensando nela como uma maneira que moldamos nossas identidades. De acordo com Kellner (ibidem, p. 9):

As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultural global.

Ao analisar o seriado norte-americano “Miami Vice” (1984 – 1990) como exemplo de dispositivo midiático pós-moderno capaz de criar um *pathos* identitário no público, Kellner (2001, p. 304-317) analisa determinados personagens do programa cuja instabilidade de identidades seria um sintoma de uma intrínseca artificialidade. Para Kellner (ibidem, p. 308) o seriado, como materialização da cultura da mídia, projeta de forma bastante específica modelos de papéis sexuais e sociais, assim como “posições de sujeitos bastante diferentes das imagens de sexo, raça e classe usuais no panorama típico da mídia e da televisão”. Enquanto “Miami Vice” reproduz “imagens de riqueza e alto nível de consumo” fazendo com o que o espectador inveje o estilo de vida dos personagens, “RuPaul’s Drag Race” coloca o público em contato com os bastidores do estilo de vida da drag queen através da projeção de imagens positivas sobre a arte da montagem drag e convida os espectadores a se identificar com um estilo de vida. Essa

identificação abre espaço para o consumo dos produtos midiáticos produzidos pelos atores que representam esse estilo de vida.

Quando estreou em 2009, não era esperado que “RuPaul’s Drag Race” tivesse vida longa. Apresentado por uma das drag queens mais famosas do mundo, RuPaul, que teve o ponto alto de sua carreira nos anos 1990, o programa buscava a sucessora da apresentadora no posto da drag superestrela dos Estados Unidos. De acordo com o discurso propagado por ela, para se tornar uma superestrela a drag deve possuir quatro características fundamentais: carisma, singularidade, coragem e talento (ou em inglês, *charisma, uniqueness, nerve e talent*, constantemente abreviadas no programa pela sigla C.U.N.T.). O programa, entretanto, logo se tornou sucesso mundial e hoje acumula treze temporadas, duas séries em formato *spin-off* – “Drag U” e “RuPaul’s Drag Race All Stars”, esta com 6 temporadas, – e um programa paralelo que mostra as competidoras interagindo nos bastidores do episódio principal de cada temporada, o “Untucked”. A franquia foi ampliada em 2020 e já exibe versões do Canadá, Reino Unido, Chile, Tailândia, Down Under (com drags da Oceania), Espanha e Holanda, cada uma com suas especificidades e algumas contando com apresentadoras locais em vez da própria RuPaul. Embora tenha mantido praticamente o mesmo formato com o passar das temporadas o objetivo inicial de encontrar a sucessora de RuPaul acabou perdendo o sentido visto que anualmente era coroada uma nova drag superstar. O reality então passou a adotar o conceito de “reinado” anual para cada uma das campeãs, sendo que no ano seguinte o legado deixado por ela era passado para sua sucessora, algo parecido com o que acontece nos concursos de beleza.

Todavia, ao mesmo tempo em que o programa se propõe a apresentar a cultura drag ao mundo mainstream, com os diferentes estilos e possibilidades que pode assumir, ao longo das temporadas é possível observar o que percebo como uma padronização da drag queen através das escolhas das vencedoras dos desafios propostos nos episódios. Para julgar o desempenho das competidoras nos desafios de costura, atuação, canto, dublagem, comédia e improvisação, RuPaul estabelece padrões baseados em sua visão do que é ser uma “drag completa” com potencial para se tornar uma superestrela, da mesma forma que ela se tornara nos anos 1990 quando ficou conhecida como a “supermodelo drag” ao ser a primeira drag a estrelar uma campanha mainstream de cosméticos, da marca canadense MAC. Para além de estabelecer padrões estéticos visuais que guiam o julgamento das competidoras dentro do programa, aposto na ideia

de que o caráter pedagógico (PARSEMAIN, 2019; WHITWORTH, 2017) do programa passa a informar o público as convenções do que é ser drag e das possibilidades de atuação da drag queen nas mais diversas vertentes artísticas.

Para além dos aspectos visuais e comportamentais, vejo também como esses padrões exibidos no programa atingem o campo da música, criando referências para duas instâncias da “*drag music*”: primeiro, daquilo que vem a ser considerado uma canção “apropriada” para a performance drag a partir do julgamento dos números de dublagens; em segundo, a partir da utilização do programa como vetor de marketing para os álbuns e singles lançados por RuPaul, que também são veiculados como a trilha sonora oficial de cada temporada, criando um parâmetro da música que drags devem cantar e/ou produzir. Desde 2009, quando o programa estreou, RuPaul lançou um álbum por ano/por temporada do programa, sendo que o primeiro deles, “Champion” (2009), trás na capa a drag vestida em um uniforme que remete às corridas de arrancada de carro (em inglês, “drag race”) e conta com a faixa “Theme From Drag Race”, usada em todas as temporadas e franquias como tema da abertura do programa. O single principal de cada álbum também é utilizado como trilha para os desfiles dos looks no programa. Além disso, as músicas recém-lançadas fazem parte de desafios onde as drags competidoras precisam escrever paródias ou seus próprios versos para as faixas. Dessa forma, RuPaul aparece, especialmente no segundo caso, como o protótipo da drag cantora bem sucedida, a quem as drags que sucedem deve se espelhar em suas produções.

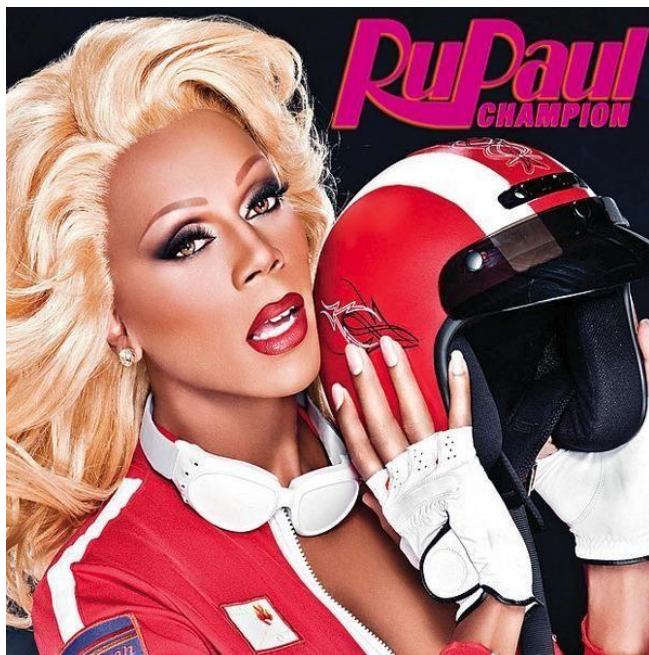


Fig. 13. Capa do álbum “Champion”, de RuPaul. (Fonte: Reprodução / RuCo, Inc)

Exemplos práticos do impacto que os padrões adotados por RPDR na música podem ser vistos, primeiramente, nos trabalhos das drags que participaram do programa. Sharon Needles, vencedora da 4ª temporada do *reality*, foi a primeira drag a sair do programa e investir diretamente em uma carreira musical, com o seu primeiro álbum “PG-13” (2013) sendo lançado menos de um ano após sua coroação. A primeira faixa, “This Club Is a Haunted House”, abre o álbum com um monólogo na voz da própria RuPaul. Para os mais atentos, o discurso de RuPaul faz referência direta ao monólogo de abertura da sua estreia musical, “Supermodel Of The World” (1993), como colocado no gráfico 2 abaixo. Além da referência mais óbvia, o álbum de Sharon é recheado de canções chicle e repetitivas, batidas eletrônicas ideais para serem tocadas em pistas de dança, *featurings* com Ana Matronic, cantora estadunidense vocalista do grupo de música dance pop *Scissors Sisters*, com Amanda Lepore, ícone da cultura de clubes nova-iorquina e referências ao globo de espelhos característico das boates na faixa “Disco Ball”. Sobre o seu álbum, Sharon constantemente se refere a ele como sua tentativa de se encaixar em uma indústria “PG-13” (ou, em português, de classificação “livre”) sendo uma artista “R”, ou seja, para maiores de 18 anos,

ressaltando que há um nível de flexibilidade e comprometimento por parte do artista drag *underground* ao adentrar a cultura pop mainstream⁷⁴.



Gráfico 2. Introdução das músicas de RuPaul e de Sharon Needles. (Autoria própria)

Outra situação que parece sintomática da fruição dos padrões estéticos criados pelo programa para a indústria é a percepção de que as músicas tocadas no programa se tornam parte de um repertório “obrigatório” nas festas do público LGBTQIA+, especialmente as com shows de drag queens. Referências às performances mais marcantes que aconteceram no programa são sempre inevitáveis no repertório tanto dos artistas que se apresentam nesses eventos quanto dos frequentadores. Em uma das ocasiões que me apresentei em uma festa em Recife, em 2016, usei a música “Cherry Bomb”, da banda estadunidense The Runaways, que por coincidência havia sido o tema do *lipsync* em um episódio de poucas semanas antes na 2ª temporada de “RuPaul’s Drag Race All Stars” que estava sendo exibida naquele momento. Embora tenha feito uma apresentação sem nenhuma referência ao programa e às performances exibidas das drags Alaska e Katya, atentando mais para uma influência dos trajes e trejeitos da apresentação original da cantora Cherie Currie, assim que desci do palco lembro-me do olhar de um colega que, sabendo que eu era também fã de Alaska, perguntou se eu havia escolhido aquela música específica por conta de RPDR. Dessa forma, é observável

⁷⁴ Em uma das entrevistas que menciona o assunto, Sharon Needles diz que: “Meu álbum é um exemplo de compromisso. Um compromisso entre mim e a indústria, um compromisso entre o underground e a cultura pop e definitivamente um compromisso comigo mesmo. É por isso que esse álbum é chamado “PG-13”. Todos os filmes “PG-13” são filmes “R” comprometidos e eu aprendi nessa montanha russa de ano que felicidade e sucesso vêm com um compromisso entre você e o seu detrator.” Disponível em: <<https://bit.ly/3lNpBhe>>.

como RPDR (re)cria e apresenta uma miríade de referências para as quais o público, (in)formado pelo programa, passa a utilizar como parte de seus repertórios em cultura pop para fazer sentido frente situações do cotidiano.



Fig. 14. Imagens das performances de “Cherry Bomb” em três diferentes momentos. (Autoria própria)

Embora esteja aqui reconhecendo o papel central de RuPaul e do *reality show* na formação do que é chamado de *drag music* no contexto anglófono, especialmente no que concerne aos aspectos não-formais, trago à tona também as disputas envolvendo essas regras de gênero e estilo que permeiam a comunidade global formada em torno da música cantada por drags e suas diferentes aplicações locais. Como demonstrado no capítulo anterior, o uso da expressão *drag music* chega ao Brasil ainda nos anos 1990 associada aos *remixes* e batidas da música eletrônica usadas pelas drags e transformistas em performances de bate-cabelo. Em vez de indicar propriamente canções cantadas pelas drags, era a “música de performance” que era catalogada como *drag music*, sendo qualquer canção que adquiria determinada notoriedade e se tornava recorrente no repertório de performances dessas artistas considerada uma *drag music*.

No contexto atual do consumo de música em plataformas digitais como Tidal, Spotify, YouTube, Apple Music e Deezer pode parecer ultrapassado dar importância ao conceito de gênero musical na análise desses produtos. Entretanto, é inegável apontar que, apesar das mudanças na cadeia produtiva da música promovidas pelo advento da

cultura digital, com o consumo através de *streamings* reconfigurando as categorizações através dos sistemas de recomendação aos usuários, ordenamento por listas onde os elementos unificadores são sentimentos/humor, entre outras práticas, o gênero musical continua como “marcador importante” para a música. Janotti Jr. e Pereira de Sá (2019) apontam para a necessidade de discutir as tensões sobre gênero musical à luz das reconfigurações do mercado, indicando a igual importância dos aspectos extramusicais para a categorização da música mostrando que “a noção de gênero musical supõe conflitos, negociações e rearranjos sucessivos” (p. 130). É partindo desta ideia que realizo um mapeamento das plataformas de consumo de música digital e apresento, inicialmente, três dessas disputas em torno do uso da expressão *drag music* para designar determinado grupo de produção audiovisual: uma de âmbito territorial (Brasil x países anglófonos, estes representados principalmente pelos Estados Unidos) e outra geracional (transformistas x drag queens, que fazem estabelecer usos diferentes para o conceito da *drag music*), esta interna ao consumo da música feita por drags no Brasil; a terceira disputa aparece em relação à catalogação da *drag music* por plataformas de consumo musical digital, já que o termo enquanto um conceito nativo utilizado pela comunidade sem critérios formais definidos entra em choque com as dinâmicas de consumo musical na era digital mediadas por algoritmos, especialmente da plataforma Spotify. As duas primeiras disputas já foram, de alguma forma, pontos tocados ao longo deste trabalho, portanto, tomo esse espaço para discorrer sobre o terceiro conflito.

Em dezembro de 2020 o Spotify liberou sua retrospectiva anual para os usuários, o *Spotify Wrapped*. Além de apresentar os dados usuais de músicas e artistas mais ouvidos no ano, a plataforma adicionou um novo dado: o número de gêneros musicais explorados por cada usuário nos últimos 11 meses, o que se tornou um debate nas redes sociais entre os fãs de música que passaram a se perguntar quantos gêneros musicais realmente existem. Além do usual música pop, música dance e rock me surpreendeu o aparecimento do termo “*strut music*” em meus dados. Na busca por mais informações encontrei com uma página de discussões no fórum Reddit⁷⁵ publicada em 2017 com o título, em inglês: “Spotify classifica música de drag queen como ‘Strut’. Na investigação do termo utilizei o site “Every Noise At Once”, criado pelo programador de algoritmo do Spotify Glenn McDonald cujo trabalho é descrito pela própria

⁷⁵ Disponível em: <<http://bit.ly/3sBYHtI>>. Acesso em 10 jan. 2021.

plataforma como “alquimista de dados” (JOHNSTON, 2018) para olhar mais de perto e entender os critérios por trás do termo adotado pela plataforma. O “Every Noise At Once” permite que se investiguem as centenas de rótulos (atualmente são mais de 1600) que norteiam o algoritmo da plataforma de *streaming*, levantando dados em forma de listas e nuvem de dados como: artistas relacionados ao gênero em questão, nível de relevância do artista para o gênero e nível de relevância de um gênero para artistas. Ainda é possível perceber os gêneros que estão mais “próximos” uns dos outros e artistas que os fãs de um determinado também curtem/escutam. Portanto, me dediquei a explorar a ferramenta para buscar pistas sobre como o Spotify estaria classificando a música das drag queens. Strut então, me parece, ser o termo utilizado pelo Spotify para categorizar a música das drags queens, já que no site “Every Noise At Once” a pesquisa de “*drag music*” e “*drag queens*” não me retornam nenhum resultado.

Buscando pelo nome da artista (RuPaul), o site me informa cinco “tags” associadas a esta em sua página dentro da plataforma. “Dance pop”, “diva house”, “pop”, “strut” e “vocal house”. Na barra lateral direita, uma lista de artistas relacionados à RuPaul, curadoria que é informada como sendo feita a partir dos dados dos usuários, já que é intitulada como “fãs também gostam”, mostra um mix de drag queens e ex-competidoras do RPDR (Willam, Alaska Thunderfuck, Blair St. Clair, Bob The Drag Queen, Sharon Needles, etc.), artistas que participam da produção do programa (Lucian Piane, por exemplo) e outros nomes mais famosos da música pop como Cher, Kylie Minogue e Madonna.

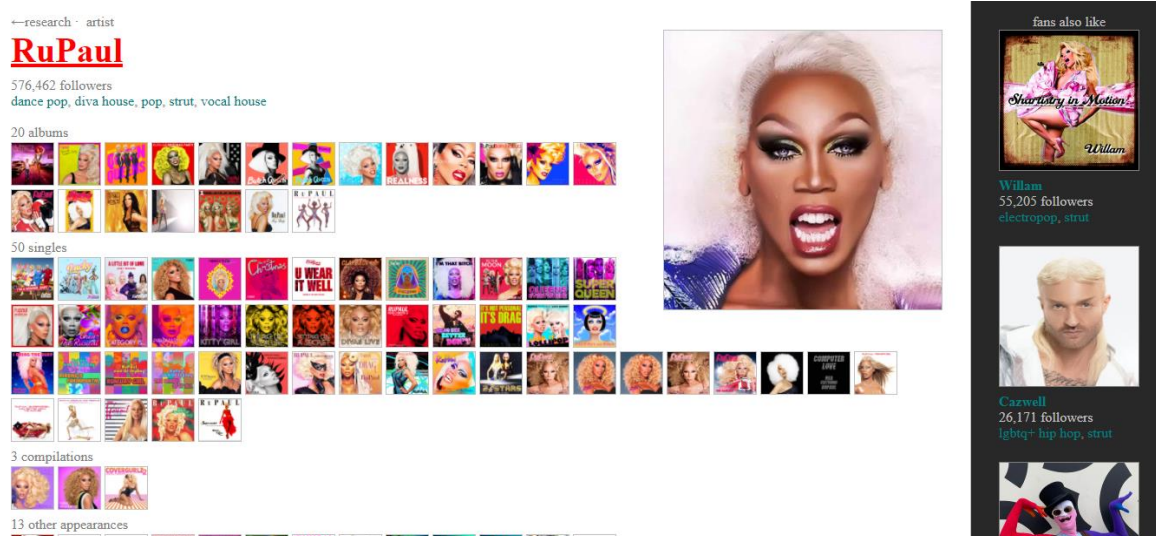


Fig. 15. Página de RuPaul no site Every Noise At Once.

Ao clicar na tag “strut” sou redirecionada para uma página com 155 artistas associados ao termo. RuPaul, Trixie Mattel, Brooke Candy, Alaska Thunderfuck, Violet Chachki, Adore Delano, Sharon Needles, “The Cast Of RuPaul’s Drag Race, season 13”, Katya, Peppermint, Valentina, The AAA Girls, Aja, Bob The Drag Queen, “The Cast of RuPaul's Drag Race UK, Season 2”, etc., são alguns dos primeiros resultados mostrados. Todos os exemplos citados aqui são de drag queens ligadas ao *reality show*, sendo que também é possível encontrar nomes de outras drags que não fizeram aparição no programa, como Chi Chi La Rue, Rhea Litre e Sherry Vine, e artistas que a princípio desconheço, mas que entrando em suas páginas no próprio Spotify para ouvir suas músicas vejo que fazem o “mesmo” tipo de música que muitas das drags supracitadas: músicas com batidas eletrônicas intensas, propícias para as pistas de dança, com algumas das composições explícitas (sinalizadas pela plataforma) tratando de temáticas que revolvem o universo da noite, como sexo, experiências com o uso de drogas ilícitas e moda.

156 exact matches · strut map · The Sound of Strut tracks



RuPaul
576,462 followers
dance pop, diva house,
pop, strut, vocal house



Trixie Mattel
109,653 followers
queer country, strut



Brooke Candy
188,377 followers
dance pop, electropop,
escape room, hyperpop,
lgbtq+ hip hop, pop,
strut, trap queen



Krysta Youngs
2,403 followers
strut



Alaska Thunderfuck
143,829 followers
dance pop, strut



Violet Chachki
26,867 followers
strut



Adore Delano
136,340 followers
electropop, strut



**The Cast of RuPaul's
Drag Race, Season 13**
2,390 followers
strut



Little Boots
113,706 followers
alternative dance, dance
pop, electroclash,
electropop, neo-
synthpop, new rave, strut



KATYA
24,131 followers
strut



Jeffree Star
151,580 followers
electropop,
electropowerpop, strut



Trisha Paytas
59,007 followers
social media pop, strut



Bob the Drag Queen
27,515 followers
strut



Only Fire
12,514 followers
escape room, hyperpop,
strut

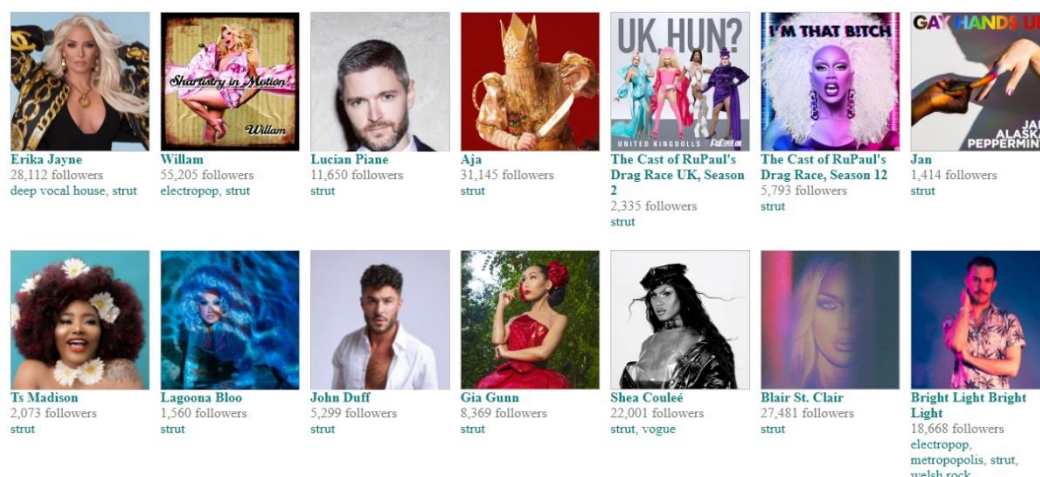


Fig. 16. Página com artistas relacionados ao termo ‘strut’.

Observo que essa lista cataloga artistas que cantam majoritariamente em inglês, com a ausência de cantoras drags provenientes de territórios não-anglófonos se tornando ainda mais evidente quando adiciono a informação que a brasileira Pablu Vittar é desde 2017 a drag queen mais seguida nas redes sociais, convidada para cantar em eventos internacionais, como a comemoração do aniversário da Rainha Elizabeth II do Reino Unido realizado em evento fechado na sede da Organização das Nações Unidas (ONU)⁷⁶ e se apresentar na Parada do Orgulho LGBTQIA+ de Nova York, ao lado de grandes nomes da música e entretenimento, como Grace Jones⁷⁷. Além disso, como forma de legitimar sua possível inclusão na lista – e materializar minha surpresa por não vê-la ali – pontuo que Pablu acumula parcerias com artistas estadunidenses, australianos e ingleses, para citar alguns, músicas em inglês, como “Flash Pose” (2019) e ganhou duas vezes consecutivas o prêmio de Melhor Artista Brasileiro no MTV Europe Music Awards, em 2019 e 2020, onde concorria até mesmo com Anitta, quem dominava a categoria desde 2016.

⁷⁶ Pablu Vittar será atração na Parada LGBT de Nova York. Disponível em: <<https://bit.ly/2W4NiH6>>.

⁷⁷ Pablu Vittar se apresenta na ONU em evento que homenageia rainha Elizabeth. Disponível em: <<https://bit.ly/2W7UOkC>>.



Fig. 17. Pabllo Vittar em sede da ONU. (Foto: Ernna Cost/Instagram)

Ao fazer a busca pela artista na plataforma, Pabllo aparece associada primeiramente aos rótulos “dance pop”, “funk carioca”, “funk pop”, “pop”, “pop LGBTQIA+ brasileira”, “pop nacional” apontando para o fato de que o algoritmo carece em reconhecer Vittar e, consequentemente outras drag queens não-anglófonas, como cantoras do “strut”. O que causa a exclusão de Pabllo de uma categoria musical a qual aparentemente parece pertencer? Conjecturo, primeiramente, ao olhar para a produção artística de Pabllo, que talvez seja a demasia de influência de ritmos locais e gêneros populares brasileiros que a deixa de fora da categorização da plataforma, afinal estou aqui falando de um dispositivo não-humano que realiza a classificação a partir dos dados decifrados em uma linguagem que consegue compreender – as batidas por minuto, os instrumentos, o ritmo e a sonoridade. Um elemento escapa ao não-humano e por mais que os humanos por trás de sua configuração façam esforços para que esse déficit seja superado, criando artifícios como entender que quem escuta RuPaul tem uma tendência a fazê-lo também com Alaska Thunderfuck, ele está sempre correndo atrás de algo me parece conectar essas todas essas produções de drags, estadunidenses ou não. O “strut” parece não dar conta de assimilar o aspecto identitário que perpassa esses artistas e seus fãs, uma comunidade potente e robusta que é capaz de criar suas próprias regras e seu nome.

Pensar nesse ponto me faz trazer à tona a inclusão de uma das artistas na categorização: Trixie Mattel. A drag, também ex-participante de RPDR, tem apenas

outra categorização associada ao seu nome no site: “*queer country*”, que parece agrupar artistas que se identificam enquanto queer e fazem música *country*. A música feita por Trixie soa como a de qualquer outro artista estadunidense do *country* e não se parece em nada com a música eletrônica das suas colegas drags. Penso que uma abordagem sociológica do gênero musical, por mais rígido que este conceito pareça, exige determinada flexibilidade. E nessa flexibilidade Trixie é *country* e *strut*. Categorizar Trixie, cuja sonoridade foge às regras de estilo e gênero, como *strut* me parece dizer também que outros elementos estão em disputa e importam para esse rótulo. Penso, dessa forma, que Trixie incorpora determinado “roteiro performático” (TAYLOR, 2013) da drag cantora, estabelecido a partir das performances de RuPaul, o qual envolve elementos de sociabilidade que permitem a leitura da artista dentro da categoria.

Acredito ser potente trabalhar a ideia de roteiro performático a partir do que fala Taylor (2013, p. 59) sobre os estudos de performance como “um modo de repensar o cânone e as metodologias críticas”, ou seja, enxergar o gênero musical como parte de um roteiro performático é também potencializar uma libertação das amarras do cânone teórico. O roteiro aqui é visto como uma ferramenta que permite a incorporação dos desvios de cada artista que “remonta” a cena, adicionando inovações ao gênero em questão, mas ainda resultando em algo previamente estabelecido. Segundo Taylor (ibidem, p. 64),

os roteiros, ao condensar tanto a montagem quanto a ação/comportamentos, são estruturas que seguem certas fórmulas e que predisõem para certos resultados, mas deixam margem para inversão, paródia e mudança. [...] Cada repetição acrescenta algo ao seu poder afetivo e explicativo até o resultado parecer uma conclusão previamente determinada.

Retomando as análises de Vaughn (2019) citadas no primeiro capítulo sobre a adoção dos comportamentos e estilos reiterados por RuPaul no gênero por outras drag queens, Trixie se encaixaria na categoria das artistas que atingem grande sucesso por “apresentar sua própria drag, mas ainda operar dentro da lógica do gênero, desta forma, inovando criativamente enquanto está em conformidade com o tropo da ‘Glamazon’” (ibidem, p. 15, tradução minha)⁷⁸. O roteiro performático, por funcionar por meio da reativação e não da duplicação (TAYLOR, 2013, p. 66), garante um espaço para desvios

⁷⁸ Do original: “Successful drag music videos feature the performer’s own drag while still operating within the logic of the genre, thereby creatively innovating while still conforming to the Glamazon trope.”

moderadas e inovação, sem se distanciar do resultado esperado. Talvez o fato de que Trixie Mattel seja, hoje, uma das drags estadunidenses mais populares entre os fãs e também em termos monetários⁷⁹ confirme as ideias de Vaughn.

Se, a princípio, a tabela classificatória de Lena (2012) parece demais cartesiana para dar conta de comunidades e suas dinâmicas, mesmo que a própria autora reconhece que não há necessidade de que se marquem os x em todas as células para que um gênero ou estilo seja reconhecido em uma determinada forma prevista ali, o roteiro performático permite encarar essa flexibilização a partir de um olhar que leva em consideração elementos como gênero, raça, sexualidade, classe e nação. Não é, afinal, um jogo de bingo, onde as cartelas precisam estar completas para que se anuncie o vencedor.

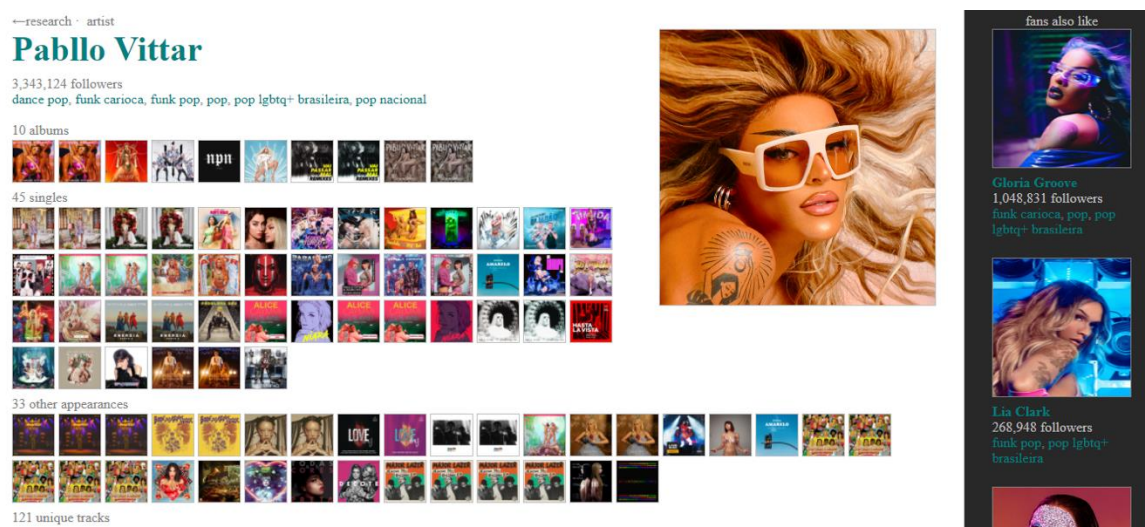


Fig. 18. Página de Pablo Vittar no site Every Noise At Once.

Pesquisando diretamente na ferramenta de busca do Spotify a expressão “*drag music*” me traz dois tipos de resultados (fig. 19): a) playlists criadas pelos usuários compostas por músicas de artistas diversos, *remixes* de DJs e versões “aceleradas” de músicas populares, nas quais entre os artistas mais citados destaco faixas de Kim English, Deborah Cox, Mary J. Blige, Cher, Whitney Houston e Joi Cardwell; e b) playlists com faixas produzidas e cantadas por artistas drag queens, dentre estas

⁷⁹ Ver mais em “Trixie Mattel is doing things no drag queen has ever done . . . including RuPaul”. Disponível em: <<https://bit.ly/2Us1RE9>>.

destacando nomes como RuPaul, Alaska Thunderfuck, Adore Delano, Sharon Needles, Pabllo Vittar, Kaya Conky e Gloria Groove.⁸⁰

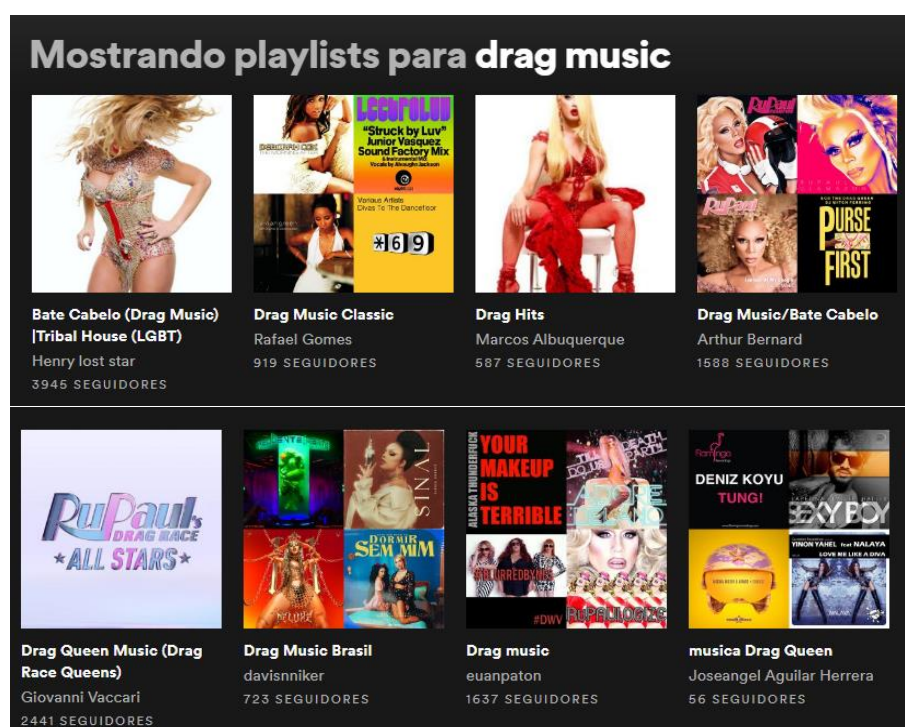


Fig. 19. Fonte: Reprodução / Spotify. (Print feito pela autora)

Na impossibilidade de contatar todos os usuários responsáveis pelas oito playlists de interesse desta pesquisa, empreendi uma investigação comum no ambiente *web*: o *stalker*, o ato de bisbilhotar perfis virtuais para encontrar rastros e pedaços de informações que possam me servir de indicativo para um objetivo. Neste caso, estava em busca de indicativos da nacionalidade dos usuários. Primeiro, olhando para os nomes usados em suas contas, em seguida para os artistas e playlists que estes ouviram na plataforma e, por último, através da lista de outras contas que estes seguiam e eram seguidos por. A partir do cruzamento dessas informações foi possível concluir que os usuários responsáveis pelas cinco playlists relacionadas ao primeiro grupo, quatro (“Henry lost star”, “Rafael Gomes”, “Marcos Albuquerque” e “Arthur Bernard”) são brasileiros e um (“Joseangel Aguilar Herrera”) é “não-brasileiro”. No segundo grupo, apenas em uma das playlists o usuário responsável é presumivelmente brasileiro (“davisnniker”, identificado a partir de outras playlists em seu perfil que estavam na

⁸⁰ As oito playlists citadas podem ser encontradas nos seguintes links, por ordem de aparição nos resultados da busca: 1) <https://spoti.fi/36YDwJB>; 2) <https://spoti.fi/2VRKjOK>; 3) <https://spoti.fi/2Ka30La>; 4) <https://spoti.fi/3ITpVaA>; 5) <https://spoti.fi/2K9BZHm>; 6) <https://spoti.fi/37SRjRg>; 7) <https://spoti.fi/39OL0Rc>; 8) <https://spoti.fi/39VyiQr>. Acesso em 08 dez. 2020.

língua portuguesa, além de seguir artistas como Anitta e Pabllo Vittar), enquanto os outros dois entraram para a categoria “não-brasileiros” (“Giovanni Vaccari” e “euanpaton”), porém sem a possibilidade de afirmar com exatidão suas nacionalidades/localidades.

Outro aspecto que me chama atenção nas playlists do Spotify são suas descrições, quando usadas. Em duas das listas do primeiro grupo é possível encontrar as seguintes mensagens: “Stripperella como inspiração, pq bate cabelo tem nome!” e “As músicas que movimentaram as pistas das boites GLS’s no final dos anos 90 e boa parte dos anos 2000, você escuta aqui...”. As duas descrições em questão demarcam tanto localidade (“Stripperella” refere-se à drag queen paulistana Uber Striperella), quanto prática (o bate cabelo que “movimentou as pistas das boites GLS’s”, antiga sigla utilizada para referir-se à comunidade LGBTQIA+) e temporalidade (anos 1990 e início dos anos 2000). No segundo grupo identificado apenas uma playlist traz indicativo de seu conteúdo: “Atualizada semanalmente com APENAS músicas feitas por drag queens! Todos os sucessos das queens mais incríveis de RuPaul’s Drag Race”⁸¹.

Já, ao pesquisar por “*drag music*” diretamente no Google sou encaminhada, como primeiro resultado das buscas, para o vídeo “NiteLife (ESSA É DE ARREPIAR) - Drag Music Bate Cabelo By Renata Face B!tch”, hospedado no YouTube por um canal/usuário identificado como “Drag Music / Bate Cabelo”⁸². Trata-se de um *remix* da faixa “Nitelife” (2000, Kim English), categorizada enquanto música dance/eletrônica pelo próprio Google, com pouco mais de 40 mil reproduções. Noto também que o canal do YouTube analisado traz na descrição de seus vídeos a seguinte chamada: “O Bate Cabelo não pode morrer! Sabe aquela Drag Music que vc pensou nunca mais ouvi-la? Ela pode estar aqui nesse Canal!”, o que parece falar sobre a segunda disputa mapeada em torno da expressão em relação ao aspecto da época que foi produzida as faixas. O canal, que tem seu vídeo mais antigo datado de quatro anos atrás e o mais recente postado há dez meses e tem pouco mais de 8 mil inscritos, ao se colocar enquanto um “arquivo” de *drag music* para que o “bate cabelo não morra”, em suas palavras, implica que a música produzida e performada hoje por drag queens no Brasil não se configuraria enquanto *drag music*.

⁸¹ Do original: “Updated weekly with ONLY songs made by Drag Queens! All the hits by the fiercest queens in RuPaul’s Drag Race!”

⁸² Canal “Drag Music / Bate Cabelo”. YouTube. Disponível em: <<https://bit.ly/2WbS2HE>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

Após a coleta e análise das informações chego às seguintes postulações:

- a) A comunidade reconhece músicas cantadas por drag queens baseadas em territórios anglófonos sob o rótulo *drag music*;
- b) Plataformas de *streaming* categorizam essa produção enquanto *strut*, termo que pelo pesquisado não tem apelo na comunidade, sendo usado apenas para critérios de ordenamento do algoritmo da plataforma;
- c) No Brasil, a expressão *drag music* parece retomar um embate geracional, já que esta aciona um arquivo de músicas usadas e feitas para apresentações de transformistas e drag queens na década de 1990 e início dos anos 2000;
- d) A produção recente de drags que cantam, no Brasil, não é chamada de *drag music* pela comunidade, de forma que é mais identificada a partir das similaridades sonoras com ritmos como o funk, brega funk, tecnobrega, forró eletrônico e pop e, portanto, reconhecidas dentro destes gêneros musicais também pelos algoritmos das plataformas de *streaming*

Infiro aqui, portanto, que o gênero musical parece ser um conceito sempre sendo vazado e atravessado pelas multiplicidades existentes no processo de categorizar enquanto *drag music* uma música ou artista, além das disputas que permeiam a comunidade em torno do rótulo. A *drag music* parece vazar a uma conceituação que traz, desde sua origem, traços de uma realidade onde havia a predominância do consumo musical a partir da mídia física, especialmente do disco e dos CDs, além de uma determinada lógica heternormativa, pois se analisarmos que os autores pioneiros nos estudos do conceito de gênero musical falam a partir de um “*ethos* roqueiro” (ALBERTO, JANOTTI JR. e PILZ, 2020) e que este permeia a própria concepção da ideia de catalogar a música. Questiono, neste ponto, quais são as sonoridades bem catalogadas e definidas a partir das regras impostas pelos teóricos do gênero musical? Quais gêneros musicais atendem quase que inteiramente aos argumentos e pré-requisitos previstos na teoria? A dualidade entre o rock e a música pop me parece um indicativo de que enquanto um lado prega por certezas, o outro está aberto às modulações do consumo midiático massivo. O gênero musical, me parece, pressupõe uma rigidez que é antinatural às drags; artistas que essencialmente trabalham com a bricolagem de referências e estão sempre em constante mudança, aspecto que, a meu

ver a partir da imersão nesse universo e análises, vaza também para a sonoridade que produzem.

A partir das reflexões acima quero indicar uma insuficiência no conceito de gênero musical para dar conta da *bricolagem de sons* produzidos por drags. A drag parece se localizar em um espaço de excesso e vazar apreensões conceituais iluministas e racionais. O vocabulário que encontro para parecer traduzir o que é a *drag music* me lembra, de maneira constante, a ideia de sensibilidade, pensando de forma análoga à Susan Sontag (1966) em sua definição da sensibilidade *camp*. Lembra-me também do argumento de Dyer (1979) de que a música disco é mais do que um gênero musical, mas também uma sensibilidade. Parece que nos resta a esfera do sensível para ordenar, mesmo de que de forma provisória e temporária, os signos aos quais somos apresentados pelas drags. Assim, aposto no entendimento da *drag music* enquanto um arranjo sensível e imaginado da música pop que opera dentro de um sistema classificatório, funcionando como gênero musical em determinados contextos que une artistas, fãs e processos produtivos e comerciais em torno de regras que estão em constante mutação.

3.2 ESTÉTICA E PARTICULARIDADES DA DRAG BRASILEIRA: TERRITORIALIZANDO A DRAG QUEEN NO BRASIL

Reconhecendo que a drag queen cantora nos Estados Unidos encena um “roteiro performático” (TAYLOR, 2013) da drag queen cantora constituído por temas, estilos e comportamentos reiterados, sintetizadas na persona da “Glamazon” (VAUGHN, 2019), questiono aqui o que particularizaria a drag queen cantora brasileira das estadunidenses ao ponto de que o resultado final de suas produções midiáticas não seja algo que é esperado, a distanciando de uma possibilidade de classificação junto àquelas por algoritmos de determinadas plataformas musicais, por exemplo. A “Glamazon” me parece peça central para compreender um desses pontos de diferenciação entre a drag brasileira e a estadunidense. De acordo com Vaughn (2019) a persona Glamazon é a “apresentação intencional de si mesmo” que RuPaul utiliza quando performa, mesmo passando por uma diversidade de cenários e situações; é uma personagem que se mantém sua personalidade e comportamento intactos.

Os vídeos de RuPaul visualmente marcam seu corpo como estranhamente feminino. Ela é consistentemente a atriz mais alta em seus vídeos, muitas vezes acentuando suas longas pernas e se elevando sobre os outros atores. [...] RuPaul interpreta uma figura feminina exagerada. [...] Muito da Glamazon é baseado na criação de uma aparência feminina cisgênero com um toque extra. [...] Em “Supermodel (You Better Work)”, RuPaul vai de uma jovem estrela com olhos brilhantes a uma diva raivosa e nervosa, condensando a Glamazon a uma persona baseada em um humor camp. Os colapsos exagerados de RuPaul tanto evocam quanto parodiam as supermodelos que ela está incorporando. [...] A Glamazon é posicionada como altamente capaz e importante. RuPaul é a atriz central em seus vídeos. Performers adicionais, como dançarinos de apoio, tendem a ser apresentados quando eles se especializam em um estilo de performance diferente de RuPaul (por exemplo, a dança) ou quando eles podem atuar em serviço de RuPaul. (VAUGHN, 2019, pp. 12-13, tradução minha)⁸³

A “Glamazon” me parece acionar uma sensibilidade camp que é fortemente associada à homossexualidade e à performance caricatural de um feminino exagerado, como previsto por Sontag (1966). Para a autora, o camp seria uma sensibilidade com predileção pelo artificial, uma sensibilidade exagerada, suscitando o prazer da frivolidade e enxergando o mundo a partir de uma lente transformativa que coloca objetos e pessoas “entre aspas” em uma performance teatralizada da vida, do que se quer real. Ao trazer as marcas corporais e comportamentos ditos inatos ao feminino as drags encenam essa performance através do uso do exagero, do artifício, da teatralidade e do deboche. Esteticamente “a drag propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas” (LOURO, 2013, p. 88). A drag, então, pode ser vista como uma prática que tem o camp em sua essência⁸⁴, corroborando com a pontuação de Sontag (1966, nota 9):

⁸³ Do original: RuPaul’s videos visually mark her body as queerly feminine. She is consistently the tallest actor in her films, often accentuating her long legs and towering over other performers. [...] RuPaul portrays an exaggerated, femininized figure. [...] Much of the Glamazon is based on creation of a cisgender feminine appearance with a twist. [...] In “Supermodel (You Better Work)”, RuPaul transforms from a bright-eyed, young starlet into an angry, high-strung diva, epitomizing the Glamazon as a trope rooted in campy humor. RuPaul’s over-the-top meltdowns both evoke and parody the supermodels that she is embodying. [...] The Glamazon is positioned as highly capable and important. RuPaul is the focal actor in her videos. Additional performers, such as backup dancers, tend to be featured when they specialize in a performance style other than RuPaul’s (e.g., dancing) or when they can act in service of RuPaul.

⁸⁴ O camp é um conceito que está sempre no centro das disputas e debates sobre a incorporação de subculturas LGBTQIA+, nesse caso da cultura drag queen, pelo *mainstream*. Enquanto não cabe aqui uma discussão aprofundada das implicações estéticas e políticas, vale ressaltar que alguns pesquisadores, como Morrison (2014), questionam o uso deliberado de um humor camp como uma “desculpa” para

O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto Camp pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente, mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade.

Entretanto, argumento que apesar do camp se conectar a elementos que fazem parte de um imaginário afetado e exagerado da homossexualidade, encontrando no andrógino uma das mais potentes imagens da sensibilidade camp, a drag brasileira midiaticizada parece não ter a intenção de reivindicar essa sensibilidade em suas performances. Ou pelo menos, não da mesma maneira que o camp é visto e usado nos territórios anglófonos. Aponto, dessa forma, para mais um conceito de origem anglófona que tem sua operacionalidade limitada quando olhamos para objetos brasileiros. No artigo “Que femininos são esses?: O “anti-camp” das drag queens brasileiras na música” (2019) analiso a performance de cinco drags brasileiras em seus videoclipes mais bem sucedidos no YouTube pensando em três chaves para entender o papel da figura da mulher encenada nesses vídeos: o corpo, a sexualidade e a sujeição à figura masculina. No trabalho aponto em direção a uma presumível atitude “anti-camp” por parte das drags brasileiras por perceber “um engajamento e reiteração de uma normatividade estética da categoria mulher” (PEREIRA, 2019, p. 11). “Anti-camp” é uma expressão que já havia sido utilizado pelo cineasta canadense Bruce LaBruce (2015) para argumentar que o “camp gay”, ou seja, o camp em sua forma mais “pura”, seria como uma linguagem secreta “desenvolvida para operar em segurança e sem medo de detecção por um mundo conservador e convencional”. LaBruce pontua que, na atualidade, quando a homossexualidade e o queer parecem assimilados pela ordem dominante midiaticizados “tais práticas tornam-se obsoletas e as formas prévias de identificação de camp há muito foram esvaziadas do camp ou significância gay, tornando-as facilmente cooptadas, comercializadas e banalizadas”.

Como forma de aprimorar essas primeiras ideias em torno do uso do camp pelas drags queens brasileiras na música acrescento uma discussão sobre a territorialização das drag queens no Brasil, amparada especialmente pela conceituação de uma

violentar corpos não-normativos, reafirmar regimes de poder normativos e escapar das críticas. O autor descreve o uso do camp dos programas de RuPaul (e, logo, da própria RuPaul) como um “assassinato amoroso” (FLINN, 1995) por reafirmar o poder e privilégio do artista, reforçar os papéis de gênero e capitalizar em cima de políticas homonormativas, transformando a drag em um produto cultural que “incorpora homens gays em seus regimes de poder normativos”.

sensibilidade “tropicamp”, debatida por Mateus (2020) a partir do que escreveu o artista Hélio Oiticica (1971) ao pensar em uma junção do imaginário tropical e do exagero artificial do camp para se refletir sobre o clichê latino que se apresentava no cenário hollywoodiano, para reconsiderar a ideia que estas não são ou não tem intenção de acionar o camp em suas performances. Oiticica, em carta escrita ao amigo Torquatto Neto com observações entusiasmadas sobre diferentes aspectos da cena underground do cinema nova-iorquino, tece uma rede de conexões entre artistas e referências, criando um cenário onde o trabalho do ator porto-riquenho Mario Montez e do cineasta estadunidense Jack Smith se tornam o fio condutor para pensar “uma latinidade que se apresentava como subversiva e deslizante” (MATEUS, no prelo, p. 15) para consumo estadunidense. Em suas palavras, a obra de Jack Smith seria “ao contrário do pop puramente americano de WARHOL, a procura do clichê latino-americano, na sua incidência no contexto da super-américa” (OITICICA, 1971). O tropicamp, então se coloca como “o verdadeiro avesso tropical do que Oiticica via como o pop “superamericano” de Warhol” (CRUZ, 2017, p. 132).

Citando Camen Miranda e a atriz dominicana Maria Montez como “agentes de uma mesma rede propagada na cultura midiática norte-americana” (MATEUS, no prelo, p. 14), Oiticica nos dá pistas para entender como a identidade latino-americana (e também uma noção de brasilidade, no caso de Carmen) foi construída a partir desses clichês-camp que tomaram o cenário midiático da época. Ao falar que essas figuras acionavam determinada atitude “tropicamp”, o autor expande a ideia de camp para uma aplicação territorializada e politizada a partir de um fundamento paródico em um sentido em que a “paródia é o texto que guarda outro texto em si” (KOTHE, 2001).

Olhar as imagens dos vídeos que trago no artigo de 2019 a partir de uma leitura “tropicamp”, me parece, possibilita enxergar que essas performances unem clichês latino-americanos exagerados e um tom jocoso para criar uma ideia de brasilidade que é artificial, ou, pelo menos, não tem pretensão de ser real, para consumo estrangeiro e até mesmo brasileiro, pensando junto com Mateus (no prelo) que o tropicamp está relacionado ao imaginário estadunidense criado sobre a latinidade, mas também está nas “reencenações desses padrões em solo latino ou mesmo no trânsito entre cultura internacional mainstream e cultura reconhecida como local”. Articulando à ideia de transculturação (TAYLOR, 2013), penso que as imagens da drags brasileiras são formas de resistência à incorporação da estética do colonizador por parte do colonizado, que em

vez de rejeitar por completo o que é oferecido, incorpora esses elementos como parte de si, em uma lógica de duplicidade de códigos que operam em camadas muitas vezes opacas para o colonizador, assim como os povos escravizados esconderam suas divindades religiosas dentro de esculturas católicas.

Se hoje escrevesse a análise sobre o feminino encenado pelas drags em seus videoclipes, repensaria minhas considerações ao utilizar o termo “anti-camp”. Acredito que afirmar algo como “anti-” qualquer coisa elimina possibilidades de modulações feitas pelo objeto, posicionamento questionável quando ao longo dessa pesquisa enfrento a perspectiva que drag queens estão constantemente rejeitando rotulações e categorizações imutáveis, se construindo a partir de negociações e arranjos provisórios convenientes. Penso, então, que é na fusão entre o local e o global que a drag agencia sua assinatura midiática a partir de

construtos estéticos combinados com acionamentos de ordens políticas – dispostos a partir das relações entre fascínio e assujeitamento que estão imbricadas na construção da latinidade –, que criam a aura artificializada onde a artista atua e se (re)inventa. (MATEUS, 2020, p. 16)

Como uma rápida forma de ilustração e contextualização trago dois relatos próprios de idas a campo em duas apresentações distintas de Pabllo Vittar, uma em 2017 e outra, já no curso desta pesquisa, em 2019, com o intuito de comparar aspectos estéticos entre as duas ocasiões que materializam uma atitude tropicamp da drag queen cantora. Entre os pouco mais de dois anos que separavam as duas noites Pabllo Vittar se tornou um dos nomes mais famosos da música pop no Brasil e uma carreira internacional encaminhada. Mesmo não fazendo mais shows em clubes, onde a maioria das drag queens se apresenta, parece-me que o show de Pabllo nos coloca em uma experiência aumentada e duplamente deslocada de boate – mais precisamente de como imaginamos ser uma boate nova-iorquina. Aumentada pelas proporções espaciais (palco e capacidade de público) serem maiores, e deslocada tanto do ambiente original (a boate) quanto da nação à qual essa experiência remete (Estados Unidos). Entretanto, há algo que quebra esse imaginário: a música e a batida que emerge das gigantescas caixas de som espalhadas pelo espaço do show. Pabllo é indubitavelmente brasileira em sua música, e mesmo quando *se quer* estadunidense, outros elementos emergem para nos entregar sua identidade tropical-latina: a bunda e o rebolado se fazem presentes,

materialidades clichês que são associadas a uma identidade de mulher brasileira. Ao evocar o imaginário clássico de performances de drags em boates, Pabllo negocia diretamente com as expectativas de um gênero no qual age o roteiro performático da Glamazon. Quando Vittar sobe no palco nos seus shows, ela está se utilizando de arquivos e repertórios transmitidos através de um roteiro anteriormente estabelecido com “atitudes e valores aparentemente imutáveis”, mas que se “adaptam às condições reinantes” (TAYLOR, 2013, p. 65). Pabllo replica o roteiro da Glamazon, da drag estadunidense, mas acrescenta seus próprios desvios e inovações ao gênero a partir de imaginários tipicamente latino-americanos/brasileiros. Se Para Taylor (ibidem, p. 63) “o roteiro nos permite mais completamente manter em vista ao mesmo tempo o ator social e seu papel, reconhecendo, assim, as áreas de resistência e tensão”, portanto pensar que a rotulação *drag music* incorpora também um roteiro performático nos permite enxergar as dinâmicas que escapam à sonoridade, estabelecendo que para além da música enquadrar determinados artistas em um rótulo envolve também um processo de apreensão de elementos como suas entrevistas (como o artista fala sobre si), críticas (como a mídia especializada enxerga o artista), locais de apresentação, consumo dos fãs (quais conexões entre artistas são feitas, o que diz o fã sobre determinada música) e as dinâmicas das plataformas de consumo musical na era digital, entre outros.

Pensar, então, a *drag music* como um arranjo sensível que prevê um roteiro performático nos possibilita visualizar com mais clareza as dinâmicas dos diálogos entre a estética das drag queens brasileiras ao tentar um lugar na indústria drag estadunidense, criando assim uma rede “nas quais marcas locais e globais se combinam de maneiras multivocais e sem direção determinada” (PEREIRA DE SÁ, 2019a, p. 19), resultando em uma atitude que considero tropicamp.

3.3 ENQUADRANDO PABLLO VITTAR

A partir da localização deste trabalho dentro do campo dos estudos de gênero musical demonstro que o interesse central da pesquisa é pensar as rotulações que são colocadas sobre a música cantada por drag queens no Brasil. Diante das opções metodológicas escolhi lançar um olhar transversal para o fenômeno apresentado no lugar de fazer o que considero uma análise dura dos objetos, sejam as canções ou os videoclipes observados isoladamente. Em vez de buscar respostas definitivas para

questões binárias como “qual gênero musical cantam as drag queens?” busco aqui ressaltar a complexidade sociocultural na qual está inserido o fenômeno das drag queens cantoras, testando o limite de conceitos canônicos – e raramente questionados – para dar conta de determinados contextos nos quais se inserem o corpus das pesquisas.

Especificamente nesta investigação ressalto a importância de escolher um corpus respeitando movimentos naturais dos objetos de estudo. Para mim, assumir o lugar do pesquisador-analista é entrar em um processo de tomada de decisões que não segue uma ordem premeditada, com caminhos e etapas variados. Ainda que estejamos cientes do processo, é esperado que a análise final seja apresentada como um texto “completo”, como que pudéssemos apreender uma totalidade de questões inerentes ao objeto, que por sua vez se esgota em si mesmo e o debate sobre este se extinguisse após o ponto final do pesquisador. Refletir sobre essas expectativas me trouxe grande angústia para o meu próprio processo de recorte de um corpus que está em constante mutação. Como exemplo dessa constante metamorfose vivida pelo meu objeto principal posso citar que apenas durante os dois anos de pesquisa, Pabllo Vittar lançou dois álbuns de estúdio, um EP, um álbum de remixes, treze videocliques, esteve constantemente em alta na mídia, aparecendo em diversos programas televisivos, como na apresentação realizada em uma das festas do *reality show* Big Brother Brasil 2021⁸⁵, e protagonizou eventos midiáticos que geraram grande repercussão nas redes sociais. Musicalmente, Pabllo lançou faixas de funk, tecnobrega, forró eletrônico e regravações de brega recifense, além de se aproximar em seus videocliques de uma estética associada aos grupos musicais sul-coreanos. Assim, como capturar a imagem fixa de algo que está em movimento e não se ancora em padrões normativos? De que forma seria possível polir as arestas e contradições que o objeto me presenteava diariamente para apresentá-lo como uma unidade coerente?

Inevitavelmente me voltei para os escritos pós-estruturalistas para enxergar meu corpus como um corpus fluido e queer. Ao me referir a um corpus queer não utilizo o termo como sinônimo de um caráter identitário de gênero ou sexualidade, apesar de que sujeitos parte do corpus que trabalho reivindiquem “identidades queer”, mas faço alusão a uma forma de pensar desviante. O queer enquanto campo de pensamento crítico não é

⁸⁵ De acordo com a Rede Globo o episódio do BBB21 que exibiu o show de Pabllo Vittar e Preta Gil teve audiência superior ao episódio da telenovela das 21h, uma das atrações da emissora com maior audiência. Disponível em: <<https://bit.ly/2VhCWDq>>

uno, fazendo com que sua explicação seja complexa⁸⁶. Com origens que remetem ao sentido de estranheza e ao diferente, a palavra “queer” passou a ser utilizada apenas a partir do século XX na língua inglesa de forma pejorativa para denominar homossexuais. Entretanto, o termo foi assimilado e ressignificado por uma vertente dos movimentos sociais em prol da população LGBTQIA+ para “caracterizar sua perspectiva de oposição e contestação” (LOURO, 2013, p. 39). Na década de 1960 a eclosão de novos movimentos sociais (movimento de luta pelos direitos civis da população negra do sul dos Estados Unidos, movimento feminista da “segunda onda” e o movimento homossexual), impulsionou um grupo de teóricos que em seus trabalhos já criticavam a ordem sexual contemporânea, exaltando o “anormal” ao criticar os regimes de normalização dos comportamentos. De acordo com Miskolci (2012, p. 22), esse impulso originou obras acadêmicas dispersas geograficamente, sendo esta uma produção teórica bastante diversificada, porém com bases similares. Para Seidman (1995 apud LOURO, 2013, p. 40) esses trabalhos se apoiam fortemente na “teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como um método de crítica literária e social”. Ressalto que, aqui, desconstruir não significa destruir, mas se aproxima etimologicamente do conceito de desfazer. Louro (2013, p. 43-44) explica que a desconstrução como procedimento metodológico é a designação de “um modo de questionar ou de analisar. [...] A desconstrução indica que cada polo carrega vestígios do outro e depende desse outro para adquirir sentido”.

Quando Teresa de Lauretis, apontada como a responsável pela acunha “teoria queer” no texto “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities Na Introduction” (1991), postula o queer como um *locus* propenso a diferentes demandas, identidades e histórias cujo objetivo é ampliar horizontes e construir “novas formas de si, de comunidade e de relações sociais” (DE LAURETIS, 1991, p. XI)⁸⁷, enxergo nesses escritos seminais a possibilidade do espraio do termo para uma gama de práticas que *se querem* não-normativas. Jack Halberstam (2020), a partir de leituras queer de filmes animados

⁸⁶ Ver mais em Alós (2020).

⁸⁷ A teórica posteriormente renunciou o termo enquanto corrente teórica, acusando a indústria editorial pelo esvaziamento dos significados atribuídos por ela. “Quanto à “teoria queer” [...] desde que a sugeri enquanto hipótese de trabalho para os estudos gays e lésbicos nesta mesma revista (differences, 3.2), cedo se transformou numa criatura conceitualmente vazia da indústria editorial” (DE LAURETIS, 1994), escreveu no artigo “Habit Changes”. Ainda assim, insisto no uso do termo “teoria queer” para designar uma ampla área de estudos que está em processo permanente de construção e negociação com os novos desafios contemporâneos impostos aos estudos das ciências sociais aplicadas, entendendo que a teoria queer consiste numa ética contra binarismos, rótulos, determinismos e, sobretudo, heteronormatividade. Para um debate mais aprofundado do termo consultar Santos (2006).

infantis como “A Fuga das Galinhas”, “Monstros S.A.” e outros objetos da “baixa cultura”⁸⁸, defende a tese de que usar uma teoria que “voa fora do alcance do radar” é também uma “recusa a confirmar as hierarquias do saber que mantêm o alto em alta teoria”. Segundo o autor, “os estudos queer nos oferecem um método para imaginar, não algum tipo de fantasia de um outro lugar, mas alternativas existentes para sistemas hegemônicos” (HALBERSTAM, 2020, p. 133).

É partindo dessa perspectiva que faço uma tentativa de explicar as escolhas teórico-metodológicas desta pesquisa. Olhar para as possibilidades de recorte do meu objeto a partir de um olhar queer me permitiu enxergar que ele resiste a delimitações e enquadramentos, em ser binário. O objeto, então, se apresentava metaforicamente enquanto uma caixa de fios emaranhados dos quais se tem um ponto de partida sem a possibilidade de encontrar um final, mas pontos de contato dos quais emergem constelações de eventos e objetos, que se afastam e se aproximam, dialogando entre si, em movimentos que criam outros arranjos provisórios que se multiplicam em suas possibilidades interpretativas. O exercício de observar e analisar essa caixa, entretanto, é frutífero para que possamos registrar não a imagem definitiva de sua forma, mas a de um momento específico que impacta e fala de forma significativa das configurações socioculturais e políticas da atualidade; é a busca para entender *como* funciona a máquina, em vez de entender *o que é* a máquina.

A proposta é, então, é ampliar esses pontos de contato metafóricos para identificar de que forma as partes ali dentro se conectam e que sentidos emergem dessa aglutinação. De forma prática, as análises são feitas a partir de elementos midiáticos distintos como videocliques, memes, notícias, entrevistas, vídeos de fãs e críticas, em torno de três faixas cantadas por Pabllo Vittar, “K.O.” (2017), “Sua Cara” (2017) e “Flash Pose” (2019). Para além de uma análise que se atém à linguagem do objeto, quero olhar para como Pabllo funciona dentro de determinado ecossistema a partir da investigação de um “deslizar” da artista por mediações comunicacionais que permitem compreender como se materializa sua assinatura midiática e como esta se articula com o possível pertencimento ao rótulo *drag music*, entendendo este como um gênero musical de ordem analítica situacional e não enquanto uma instância acabada. Mediação é aqui trabalhado enquanto um “movimento de eventos ou corpos em relação a um conjunto de relações a outro enquanto estão constantemente se tornando algo diferente do que são. É

⁸⁸ Halberstam utiliza o termo a partir dos trabalhos de Stuart Hall.

o espaço entre o virtual e o real, de se tornar real” (GROSSBERG, 2010, p. 191, tradução minha)⁸⁹. Dessa forma, uma análise das mediações como proponho para entender pertinências e modulações de gênero musical por um artista entende que o caminho pelo qual este desliza é sempre mediado por outras práticas e eventos, muitas vezes interrompido em sua causalidade, formando fluxos não-lineares.

As escolhas das faixas para a análise se dão por estas representarem diferentes períodos e movimentos de aproximação com diferentes artistas e estéticas dentro do que foi apresentado até agora na carreira de Pablllo, além de apontarem para distintos eventos midiáticos que são caros para as conclusões desse trabalho.

3.3.1 K.O. (2017)

Em 19 de abril de 2017 a cantora e drag queen Pablllo Vittar anunciou a faixa “K.O.” como o terceiro single de seu álbum “Vai Passar Mal” (2017, BTM Produções Artísticas) com a estreia do videoclipe da canção durante o programa “TVZ” (Multishow)⁹⁰, ocasião na qual a artista ocupava a função de apresentadora da atração. O vídeo, dirigido por João Monteiro, gira em torno de uma personagem feminina lutadora de boxe interpretada por Vittar que canta e sensualiza para o seu objeto de desejo, interpretado pelo dançarino Malcolm Matheus, em cenas que majoritariamente acontecem dentro do ringue de boxe, mas também em outros ambientes do que parece ser um centro de treinamento do esporte, como no chuveiro e no vestiário. A canção se inicia de forma suave, mas em uma virada de bateria eletrônica se transforma em uma balada pop romântica com elementos sonoros que remetem ao forró eletrônico, ao brega recifense e ao tecnobrega. “K.O.” foi descrita pela revista Rolling Stone como possuindo “uma levada de forró embalada com batidas de EDM, timbres de pop e refrões agudos gritados” (BRÊDA, 2018). Já na crítica d’O Globo, a melodia de “K.O.” é destacada como um reggae que “emenda com um forró para Wesley Safadão nenhum botar defeito” (OLIVEIRA, 2017). De qualquer forma, chama atenção nessa canção uma sonoridade que mescla elementos locais (forró) e estrangeiros (batidas de EDM ou reggae). Penso, dessa forma, que é nessa amálgama de sons que reside um dos

⁸⁹ Do original: “Mediation is the movement of events or bodies from one set of relations to another as they are constantly becoming something other than what they are. It is the space between the virtual and the actual, of becoming actual.”

⁹⁰ Pablllo Vittar lança o clipe de “K.O.” durante programa de TV; assista! **Tracklist**. Disponível em: <<https://bit.ly/3wS0X2f>>. Acesso em 08 de abr. 2021.

importantes pontos que trago para análise dessa faixa. Sem os elementos que remetem ao forró, “K.O.” seria mais uma “música de pista” para ser tocada em festas, mas a sonoridade fortemente ligada a um ritmo local a territorializa, fazendo com que a experiência de ouvir a canção tenha um apelo especialmente maior naqueles familiarizados com o ritmo.



Fig. 20. Pablo no clipe de “K.O.” (Fonte: Reprodução /YouTube).

Dessa forma, me parece primordial também apontar que “K.O.” dá continuidade a um trabalho que Vittar começou em seu EP de estreia, “Open Bar” (2015), ao realizar um “abrasileiramento” de arranjos de músicas pop anglófonas. No EP de seis faixas, hoje já excluído das plataformas de *streaming* devido reivindicações de direitos autorais, Pablo canta letras originais em português em cima de samples (não autorizados) rearranjados de canções de Beyoncé, Major Lazer, DJ Snake, Diplo, Ellie Goulding e Rihanna. Essencialmente, foi o burburinho de sites menores especializados em cultura pop em torno do lançamento da canção título e seu videoclipe que renderam à Pablo a atenção midiática mais ampla. O site Papel Pop⁹¹ foi um dos primeiros a postar sobre a drag, destacando-a como uma das novidades na música ainda em 2015 e enfatizando que “Lean On”, canção do sample usado na faixa “Open Bar”, havia se tornado um “sambinha” na versão de Pablo. Observo que nessa matéria já existe presente um vocabulário que posteriormente passou a ser lugar-comum nas descrições

⁹¹ ROCHA, P. Drag brasileira Pablo Vittar lança clipe de estreia transformando Major Lazer em sambinha. **Papel Pop**, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3Df9krH>>. Acesso em 08 de abr. 2021.

das canções lançadas Pabllo, sendo adotadas pelos jornalistas e críticos para descrever uma “mistura de sonoridades” ou “pop com DNA brasileiro” que seriam característicos do trabalho de Pabllo. As redes sociais, nesse primeiro momento, foram essenciais para alavancar uma base de fãs para a drag que foi convidada pela TV Globo para liderar a banda do programa “Amor e Sexo”, função que anteriormente era do cantor Leo Jaime. A presença de Pabllo semanalmente durante duas temporadas (2016 e 2017) de um programa voltado para o debate sobre sexualidade e relacionamentos, além de falar sobre desconstruções de gênero e pautas identitárias, se mostrou como uma espécie de vitrine para Pabllo, que utilizou o programa como plataforma para emplacar seu sucesso com um público mais amplo. A drag passou a aparecer também em outras atrações da Rede Globo, como em uma matéria de destaque exibida em 2017 no Fantástico⁹² explicando o “fenômeno Pabllo Vittar” e sua participação na telenovela “A Força do Querer” (2017)⁹³.



Fig. 21. Pabllo Vittar com a banda do programa “Amor e Sexo” (Fonte: Reprodução/Gshow).

Comercialmente, “K.O.” se tornou um dos primeiros sucessos massivos de Pabllo. Ainda sem contrato com uma grande gravadora, a artista enfrentou dificuldades para

⁹² “Preta Gil e Pabllo Vittar lançam no Fantástico clipe da música 'Decote'”. **Globoplay**. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6091771/>>.

⁹³ Pabllo Vittar estreia como atriz em novela ao lado de Silvero Pereira: 'Estou ansiosa, mas feliz'. **Gshow**. Disponível em: <<https://glo.bo/3gLsfRh>>.

emplacar o single nas rádios do país⁹⁴, de forma que a popularidade do vídeo na internet entre seus fãs e seguidores se tornou o principal meio pelo qual se deu os números que contabilizam o sucesso da faixa, que aparece como um marco na carreira de Vittar ao se tornar seu primeiro videoclipe a atingir a marca de 100 milhões de visualizações no YouTube⁹⁵. O sucesso orgânico fez com que a música passasse a ser tocada nas rádios, emplacando a faixa nas listas da revista *Billboard Brasil*⁹⁶, entrando em 76º lugar na Brasil Hot 100 Airplay e em 8º na Brasil Hot Pop & Popular e atingindo picos nas posições 58 e 8, respectivamente, meses depois da estreia. No Spotify, a faixa estreou em 79º lugar na lista das mais tocadas no Brasil, atingindo a primeira colocação em setembro do mesmo ano. Hoje, “K.O.” é a música mais reproduzida do álbum de estreia de Pabllo na plataforma, com mais de 100 milhões de plays⁹⁷. “K.O.” também entrou para a trilha sonora da telenovela “O Outro Lado do Paraíso” (2018), na qual Pabllo também participou com uma performance da canção no capítulo final⁹⁸.

Lançado em janeiro de 2017, ainda durante o período que estava no programa “Amor e Sexo”, o sucesso de “Vai Passar Mal”⁹⁹, o hit do carnaval “Todo Dia” e a explosão na internet de “K.O.” (e outros hits) garantiram à Pabllo uma passagem de última hora no festival Rock in Rio daquele mesmo ano com um pocket show com seus principais sucessos do momento. Sobre a passagem da cantora em um dos maiores festivais de música do país, o crítico Tiago Dias, do UOL, destacou o fato de que Pabllo emplacou uma sequência de canções com “gêneros populares do Nordeste, como o brega e o tecnomelody” (DIAS, 2017), furando um “bloqueio no mundo de Roberto Medina”¹⁰⁰ que tende a escalar para o festival cantores mais estabelecidos, porém que

⁹⁴ Pabllo fechou contrato com a Sony Music em agosto de 2017 para o lançamento de dois álbuns. O contrato foi renovado em 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3uh8C8y>>. Acesso em 08 de abr. 2021.

⁹⁵ NUNES, Caian. Com “K.O”, Pabllo Vittar conquista primeiro clipe da carreira com 100 milhões de visualizações. **Portal Popline**. Disponível em: <<https://bit.ly/2RreSfv>>. Acesso em 08 de abr. 2021.

⁹⁶ A rama brasileira da revista especializada em música Billboard realizou a publicação das listas das músicas de maior sucesso no país entre 2009 e 2018, com base nos dados recolhidos pela empresa Crowley Broadcast Analysis. A partir de 2018, os dados da principal parada Top 100 Brasil (anteriormente “Brasil Hot 100 Airplay”) passaram a ser divulgados diretamente pela empresa de análise de dados no site Crowley Charts (<https://charts.crowley.com.br/>). Atualmente a lista conta apenas plays das canções nas rádios das regiões monitoradas pela CBA, diferindo das paradas estadunidenses que já incorporaram dados de plataformas de *streaming* musical em seus dados.

⁹⁷ Dados de julho de 2021.

⁹⁸ Pablo Vittar canta na despedida de Caetano. **Globoplay**. 2018. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6730614/>>.

⁹⁹ O álbum recebeu o selo de “2x platina” pela Pró-Música Brasil, associação que representa as principais gravadoras do mercado fonográfico do Brasil. O título de “2x platina” certifica, desde 2008, uma vendagem de ao menos 200.000 exemplares do título.

¹⁰⁰ Roberto Medina é o empresário por trás da organização e produção do Rock in Rio.

não necessariamente vivem seu ápice midiático e/ou artístico. Pabllo se tornou, dessa forma, a primeira drag queen a participar do evento e na noite seguinte foi convidada pela estadunidense Fergie para encerrar o show no palco principal do festival.

No primeiro momento de sua explosão midiática Pabllo foi cobrada enfaticamente em relação à sua identidade de gênero, sendo esta uma pauta que aparecia com frequência nas matérias sobre a drag, mesmo naquelas que se propunha a falar “apenas” sobre o seu trabalho como artista. A identidade de Pabllo estava o tempo todo implicado em seu dever artístico e se tornou uma pergunta incluída nos questionamentos feitos por quase todos os jornalistas que a entrevistaram entre 2017 e 2018. Quando não, matérias dedicadas apenas à questão eram publicadas como “Pabllo Vittar: “Sou um menino gay. Não sou trans e não faria cirurgia de redesignação sexual””, do site da revista Glamour (2017)¹⁰¹. Hoje uma pesquisa do nome de Pabllo Vittar no Google mostra um vídeo curto da cantora respondendo “Quais os pronomes Pabllo Vittar usa?”, em uma função nativa da plataforma de pesquisa chamada “Principais perguntas respondidas”, indicando que a questão é buscada com determinada frequência pelos usuários. Com sua presença midiática cada vez maior, Vittar se tornou alvo de uma curiosidade nem sempre inocente de um público não acostumado a ver o corpo de uma drag queen em programas “familiares” como o “Domingão do Faustão”.

Em agosto de 2017, alguns meses após o lançamento de “K.O.”, o canal de Pabllo no YouTube foi invadido por hackers que deletaram os vídeos da cantora e postaram conteúdo ofensivo na conta¹⁰². A partir do momento que os fãs perceberam o conteúdo deletado a *hashtag* #TodosComPablloVittar entrou para os assuntos mais comentados do Twitter, com fãs e artistas demonstrando apoio à Vittar. Mesmo antes da assessoria e da artista se pronunciarem sobre o ocorrido os comentários mais comuns que circulavam nas redes sociais digitais eram os que associavam a ação dos hackers a uma atitude de cunho homofóbico. Uma das publicações que chama a atenção é uma charge publicada pelo cartunista Carlos Latuff¹⁰³: o artista transcreve o contexto sócio-político vivido no Brasil no momento, entrelaçando essas instâncias à ação dos hackers contra Vittar, ilustrando de forma subjetiva um possível eleitor de Jair Bolsonaro, então

¹⁰¹ BEZERRA, F. Pabllo Vittar: “Sou um menino gay. Não sou trans e não faria cirurgia de redesignação sexual”. **Glamour**. 2017. Disponível em: <<https://glo.bo/3BuZfFr>>.

¹⁰² #TodosComPabloVittar: hashtag viraliza após cantora ter canal do Youtube hackeado. **Estado de São Paulo**. Disponível em: <<https://bit.ly/3ue8G8Y>>. Acesso em 09 de abr. 2021.

¹⁰³ Charge disponível em: <<https://bit.ly/33baWlj>>. Acesso em 09 de abr. 2021.

deputado estadual do Rio de Janeiro, que naquele momento já falava em candidatura à presidência da república no pleito do ano seguinte¹⁰⁴.

Quando o canal e seu conteúdo foi reestabelecido pela plataforma, a cantora publicou em sua conta no Twitter a seguinte mensagem: “LGBTfobia existe sim.”¹⁰⁵. A assessoria de imprensa de Vittar reforçou a associação entre o ataque cibernético e o fato de se tratar de um homem gay que incorpora uma persona drag queen: “Invasões virtuais como essa são consideradas crime, assim como a discriminação demonstrada nos atos do(s) hacker(s), que não será tolerada em espaços digitais destinados à arte e liberdade de expressão”, diz a nota enviada ao jornal Estado de São Paulo pela assessoria. A mensagem da artista, um recado claro direcionado ao grupo ou indivíduo por trás da ação, posiciona Pabllo Vittar no campo das disputas ideológicas, especialmente no contexto de uma polarização política no Brasil pós-Impeachment da presidenta Dilma Rousseff, ascensão ao poder de Michel Temer e cristalização de uma agenda entre esquerda e direita que Helcimara Telles (2018) vai chamar de “democracia de democratas insatisfeitos”.

¹⁰⁴ A candidatura de Jair Bolsonaro foi confirmada apenas em julho de 2018, quando se deu a convenção oficial do Partido Social Liberal (PSL). A chapa presidencial foi oficializada algumas semanas depois, com o anúncio do nome que ocuparia o posto de vice-presidente, dando início à campanha presidencial. Entretanto, antes do anúncio oficial, apoiadores e já se organizavam em atividades, que se davam primordialmente online, lançando informalmente uma pré-campanha de Jair Bolsonaro. Em abril de 2017, época do lançamento do single “K.O.”, Bolsonaro já era reconhecido pela imprensa como um forte candidato ao planalto, como pode ser visto em matérias jornalísticas da época, como no texto publicado em 03 de abril no site do Estado de São Paulo com o título “Um Fantasma Ronda o Planalto” (Disponível em: <<https://bit.ly/2ShZqCx>>. Acesso em 09 de abr. 2021) e na investigação jornalística da BBC Brasil sobre os apoiadores do então deputado que fomentavam sua campanha presidencial, ainda em 2017, intitulada “Como exército de voluntários se organiza nas redes para bombar campanha de Bolsonaro a 2018” (Disponível em: <<https://bit.ly/3vHiadf>>. Acesso em 09 de abr. 2021).

¹⁰⁵ Clipe de Pabllo Vittar volta ao YouTube após ataque hacker. **Estado de São Paulo**. Disponível em: <<https://bit.ly/3uSg3mV>>. Acesso em 09 de abr. 2021. / Postagem do Twitter de Pabllo disponível em: <<https://bit.ly/3hwkdNa>>. Acesso em 09 de abr. 2021.



Fig. 22. Fonte: Reprodução / Twitter (@LatuffCartoons)

As aparentes motivações por trás do ataque ao canal do YouTube de Pabllo se conectam com outro acontecimento midiático marcante naquele ano envolvendo a canção “K.O.”. Em dezembro de 2017, a faixa recebeu o título de “Música do Ano” na premiação anual “Troféu Domingão – Melhores do Ano”¹⁰⁶ no programa televisivo Domingão do Faustão, da Rede Globo. A premiação consagra artistas através de uma votação popular que se dá em duas etapas: na primeira, funcionários da Rede Globo escolhem artistas que tenham se destacado em 15 categorias pré-definidas (dez delas ligadas a teledramaturgia da própria emissora e cinco envolvendo áreas de interesse afins, como música e jornalismo) e na segunda etapa, há uma votação popular pela internet entre os três indicados mais lembrados na primeira rodada. Trata-se, portanto, de uma premiação de cunho mais midiático que propriamente artístico, diferindo de premiações compostas por jurados e por critérios artísticos mais claramente definidos.

A categoria “Música do Ano” existe desde a primeira edição da premiação, em 1995, e se configura num espaço de consagração de popularidade de hits radiofônicos e de plataformas digitais e que já premiou canções como “Sozinho” (interpretada por Caetano Veloso – 1999), “Festa” (Ivete Sangalo – 2002) e “Ai Se Eu te Pego” (Michel Teló – 2011). Mais do que critérios estritamente musicais no tocante à qualidade da faixa musical, o que está evidenciado na premiação é uma consagração do próprio

¹⁰⁶ Troféu Domingão do Faustão. Disponível em: <<https://bit.ly/3yiAECI>>. Acesso em 13 de mar. de 2020.

sucesso midiático de uma canção, em que as escolhas das músicas obedecem às flutuações dos gêneros musicais populares em cada período (a axé music na década de 2000 seguida do sertanejo na década de 2010 ou fenômenos de sucesso esporádicos que aparecem no cenário midiático). Ou seja, ganhar o prêmio na categoria “Música do Ano” no “Troféu Domingão” não é sintoma de qualidade artística de um material musical, mas tão somente o atestado de popularidade de uma canção que se confunde com a própria popularidade do artista que protagoniza a faixa.

A vitória de Pabllo Vittar na premiação de “Música do Ano” no “Troféu Domingão” desencadeou num conjunto de ações envolvendo questionamentos de ordens artístico-musicais da artista, discursos de ódio ancorados na homofobia, debates sobre a qualidade da música brasileira, entre outros pontos, pautando um acalorado debate nas redes sociais digitais¹⁰⁷. Antes de receber o “Troféu Domingão” de “Música do Ano”, Pabllo performou a canção “K.O.” no palco do programa dominical. A apresentação se configurou numa recriação ao vivo, no palco do programa de TV, do cenário do videoclipe da faixa musical, ambientado num ringue de boxe com direito a dançarinos e coreografia previamente ensaiada¹⁰⁸. Ao entrar em cena e cantar “K.O.”, Pabllo Vittar apresenta visíveis dificuldades para sustentar as notas mais altas da música, desafinando durante a apresentação. Em vários momentos não canta versos inteiros da faixa, utilizando da estratégia de dirigir o microfone para a plateia cantar com ela. A apresentação causou reações entre o público nas redes sociais digitais desde a crítica às qualidades vocais de Pabllo Vittar até o questionamento em torno da “verdadeira” voz da artista já que pela drag queen ser “um homem vestido de mulher” a voz “fina” causava um estranhamento. “Esta é mesmo a voz de Pabllo Vittar? Ele parece estar forçando a voz fina”, disse o perfil do Twitter @Fred_Rose, no momento da apresentação.

O público aqui aciona uma noção de “cantor de verdade” sempre comparando Pabllo Vittar aos nomes da música popular brasileira do passado e apontando para uma suposta “degradação do gosto e cultura do brasileiro”. No dia seguinte à exibição da premiação o crítico de entretenimento Chico Barney saiu em defesa da apresentação “ao vivo” de Pabllo no texto “Quem não gosta de 'K.O.', de Pabllo Vittar, é porque não

¹⁰⁷ Uma investigação mais detida sobre o conteúdo dos comentários feitos nas redes sociais digitais e matérias jornalísticas em torno do acontecimento foi realizada anteriormente por mim e Thiago Soares. O artigo resultado da pesquisa aguarda publicação.

¹⁰⁸ A apresentação está disponível no site da emissora em: <<https://bit.ly/3yigBV2>>. Acesso em 10 de abr. de 2021.

entendeu”, argumentando contra os críticos de Pabllo Vittar que apontam a “falta de voz para o ao vivo” como um fator decisivo para o artista ser considerado ou não um “cantor de verdade”:

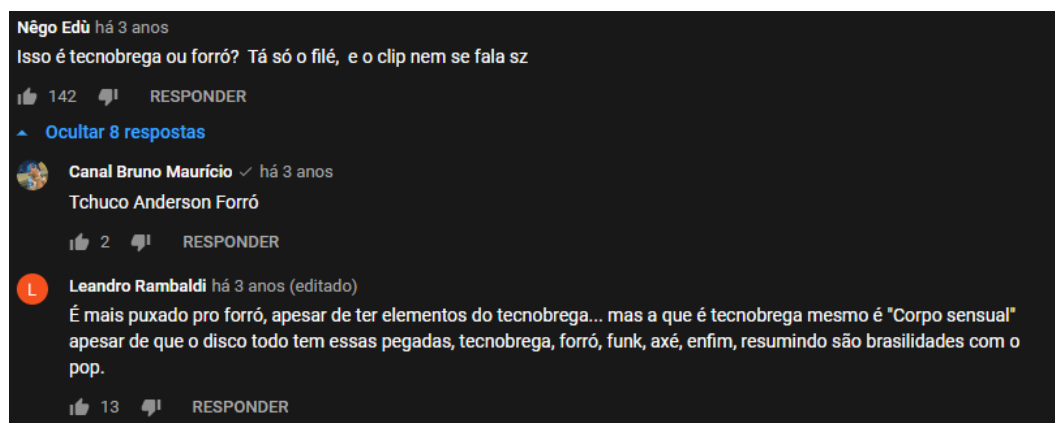
Apesar da consagração popular, a figura de Pabllo continua provocando debates acalorados na internet, nas ruas e nas mesas de bar. Um dos motivos é sua pronunciada inabilidade para apresentações ao vivo. Apesar do engenhoso número do balé durante a execução da música, todas as fraquezas da intérprete foram expostas. [...] É uma pena que esse tipo de situação tire a atenção para outras questões mais relevantes: “K.O.” é, sim, a grande música do ano, conectando as origens dos ritmos nordestinos com um futuro que já aconteceu. E ninguém precisa mandar bem ao vivo para ser uma grande artista. O artifício do playback surge como irremediável solução a curto e médio prazo, enquanto a cantora continua exercitando variadas modulações da própria voz. O legado de “K.O.”, e da própria importância de Pabllo como figura pública tão representativa e bem-sucedida, não podem ser obliterados por detalhes técnicos tão pedestres. (BARNEY, 2017)

A dúvida sobre a voz “verdadeira” de Pabllo Vittar também é recorrente junto a diferentes mediadores culturais e críticos de música. O professor de canto Márcio Guerra, que detém um canal no YouTube Márcio Guerra Canto com mais de 1 milhão de seguidores (dados de agosto de 2021), publicou em março de 2017, um vídeo intitulado “Pabllo Vittar e Diego Timbó (Professor de Canto) – Márcio Guerra Reagindo” em que questiona o professor de canto Diego Timbó que, na ocasião dava aulas de canto para Pabllo Vittar, sobre a natureza da voz contratenor da drag queen. Segundo Márcio Guerra, Pabllo Vittar teria, ao invés de uma voz contratenor, uma voz “instável” uma vez que a drag queen estaria sempre fabulando uma voz “feminina” nas suas apresentações. Julgamentos desta natureza mais ou menos precisos sobre a voz de Pabllo Vittar aparecem nos comentários em redes sociais durante a apresentação da artista no Domingão do Faustão.

No entanto, é quando são publicadas as reportagens sobre a premiação “Troféu Domingão” ressaltando a vitória da canção da drag queen como “Música do Ano” que os julgamentos transcendem a esfera estética (da voz, da performance) para uma dimensão do insulto e do xingamento. Tanto na mensagem publicada após a invasão ao seu canal no YouTube quanto em seu discurso de agradecimento pelo prêmio no Domingão do Faustão, Pabllo performatiza uma recusa em ceder aos ataques e insultos que recebe ou de conformação com o *status quo*. Pabllo recebe o prêmio e declara: “O

ano de 2017 foi nosso, eu quero deixar isso bem claro aqui no Domingão. Foi o ano do LGBTQ, que firmou nossa voz, mostrou para o que veio”. A artista não apenas recusa sua “volta ao armário”, mas enfrenta e inflama o discurso.

Parece-me que ambos os acontecimentos acima relatados ressaltam a existência de uma leitura feita pelo público que, em um primeiro momento de contato com Pabllo, tende a ressaltar sua identidade enquanto LGBTQIA+. Olhando para os comentários do videoclipe de “K.O.” percebe-se que a canção parece ter cristalizado duas facetas de Pabllo no imaginário popular: a da drag brasileira que canta e valoriza a identidade nacional a partir do acionamento de uma sonoridade ligada a gêneros musicais populares no país (fig. 23); e gay e defensora dos direitos da população LGBTQIA+ em um contexto onde estes passam a sofrer recorrentes ameaças por parte do candidato à presidência do país. Em suas entrevistas, interpelada constantemente pela mídia sobre sua identidade, Pabllo acaba por assumir para si a identidade de porta-voz de determinadas pautas (fig. 24), papel que é abraçado e celebrado pelos fãs, de forma que a fruição pela música também acaba se tornando importante para as subjetividades destes em relação à sexualidade e gênero (fig. 25).



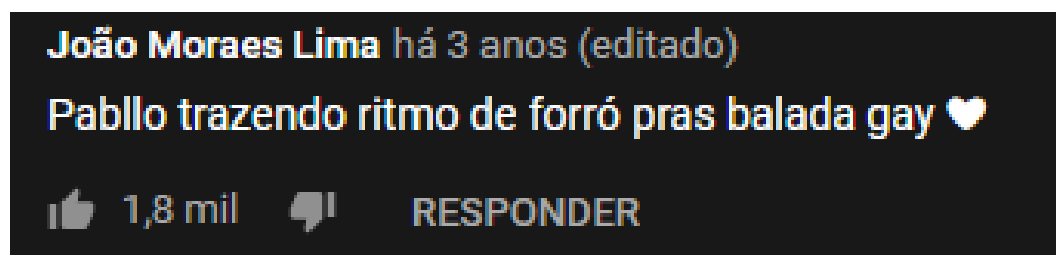
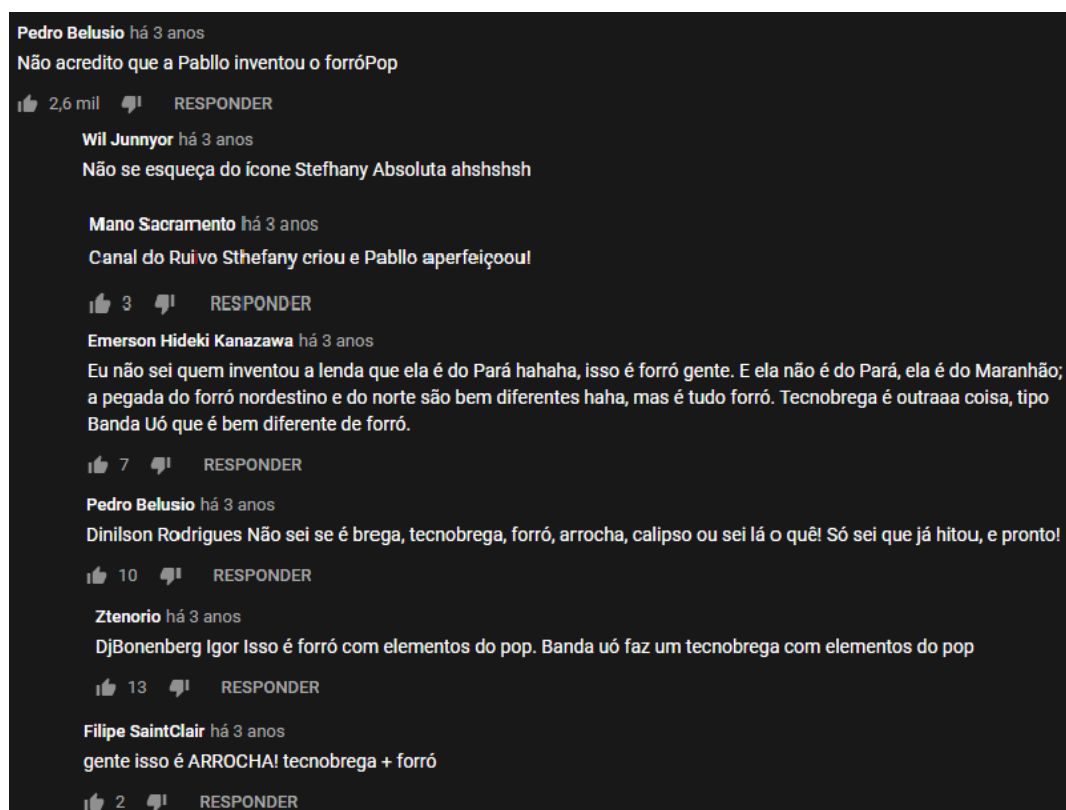


Fig. 23. Comentários sobre o acionamento de gêneros populares brasileiros deixados no vídeo de “K.O.”

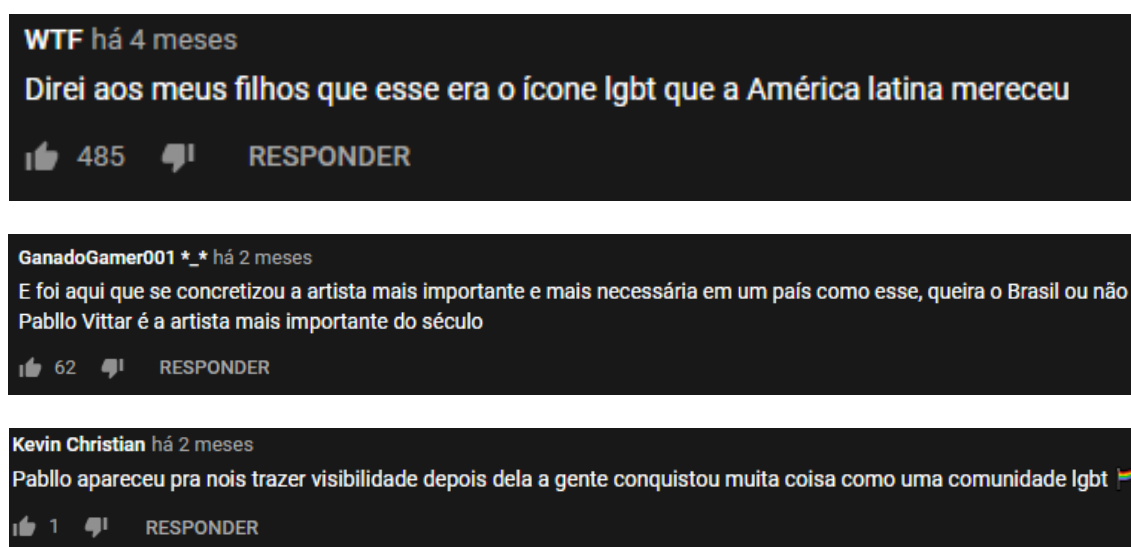


Fig. 24. Comentários deixados no videoclipe de “K.O.”.

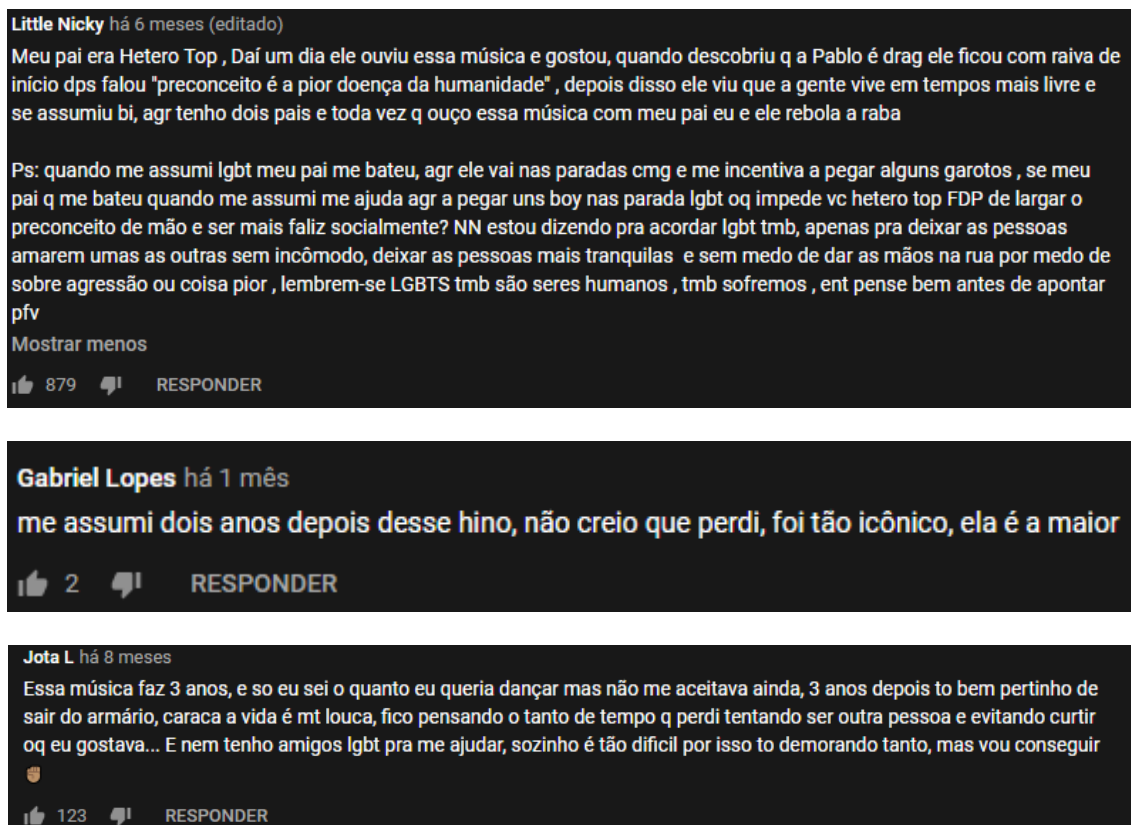


Fig. 25. Comentários com relatos de fãs no vídeo de “K.O.”

Como um dos primeiros grandes sucessos e o que parece ter sido o ponto de virada da carreira de Pabllo, o que nos foi apresentado pela drag – tanto esteticamente, quanto discursivamente – durante o período de divulgação de “K.O.” parece ter formado uma imagem-gênese da artista. Apesar de não ter sido “K.O.” seu primeiro hit, foi ela que a sedimentou a figura de Pabllo na memória midiática do público, especialmente quando consideramos que “Todo Dia”, single anterior do mesmo álbum e que se tornou o hit do Carnaval 2017, e o EP de estreia “Open Bar” foram excluídos das plataformas de *streaming*. Parece-me que o apagamento desses trabalhos anteriores ajudou na permanência de “K.O.” como o grande sucesso de Pabllo na memória do público em geral, criando horizontes de expectativas aos quais ela continuou a responder em seus trabalhos posteriores, como demonstro mais à frente.

3.3.2 Sua Cara (2017)

Em 2017, o trio jamaicano-estadunidense de música eletrônica Major Lazer lançou a faixa “Sua Cara” (feat. Anitta & Pabllo Vittar), parte do EP “Know No Better”. A parceria marcou a primeira investida de Pabllo no mercado fonográfico internacional

e concretizou sua parceria com o DJ e produtor Diplo, que já havia produzido faixas em “Vai Passar Mal” e colaborou com a drag em outras ocasiões posteriormente, inclusive liberando os direitos autorais da música “Lean On” (Major Lazer & DJ Snake feat. MØ) para a versão brasileira “Open Bar” que havia sido previamente excluída das plataformas musicais. “Sua Cara” foi lançada como o segundo single do EP e atingiu seu pico na lista Hot 100 Airplay no Brasil na posição 49 e ficou por 6 semanas na Hot Dance/Electronic Music da Billboard estadunidense, marcando também a primeira entrada de Pabllo nas paradas de sucesso dos Estados Unidos¹⁰⁹, atingindo o pico na 26ª posição.

Sonoramente, a canção é uma mistura de elementos de subgêneros da música eletrônica com a batida “rebolativa” característica do funk carioca. O trio Major Lazer se destaca no meio da música eletrônica pelas inovações musicais a partir do moombahton, subgênero da EDM que nasceu em 2009 com o DJ Dave Nada em Washington, nos Estados Unidos, ao diminuir para aproximadamente 108 BPM o remix do Afrojack da faixa “Moombah”, de Silvio Ecomo e DJ Chuckie (KELLY, 2017). É importante destacar que o Major Lazer traz em seus trabalhos fusões de elementos musicais distintos¹¹⁰ justamente porque o moombahton tem como uma de suas “essências” a inovação e experimentação, fazendo uma mistura de elementos de gêneros musicais, em especial de ritmos latino-americanos, caribenhos (salsa, bachata, merengue, cumbia e reggaeton, por exemplo) e afro-americanos, como hip-hop, jazz, r&b e dancehall, além de outros estilos de música eletrônica, como house, techno e dub-step (ECHEVERRIA, 2012, pp. 60-61). De acordo com Nada (apud PATEL, 2011, tradução minha), no moombahton “não existem regras, além de trabalhar dentro da faixa de 108 bpm”¹¹¹. Essa maleabilidade do gênero se tornou um dos facilitadores para sua disseminação pelo mundo, permitindo o fluxo de criatividade por parte dos produtores e DJs que não precisavam se limitar a regras de gênero rígidas. Dessa forma, entender que o Major Lazer está inserido dentro de uma matriz musical cujo DNA reside na fusão de gêneros e estilos musicais distintos aponta para a ideia de que incluir Pabllo Vittar (e Anitta) nesse caldeirão de referências sonoras também enreda o funk carioca em uma esfera estética da música eletrônica em âmbito internacional.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://bit.ly/3gOr8A6>>.

¹¹⁰ Apenas no EP “Know No Better”, além da colaboração com Anitta e Pabllo Vittar, o grupo realiza colaborações com artistas da música pop, do rap e do hip-hop, entre outros gêneros, como Travis Scott, Camila Cabello, Quavo e J Balvin.

¹¹¹ Do original: “Nada says Moombahton has “no real rules beyond working within a 108 bpm range.””

Ora, se quando falamos de música eletrônica nos referimos à EDM, sigla para *electronic dance music*, a dança – ou a movimentação dos corpos – aparece como um aspecto primordial para as músicas dentro dessa categoria e, portanto, o local que a dança acontece. O site espanhol Europa FM¹¹² ressaltou a capacidade do Major Lazer de entender os “ritmos e sons que mais bombam nas pistas de dança” e demonstrar isso em suas produções, me fazendo pensar que o funk está incluído nessas músicas populares de pista/de dançar no Brasil, portanto alvo do interesse de artistas como o Major Lazer para realizar hibridizações musicais. Estou aqui então apostando na ideia que o funk seria também uma música eletrônica, perspectiva já trabalhada pela pesquisadora brasileira Simone Pereira de Sá (2007) que argumenta em favor da inclusão do funk como “expressão de uma possível linhagem de música eletrônica popular brasileira” a partir da análise de aspectos ligados à origem do funk nas periferias do Rio de Janeiro, seu desenvolvimento à margem da indústria fonográfica e proximidade estilística e sonora com o *electroclash*. Esgarço ainda essa ideia para pensar que outros gêneros populares brasileiros, como o brega recifense, forró eletrônico e tecnomelody, entre outros gêneros associados à “música pop periférica” (PEREIRA DE SÁ, 2019b), poderiam ser também entendidos como parte da música eletrônica brasileira e análogos aos estilos popularmente associados à EDM a partir da observação das origens, dinâmicas produtivas e valores que regem essas produções.

O videoclipe de “Sua Cara” chegou às redes no final de julho de 2017. O vídeo, filmado na parte marroquina do deserto do Saara traz uma ambientação “exótica” sem referências a uma territorialidade específica e assim como a sonoridade da canção brinca com a hibridização de elementos visuais, misturam ornamentos de vestuários das dançarinas de dança do ventre, tipo de dança praticado originalmente em diversas regiões do Oriente Médio, e roupas esportivas que ostentam símbolos da marca Adidas. Parece-me que há uma tentativa de “desterritorialização” no videoclipe fortemente ancorada em uma ideia de globalização ou “união global” que se materializa em elementos visuais e sonoros que envolvem, mas não se limitam aos artistas envolvidos na parceria, aos agenciamentos de gêneros musicais diversos e à coreografia. Chamo atenção, entretanto, que mesmo nessa tentativa de desvinculação da música e clipe com um território brasileiro, outros dados parecem nos entregar a “essência” brasileira da

¹¹² Major Lazer arrasa con el videoclip 'Sua Cara', junto a Anitta y Pablllo Vittar. **Europa FM**, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/38w4gkp>>.

produção. Em primeiro lugar, destaco os elementos que compõe a coreografia no videoclipe. As cantoras e dançarinas aparecem fazendo movimentos da dança do ventre, como ondulações de braços e mãos, torções de quadril e ondulações abdominais, interrompidos pelo rebolado e pela “quicada”, característicos movimentos da dança nos bailes de funk, com foco especial dado pela filmagem à bunda (fig. 26), um “clichê estético em videocliques de funk” que “assume um papel importante na fruição do gênero musical através da dança” (TENÓRIO, 2021).



Fig. 26. Dançarinas portando saias da dança do ventre, mas realizando coreografias ligada ao funk no clipe de “Sua Cara”. (Reprodução/Youtube)

Em segundo, trago a escolha da locação do videoclipe, fato altamente destacado pela mídia que antes e depois do lançamento veicularam matérias ressaltando a localidade do clipe (“Clipe gravado no Marrocos por Anitta e Pabllo Vittar é divulgado”, escreveu O Tempo¹¹³), as dificuldades que as cantoras brasileiras teriam passado no deserto do Saara (“Anitta e Pabllo, as rainhas do deserto do Marrocos”, anunciou a Veja¹¹⁴), os valores em dólares envolvidos no deslocamento da equipe e, por fim, a briga entre Anitta e Pabllo por questões financeiras da produção (“70 mil dólares: Anitta relembra polêmica com Pabllo Vittar após post”, estampou o site d’A Gazeta¹¹⁵). A atenção midiática em torno da locação do videoclipe não passou despercebida pelos

¹¹³ Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/clipe-gravado-no-marrocos-por-anitta-e-pabllo-vittar-e-divulgado-1.1503250>

¹¹⁴ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/anitta-e-pabllo-as-rainhas-do-deserto-do-marrocos/>

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/entretenimento/famosos/70-mil-dolares-anitta-relembra-polemica-com-pabllo-vittar-apos-post-0819>

fãs que em tom de brincadeira comentaram (e ainda comentam) que o vídeo poderia ter sido gravado nas dunas do Rio Grande do Norte ou nos Lençóis Maranhenses (fig. 27), o que teria sido mais barato e economizado a briga entre as cantoras. O humorista Whindersson Nunes realizou uma paródia da canção e gravou um vídeo para seu canal no YouTube em dunas em Fortaleza (CE)¹¹⁶, parecendo aderir às brincadeiras da que circularam nas redes sociais digitais. Além disso, surgiram paródias¹¹⁷ com cenas de dança do ventre veiculadas da telenovela “O Clone” (2001) que se passava no Marrocos (fig. 28). Todos esses movimentos parecem fazer parte de uma tentativa de aproximação da produção a partir de um viés do território, fabulando elementos brasileiros e incorporando a cultura brasileira naqueles que aparecem como pertencentes a um “não-lugar”. Todos esses aspectos parecem mostrar que a canção funciona tanto para consumo interno no Brasil quanto para o mercado exterior, facilitado a partir dos elementos globais que se apresentam sem causar disrupções na decodificação de referências para os brasileiros.



Fig. 27. Comentários sobre a localidade do vídeo de “Sua Cara”.

¹¹⁶ Disponível em: <https://bit.ly/3jABLIH>

¹¹⁷ Disponível em: <https://fb.watch/7LAdHfIdat/>



Fig. 28. Trecho da telenovela “O Clone” com o áudio da canção “Sua Cara”.

De acordo com um levantamento realizado em agosto de 2017 pelo Núcleo de Dados do Jornal O Globo¹¹⁸, com base na lista de músicas mais tocadas no Spotify, o número de reproduções de “Sua Cara” apresentou crescimento fora do Brasil a partir da estreia do videoclipe. Os *streams* diários da faixa dobraram fora do país nas duas semanas seguintes, passando de 67,9 mil, em 30 de julho, para 208,1 mil em 08 de agosto. O consumo brasileiro representou a grande fatia do sucesso da música, representando 68% do total de reproduções no Spotify, mas a participação dos usuários que ouviam a canção fora do território brasileiro subiu de 14% (30 de julho) para 31% no dia 13 de agosto. Os dados levantados pela pesquisa corroboram com a ideia de que “Sua Cara” foi também uma vitrine para Pabllo no exterior, ainda se considerarmos que seus lançamentos seguintes incluíram a canção “I Got It”, colaboração com a cantora britânica Charli XCX, Brooke Candy e CupcakKe, dando continuidade ao seu projeto de internacionalização da carreira.

Dessa forma, é compreensível que trago “Sua Cara” para o trabalho para debater a aproximação de Pabllo com a música eletrônica/de pista à medida que “fala” com o mercado internacional, modulando essa aproximação ao agenciar gêneros de música eletrônica de origem brasileira como o funk carioca. Penso aqui que se as drags anglófilas fazem adaptações de gêneros populares nas pistas de danças em seus países, como o house e trance, é de se pensar que as drags brasileiras tomariam como referência também os gêneros populares nas boates do país, como o funk. Dessa forma, acredito

¹¹⁸ Mais de 30% das reproduções de ‘Sua cara’ de Anitta e Pabllo Vittar são ouvidas fora do Brasil. **O Globo**, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3jtNvNg>>.

que a pista de dança aparece aqui como uma moduladora das sonoridades adotadas pelas drags cantoras em suas produções musicais. Entendendo que há um conjunto de expectativas e comportamentos reiterados específicos que agem no corpo de Pablllo Vittar enquanto drag queen, é perceptível que ela negocia sua identidade de forma híbrida a partir de agenciamentos sonoros e visuais. Ao mesmo tempo em que não há intenção de disfarçar os da drag queen, em seus figurinos, no uso de peruca, no exagero dos movimentos, no grito contínuo que emerge dos vocais, Pablllo também se aproxima da figura da funkeira brasileira, colocando seus próprios desvios no roteiro performático que a drag “precisa” encenar na música. De acordo com Echeverria (2012, p. 11, tradução minha)¹¹⁹ uma das características definidores da EDM é sua capacidade de inclusão (de corpos, sons, estéticas, etc.), “na medida em que reúne fãs e músicos sem fixar suas identidades, ou forçá-los a se conformar às normas do grupo”, oferecendo unificação sem homogeneização. Penso na recepção do videoclipe pela imprensa internacional cujo um dos destaques ficou por conta da participação de uma drag queen na produção, ressaltando que a inclusão delas em videoclipes junto a artistas de música pop não seria algo novo, mas que “Sua Cara” “parece mudar essa perspectiva com um novo visual muito sexy que se concentra em incluir e mostrar todos os tipos de indivíduos em toda a sua sensualidade.”¹²⁰

¹¹⁹ Do original: “It brings fans and musicians together without fixing their identities, or forcing them to conform to group norms – it offers unification without homogenization.”

¹²⁰ Do original: “Sexy pop stars and drag queens are not new inclusions in music videos, but they're typically utilized in very different fashions. Major Lazer's just-released "Sua Cara" video looks to change that perspective with a sizzling new visual that focuses on including and showcasing all kinds of individuals in all their sexiness.”



Fig. 29. Anitta, Diplo e Pablo Vittar em “Sua Cara”.

3.3.3 Flash Pose (2019)

Em julho de 2019, Pablo lançou a faixa e videoclipe para “Flash Pose”, parceria com a cantora britânica Charli XCX, como primeiro single do seu terceiro álbum de estúdio “111” (2019). Chama atenção, na forma que essa produção se diferencia e destaca das demais, o fato de ser a primeira música de Pablo inteiramente em inglês e que não agencia ritmos brasileiros como funk e tecnomelody. A canção foi divulgada como a primeira investida da cantora em direção ao mercado internacional, sendo descrita como um “paraíso eletropop” (MALONE, 2019) pela Forbes, enquanto a Billboard destacou a estreia da drag cantando uma canção inteiramente na língua inglesa e sua crescente presença nos Estados Unidos.

Vittar, que é conhecida por criar faixas modernas para as pistas tanto em português quanto em espanhol, tem se tornado cada vez mais popular nos Estados Unidos, até mesmo entre ouvintes que não falam outros idiomas. Seu novo olhar sobre a música pop internacional, assim como sua poderosa mensagem de empoderamento – ela é uma crítica ferrenha do conservador presidente brasileiro Jair Bolsonaro – tem ganhado elogios poderosos e levou suas performances para festivais do Orgulho nos EUA, incluindo como atração principal no Pride Island durante o WorldPride NYC 2019. Com sua popularidade na América do Norte crescente, faz sentido que o próximo passo de Vittar fosse lançar uma música em inglês. (BLYNN, 2019, tradução minha)

“Flash Pose” faz uso dos recursos clássicos da música eletrônica, com uma linha de baixo pesada, batidas repetitivas e com bpm's girando acima de 100 (precisamente 124BPM, de acordo com sites que analisam e catalogam informações técnicas de canções). Sonoramente, a canção se aproxima de lançamentos feitos por drag queens estadunidenses e britânicas, como Alaska Thunderfuck e Adore Delano, e a imprensa nacional destacou a “perda de brasilidade” ao focar no mercado internacional:

Neste single, Pabllo não trouxe influências de ritmos brasileiros, como o tecnobrega ou o funk, que ela costumava incorporar. É um estilo diferente do que ela vinha fazendo, com perda da "brasilidade" de sua música, mas pode ir bem nas paradas e streamings e internacionais. [...] Ela aproveita um momento em que o mercado está de olho nas músicas latinas. (MATOS, 2019)

Certamente essa aproximação tão forte com o público internacional trouxe benefícios para Pabllo, mas também comentários negativos com o público nacional que já acompanhava a drag e estava acostumado com a imagem de Vittar enquanto sua musicalidade ancorada em gêneros populares no Brasil. A música não emplacou nas listas de sucessos brasileiros, apesar de ter alcançado a 5ª posição no Top 50 e estreado em 190 no Top 200 Global do Spotify. No vídeo no YouTube é possível ler comentários de fãs tristes e chateados com o fraco desempenho da faixa, alguns atribuindo à falta do funk para o sucesso.

Felipe Ivo há 5 meses
Hit injustiçado, Brasil não é o país do POP, tem que misturar o Pop com Funk pra fazer sucesso.

Fig. 30. Comentário na página do videoclipe de “Flash Pose”.

A sonoridade de “Flash Pose” é propícia para uma coreografia posada, como sugere o próprio título da canção, uma dança de passos bem marcados que no videoclipe se materializa em movimentos de braço e quadril que tem como referência o vogue, estilo de dança moderna que se caracteriza por posições típicas de modelos das revistas de moda que se difundiu na cultura *ballroom* na década de 1980 em Nova York, se tornando particularmente popular com a comunidade LGBTQIA+ também nas pistas de dança (CHATZIPAPATHEODORIDIS, 2017). O videoclipe de “Flash Pose” mimetiza uma sessão de fotos com diversos elementos que fazem parte do imaginário estético da drag queen estadunidense, cores neon, movimentos ritmados e referências estéticas às

baladas dos anos 1990. O figurino no vídeo mantém a ideia de roupas esportivas e confortáveis, como em “Sua Cara”, mas é mais colorido e brilhante, com uma das perucas de Pabllo sendo colorida nas cores do arco-íris.



Fig. 31. Pabllo Vittar e Charli XCX no clipe de “Flash Pose”.

É importante sinalizar aqui a semelhança de “Flash Pose” com o videoclipe de “Sissy That Walk”, de RuPaul, lançado em 2014, e até hoje uma das músicas mais bem sucedidas de sua carreira, com mais de 74 milhões de plays no Spotify (dados de agosto de 2021): ambos os clipes se utilizam do conceito de “sessão de fotos”, há a presença de dançarinos homens trajando poucas peças de roupas e cenas contra planos de fundo lisos com tomadas das cantoras caminhando em direção à câmera ou realizando coreografias em grupo. As duas músicas também se aproximam ao se fazerem valer gírias usadas na indústria da moda: “*pose*” e “*walk*”, referindo-se respectivamente aos comandos de posar e caminhar na passarela. Sonoramente, ambas trabalham na mesma faixa de bpm (“Sissy That Walk” tem 126BPM) e batidas 4/4 fortes, com elementos que remetem as festas de clubes e boates “desterritorializada” ou, pelo menos, como trabalho no capítulo anterior, a uma ideia de pista de dança transcultural e deslocada de nacionalidade.



Fig. 32. RuPaul em “Sissy That Walk” (acima) e Pabllo em “Flash Pose” (abaixo).

É clara, dessa forma, como Pabllo negocia sua estética e identidade para realizar um momento de aproximação com a ideia do roteiro performático da Glamazon ao conversar com um novo mercado consumidor. Assim como ocorre em “Sua Cara”, percebe-se que à medida que Pabllo se aproxima do consumo global a mesma realiza concessões estéticas e sonoras que em “Flash Pose” ficam evidentes à maneira que ela se utiliza dos elementos-chave da Glamazon para entrar na lógica de uma música feita por drag queens nos Estados Unidos. Observo assim que Pabllo compactua com os aspectos ligados às modificações corporais e ao comportamento ao representar uma figura feminina cisgênero, enquanto se afasta do humor previsto no roteiro. Essa observação sobre as negociações feitas com o roteiro performático corroboram com as conclusões de Vaughn (2019) na análise dos vídeos das drag queens estadunidenses e podem ajudar a explicar o sucesso crescente de Vittar nos território anglófonos. Segundo o pesquisador, os vídeos mais bem sucedidos (em termos de visualizações no YouTube) são aqueles que tanto inovam quanto conformam com as expectativas do

gênero: “vídeos de muito sucesso tendem a inovar no comportamento e humor, enquanto mantêm as expectativas de corpo da Glamazon” (VAUGHN, 2019, p. 14, tradução nossa). Além da questão comportamental e estética, é perceptível que nessa sua primeira tentativa de abarcar o mercado estadunidense Pabllo também conforma com a sonoridade dominante da *drag music* nos Estados Unidos, mesmo que esse aspecto já seja desafiado por nomes como Trixie Mattel ao produzir músicas com sonoridades que não estão ligadas à EDM, apesar de ainda conformar com outros aspectos do roteiro.

É importante ainda apontar também que o vídeo para “Flash Pose” foi lançado de forma exclusiva 30 minutos antes do lançamento no YouTube no aplicativo de relacionamentos Grindr¹²¹, cujo usuários são majoritariamente homens homossexuais, apesar da plataforma se anunciar como para “pessoas queer”, incluindo aí também mulheres transexuais e mulheres cisgênero lésbicas e bissexuais. Esse endereçamento me parece um movimento que fortalece os vínculos identitários de Pabllo com o público LGBTQIA+ na esfera do consumo internacional, enquanto que no Brasil sua música parece estar cada vez mais misturada ao pop periférico ou mainstream ouvido no país, de forma que os recortes identitários que a particularizam como uma artista LGBTQIA+ não adquirem importância central no endereçamento de sua produção. Esse viés político e identitário pelo qual Pabllo é “mostrada para o mundo” é possível de ser verificado nas entrevistas e reportagens sobre a artista que saíram após o lançamento de “Flash Pose” na imprensa internacional, como na matéria no site da Vogue Estados Unidos que ressalta a importância de Pabllo para o Brasil e para o resto do mundo em termos de ativismo pelas causas LGBTQIA+ (CODINHA, 2018) e na escolha da revista Time que apontou, em 2019, Pabllo como um dos líderes da próxima geração por usar sua popularidade “para exigir igualdade para a comunidade LGBT no Brasil e além”¹²².

Após o lançamento de “Flash Pose” e da repercussão midiática em torno do videoclipe e nas redes digitais, Pabllo foi convidada para se apresentar no tapete vermelho do MTV Europe Music Awards 2019, marcando a primeira apresentação de um artista brasileiro no evento. Na mesma noite, ganhou o prêmio de “Melhor Artista Brasileiro”, categoria que era dominada por Anitta desde sua criação em 2016. Em 2020, Pabllo realizou turnê pela América do Norte e Europa com a “NPN Tour Pride”

¹²¹ Disponível em: <<https://bit.ly/2WNTGCF>>.

¹²² Disponível em: <<https://bit.ly/3jDzZGQ>>.

onde se apresentou em 10 eventos ligados às Paradas do Orgulho LGBTQIA+ nos Estados Unidos e Canadá. Posteriormente, foi anunciada como parte do lineup dos festivais de música Coachella 2020, na Califórnia, e Primavera Sound, na Espanha, apresentações que foram canceladas devido às restrições impostas pela pandemia da Covid-19, mas que caso tivessem acontecido teria marcado a presença da primeira drag queen em ambos os festivais. De acordo com a própria artista, a pandemia afetou seus planos para o ano de 2020 que seria dedicado a sua carreira internacional, como indica a produção do “111 Deluxe” (2020) composto quase que inteiramente de remixes eletropop das canções lançadas no álbum “111”, sonoridade claramente endereçada para o consumo internacional.

Ainda em 2019, o produtor musical Rodrigo Gorky, comumente creditado enquanto a “cabeça” por trás da carreira de Vittar, foi questionado por um fã em seu perfil no Twitter se haveriam músicas parecidas com “Flash Pose” no próximo álbum da cantora, ao que Gorky respondeu: “depois de Flash Pose, a gente volta pro nosso forrozão de sempre!” A declaração me faz pensar que as negociações de Vittar com a *drag music* anglófila não é um caminho que Vittar planeja seguir – ou pelo menos, não de forma exclusiva. E assim, Pabllo volta para Brasil, negociando e performando com outros conjuntos de expectativas que atuam sobre os artistas do cenário local. Sem shows fora do Brasil em 2020, Pabllo focou no Brasil, antecipando a produção do seu quarto álbum de estúdio inédito “Batidão Tropical” (2021), trabalho que volta às “origens” ao vincular novamente a drag aos ritmos brasileiros como forró eletrônico, arrocha e brega, aproximação que fica ainda mais evidente na inclusão de regravações das canções “Zap Zum” e “Bang Bang”, da banda paraense Companhia do Calypso, e “Ânsia”, da banda pernambucana Brega.com. Segundo Gorky, “O pensamento foi: 'A gente não vai sair de casa, então por que a gente não faz um disco de casa, feito para a gente, sem pretensões internacionais e tudo mais? Vamos fazer um disco voltado para cá’”,¹²³.

¹²³ SAMENTO, G. Álbum novo de Pabllo Vittar será o mais brasileiro da carreira e vai celebrar origens, diz produtor. **G1**, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3DEx7S2>>.



Fig. 33. Rodrigo Gorky, produtor de Pabllo Vittar, em mensagem no Twitter. (Reprodução)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da mesma maneira que abro o presente trabalho apontando para limitações operacionais nas teorias de gênero para dar conta da apreensão da figura da drag/do fazer drag, quero encerrar indicando uma insuficiência no conceito de gênero musical para apreender as músicas produzidas por essas artistas. Tomar como objeto de investigação drag queens e, mais especificamente, uma produção musical feita por estas me fez abrir caixas semânticas cujo conteúdo não me direcionava a nenhuma conclusão óbvia, me entregando mais questões do que eu havia inicialmente pressuposto. Se a drag queen é uma prática artística que implica um atravessamento identitário, como poderia encarar a tentativa de categorizar sua música sem tomar em consideração os processos envolvidos na construção da subjetividade de artistas e fãs que vazam para os produtos? Perceber que a categoria musical representa não apenas um material musical, mas também pessoas é fundamental para compreender que, assim como estas, aquela está constantemente se construindo a partir de disputas em torno de valores de legitimação. Atribuir uma música ou artista a determinada categoria, portanto, é um processo de sedimentação que é antinatural pela própria forma como nos constituímos enquanto sujeitos em relação às interpelações que nos são feitas.

Diante desse quadro, penso que busquei trabalhar com as contradições encontradas no objeto para desconstruir ideias que o próprio tenta estabilizar a partir de discursos que envolvem suas produções. Olhar, assim, para as entrevistas de Pabllo Vittar e entender como ela se narra como artista e posteriormente ver nos álbuns, músicas e videoclipes as brechas por onde a mesma escapa ao seu discurso foi parte do esforço empreendido nesse trabalho em busca de entender como emerge uma cultura musical ambígua no cerne de uma indústria que preza pela categorização, mas que a prática do gênero o reorienta em direção a um novo entendimento de sua própria função.

Além da revisão teórica do conceito de gênero musical para demonstrar seus limites operacionais, parti de meu próprio repertório e experiência com a música das drags queens para desvelar os caminhos de observação a fim de dissecar o fenômeno em questão em diferentes frentes. Em um primeiro momento, trabalhando com uma questão histórica sobre como vem a se dar a drag queen cantora na indústria musical; e em segundo, buscando entender como as próprias drags e a comunidade de fãs e ouvintes chamam essas produções musicais e a usabilidade do termo nativo “*drag music*” para

designar uma categoria musical em dois contextos distintos, de forma que foi possível mapear embates e disputas sobre a aplicabilidade da prática de agrupamento e categorização. Portanto, partindo da noção já prevista por Franco Fabbri de que gêneros musicais (ou categorizações musicais) não surgem de um nada, mas de transgressões estéticas das regras de um sistema já estruturado, busquei apontar como a categoria “*drag music*” deriva de uma linhagem da *electronic dance music* (EDM) nos Estados Unidos. No Brasil, contexto de interesse primordial da pesquisa, o termo tradicionalmente aparece sendo usado para designar as canções remixadas do “bate cabelo”, fazendo com que faixas de outros gêneros adquiram características semelhantes às do EDM em relação ao tempo da canção. É, então, perceptível a maneira como a categorização “*drag music*” implica uma sonoridade ligada aos gêneros e subgêneros da música eletrônica de forma que a produção musical de artistas drag cantoras de grande expressão midiática como Pabllo Vittar escapa a essa categorização. Entretanto, para além da sonoridade, a *drag music* presume também uma série de comportamentos, códigos corporais e questões identitárias que são de grande importância no reconhecimento dos artistas que se enquadram na categoria, de modo que o artista da *drag music* tem abertura para realizar modulações que geram afastamentos e aproximações com a categoria.

Nesse contexto, portanto, Pabllo Vittar me parece se associar à *drag music* a partir da sua aproximação com o mercado global, negociando sua assinatura midiática, sonoridade e estética em um processo de transculturação entre centro-margem que se dá de forma deliberada e consciente. Em faixas endereçadas para o consumo internacional, como “Flash Pose”, Pabllo agencia sonoridades e o roteiro performático presumido da *drag music* para ser compreendida dentro dos processos cultural e comercial. De forma inversa, porém análoga, ela se utiliza de aspectos estéticos e sonoros associados ao Brasil quando conversa com o público nacional, como nas faixas “K.O.” e, de forma mais explícita, no seu mais recente álbum de estúdio, “Batidão Tropical”.

O movimento que faço nesse trabalho é, então, pensar essas negociações da performance da artista drag queen que passa por lógicas capitalistas. Observo que essas negociações são importantes para estabelecer a decodificação do artista dentro de uma indústria que ainda valoriza uma suposta estabilização de regras e comportamentos que diante dos contextos comunicacionais e da velocidade que se dão processos de transferência de material cultural na atualidade já não parecem fazer mais sentido. Em

outras palavras, entendo que o gênero musical fixo é parte de um esforço mercadológico, mas que com o avanço das mídias digitais e novas formas de consumo parece perder sua força para dar lugar a categorizações mais fluidas, nas quais os processos de classificação do fazer musical levam em consideração de forma igualmente importante práticas sociais e midiáticas a elas relacionadas.

5 REFERÊNCIAS

- AIRES, J. T. **A visibilidade de Pablo Vittar na mídia**. 2019. Monografia (Graduação em Publicidade e Propaganda) - Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/35Metb9>>.
- ALBERTO, T. P.; JANOTTI JR., J. PILZ, J. Ethos roqueiro, rasuras e conflitos políticos na turnê de Roger Waters no Brasil. **MATRIZES**, v. 14, n. 2, p. 195-215, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3so4uDs>>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- ALÓS, A. P. Traduzir o queer: uma opção viável? **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 2, 2020.
- AMANAJÁS, I. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, São Paulo, n. 16, set-dez/2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3q44are>>. Acesso em 30 jul. 2020.
- AMARAL, A. S. S. do; FERNANDEZ, A. F. O babado é certo: análise midiática de videoclipe de drag queen mato-grossense durante o período de eleições presidenciais. . In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019, Belém. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3vS0tHA>>.
- ARNOLD, C. RuPaul's 'Supermodel of the World' Album Turns 25: Why It Was More Than a Novelty. **Billboard.com**. 2019. Disponível em: <<http://bit.ly/3r3aUqk>>. Acesso em 13 dez. 2020.
- BARNEY, C. Quem não gosta de "K.O.", de Pablo Vittar, é porque não entendeu. **Uol Entretenimento**. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/38pMS0H>>.
- BHERING, A. C. da S. **Entre corpos, danças e representações**: uma análise de vídeos de Pablo Vittar. 2019. TCC (Graduação em Educação Física) - Universidade Federal do Mato Grosso, Campus Universitário do Araguaia, Instituto de Ciências Biológicas e da Saúde, Pontal do Araguaia, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3jbVSx5>>.
- BLYNN, A. Pablo Vittar Talks Representing Queer Brazilians, Working With Charli XCX On 'Flash Pose'. **Billboard**. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3gTe3Wz>>.
- BORN, G. Music and the materialization of identities. **Journal of Material Culture**, n. 16, v. 4, p. 377-388, 2011.
- _____. Introduction – music, sound and space: transformations of public and private experience. In: BORN, Georgina (ed.). **Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2013.
- BRACKETT, D. Questions of genre in black popular music. **Black Music Research Journal**, v. 25, n. 1/2, pp. 73–92, 2005.

_____. What a Difference a Name Makes: two instances of African American Popular Music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (ed.). **The cultural study of music: a critical introduction**. 2 ed. New York: Routledge, 2012.

BRAGANÇA, L. Shanté You Stay: a ocupação dos territórios midiáticos pela cultura drag. **Revista Aquila**, n. 18, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3gNieDE>>.

_____. **Drag: Corpo, Mídia e Afeto**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3vPtN1q>>.

_____. A espetatorialidade de afeto queer em RuPaul's Drag Race. In: 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020, virtual. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3vS0zyW>>.

_____; REBOUÇAS, E.; BELLAN, R. Engajamentos e hegemonias midiáticas: percepções acerca de RuPaul's Drag Race. In: BARROS, Chalini Torquato Gonçalves de; CARRERA, Fernanda Ariane Silva. (orgs.) **Mídia e Diversidade: caminhos para reflexão e resistência**. João Pessoa: Xeroca, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3vS1MGj>>.

_____; COSTA, A. P.; GOVEIA, F. Tipificando o atípico: a performance de gênero de Pablo Vittar no Instagram. **Mídia e Cotidiano**, v. 11, n. 3, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2TUIkvm>>.

BRANDÃO, V. "Estou aqui para desconstruir gênero": as potencialidades do corpo-mídia de Pablo Vittar no Instagram. **Revista Iniciacom**, v. 7, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/35Msrd9>>.

BRÊDA, L. Pablo Vittar: “Tenho orgulho do que sou. Nunca fiz nada para ninguém me olhar torto”. **Rolling Stone**, 17 jan. de 2018. <https://bit.ly/3gx9jpd>

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016

_____. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

CARDOSO, F. L. Inversões do papel de gênero: "drag queens", travestismo e transexualismo. **Psicologia Reflexão e Crítica**, v. 18, n. 3, dez/2005. Disponível em: <<https://bit.ly/3xlbmD5>>.

CARDOSO FILHO, J.; AZEVEDO, R. J.; SANTOS, T. E. F.; MOTA JUNIOR, E. A. 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. Disponível em: <<https://bit.ly/2TWp40H>>.

CARMINHA, M.; DE MELO ROCHA, R.. Estéticas bastardas de subjetividades celebrizadas: sensualização, deboche e resistências no pop-funk de Lia Clark. **Famecos**, Porto Alegre, v. 26, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3dauKee>>.

CARTER, D. **Stonewall**: the riots that sparked the gay revolution. New York: St. Martin's Griffin, 2004.

CHATZIPAPATHEODORIDIS, C. Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. **European journal of American studies**, n. 11-3, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3gSzbMq>>.

CODINHA, A. What Pabllo Vittar, Pop Superstar, Means to Brazil (and the Rest of Us) Right Now. **Vogue US**, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3gT1zhl>>.

CRUZ, M. J. H. TROPICAMP e a Héliotape com Mario Montez. In: Seminário Internacional Flipping: Revisitando pop, 2017, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Instituto MESA, 2017.

DALLA VECCHIA, L. C.; FERREIRINHO, G. C. O que é necessário para ser uma drag queen de sucesso? Negociações performáticas e estéticas entre corpos desviantes e o público mainstream. **Tropos: comunicação, sociedade e cultura**, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3xOQPaa>>

DARRACH, B. Death Comes to a Quiet Man Who Made Drag Queen History as Divine. **People**, Los Angeles, 21/03/1981. Disponível em: <<http://bit.ly/2Xz51DV>>. Acesso em 10 jan. 2021.

DE LAURETIS, T. Queer Theory: lesbian and gay sexualities an introduction. In: **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**. v. 3, n. 2. 1991.

_____. Habit Changes. In: **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, v. 6, n. 2-3, 1994.

DE MELO ROCHA, R. Remediação com purpurina: bricolagens tecnoestéticas no drag-artivismo de Gloria Groove. **INTERIN**, v. 23, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3h0IB80>>.

_____; POSTINGUEL, D. K.O.: O nocaute remix da drag Pabllo Vittar. **E-compós**, Brasília, v. 20, n. 3, set./dez. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3gQklqj>>.

DIAS, T. Após arrasar com a Cidade do Rock, Pabllo Vittar quer voltar em 2019. **Uol**. 18 set. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/38q47ix>>.

DUBERMAN, M. B. **Stonewall**: the definitive story of the LGBTQ rights uprising that changed America. New York: Plume, 2019.

DYER, R. In Defence of Disco. In: **Gay Left**, n. 8, 1979. Disponível em: <<https://bit.ly/2LiCD6z>>. Acesso em 20 ago. 2020.

ECHEVERRIA, R. A. **Chaotic Noise: The Limits Of Genre (And Its Social Implications)**. Tese (bacharelado), Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/3kJ2QJ0>>.

ECHOLS, A. **Hot Stuff: disco and the remaking of American culture**. New York: Norton & Company, 2010.

ELISE, J. Travesti, trans, drag, identidade de gênero e mais: entenda a diferença. **Universa UOL**. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3qNvECK>>.

ESSINGER, S. Pabllo Vittar: ‘Pra dar close, a gente vai até num vulcão em erupção’. **O Globo**, São Paulo, 27 jan. 2017. Disponível em: <<http://glo.bo/3nmvAGY>>. Acesso em 05 jan. 2020.

FABBRI, F. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. **Revista Vortex**, v. 5, n. 3, 2017, pp. 1-31. Disponível em: <<https://bit.ly/39hEgcr>> Acesso em: 06 dez. 2020.

_____. **Tipos, categorias, generos musicales. ¿Hace falta una teoria?** Conferência de abertura da International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Havana: 2006.

FITZGERALD, T.; MARQUEZ, L. **Legendary Children: the first decade of RuPaul’s Drag Race and the last century of queer life**. New York: Penguin Books, 2020.

FLYNN, C. The Deaths of Camp. **Camera Obscura**, v. 12, n. 2 (35), pp. 52-84.
FRITH, S. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GAMSON, J. **The Fabulous Sylvester: the legend, the music, the Seventies in San Francisco**. London: Lume Books, 2020.

GEFFEN, S. **Glitter Up the Dark: How Pop Music Broke the Binary**. Austin: University of Texas Press, 2020.

GONZATTI, C. Pode uma drag queen ser geek? Terrorismo de gênero, música pop e cultura nerd em redes digitais. In: 6ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 2019, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3vSqPZK>>.

GREEN, J. N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

GROSSBERG, L. **Cultural Studies in the Future Tense**. Durham and London: Duke University Press, 2010.

HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HOLT, F. Genre Formation in Popular Music. **Musik & Forskning**, v. 28, p. 77-96, 2003. Disponível em: <<http://bit.ly/39ceFBX>>. Acesso em: 02 ago. 2020.

HSU, H. The First Days of Disco. **The New Yorker**. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2IRnO9S>>. Acesso em 11 dez. 2020.

INOCÊNCIO, L.; MORAES, R. E aí, let's get sickening!: representatividade e produção de memes em comunidades digitais brasileiras a partir do consumo de RuPaul's Drag Race. **Trama: indústria criativa em revista**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 59-82, 2018. Disponível em: <<http://bit.ly/3o0e7PH>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

JANOTTI JR., J. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003. Disponível em: <<http://bit.ly/3s4H99g>>.

_____. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **E-Compós**, v. 1, n. 6, 2006.

_____. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-Compós**, v. 15, n. 2, 2012.

_____. Rock With The Devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. In: JANOTTI JUNIOR, J.; PEREIRA DE SÁ, S. (Org.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

_____; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galaxia**. n. 41, mai-ago., 2019, p. 128-139.

_____. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020.

JAY, B. **Not Simply Divine!** London: Virgin Books, 1993.

JAYME, J. G. Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero. In: CASTRO, Ana Lúcia (org.). **Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/3qRWYYL>>.

JOHNSTON, M. How Spotify Discovers the Genres of Tomorrow. **Spotify for Artists**. 2018. Disponível em: <<http://bit.ly/3isDKwo>>. Acesso em 10 jan. 2021.

KELLNER, D. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

KELLY, C. How moombahton went from the hot sound to passe to influencing today's biggest pop hits. **The Washington Post**. 2017. Disponível em: <<https://wapo.st/3kMtAsq>>.

KOTHE, F. **Para Ler Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976, p. 33.

LABRUCÉ, B. Notes on Camp/Anti Camp. **BruceLaBruce.com**. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3y2FV08>>.

LAWRENCE, T. **Loves saves the day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979**. Durham and London: Duke University Press Books, 2004.

_____. Disco and the queering of the dance floor. **Cultural Studies**, v. 25, n. 2, pp. 230-243, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/38sIcId>>. Acesso em 01 dez. 2020.

LENA, J. C. **Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music**. Princeton: Princeton University Press, 2012.

_____; PETERSON, R. A. Classification as culture: types and trajectories of music genres. **American Sociological Review**, v. 73, p. 697-718, out. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2JYFfpz>>. Acesso em 06 ago. 2020.

LIMA, D. de A. "Lip Sync for your life": corpo e performance nas dublagens de RuPaul's Drag Race. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2Slr5Tt>>.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 3. ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LOZA, S. I. **Global Rhetoric, Transnational Markets: The (post)modern Trajectories of Electronic Dance Music**. Tese (doutorado) – University of California, Berkeley, 2004.

MACHADO, B. Qual a diferença entre drag queen, travesti e transgênero? **Super Interessante**. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2TvMdY0>>.

MALONE, C. Brazilian Drag Superstar Pabllo Vittar Is Ready For Her Close-Up In 'Flash Pose' Video. **Forbes**, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2V5R9mW>>.

MALVA, P. Para não errar: entenda a diferença entre drag queen, travesti, transgênero e transexual. **Aventuras na História**. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/36ettid>>.

MATEUS, S. Performance diva em Carmen Miranda. In: XXIX Encontro Anual da Compós, 2020. Campo Grande – MS. **Anais Eletrônicos...** Disponível em: <<https://bit.ly/3sBhaqp>>. Acesso em: 21 de março de 2021.

_____. **Notas sobre tropicamp**. No prelo.

MATOS, T. Pablio Vittar estreia em inglês com Charli XCX, mas perde 'brasilidade' ao focar no mercado internacional. **G1**. 2019. Disponível em: <<https://glo.bo/2WQAIM6>>.

MENDONÇA, C. M. C.; KOLINSKI MACHADO, F. V.. E nessa cena a vovó da Pablio já era transgressora: performances queer na música pop brasileira. **Contracampo**, Niterói, v. 38, n.1, p.51-65, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3gXuVL0>>.

MILSTEAD, F.; HEFFERMAN, K.; YEAGER, S. **My Son Divine**. New York: Alyson Books, 2001.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora/UFPO, 2012.

MORAES, R. VEM, NÃO TEM IGUAL: visibilidade e controvérsias do queer na mídia a partir da campanha #FanFeat Coca-Cola. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville. **Anais...** Intercom: São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3gQmJNR>>.

_____. Pablio é pop: uma análise da visualidade da cultura drag nos vídeos da era 'Vai Passar Mal'. In: III Jornada Internacional GEMInIS, 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3vSdbG4>>.

MORRISON, J. "Draguating" to Normal: camp and homonormative politics. In: DAEMS, J. **The makeup of RuPaul's Drag Race**: essays on the queen of reality shows. Jefferson: McFarland, 2014.

NEGUS, K.; PICKERING, M. **Creativity, Communication and Cultural Value**. London: Routledge, 2004.

NEWTON, E. **Mother Camp**: Female Impersonators in America. Chicago: University Of Chicago Press, 1972.

NUNES, C. G. **"Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim"**: A constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2020.

OLIVEIRA, L. Crítica: disco de Pablio Vittar é um cartão de visitas feito sob medida para seu público. **O Globo**. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3Dv5IBZ>>.

OITICICA, H. MARIO MONTEZ, TROPICAMP, 1971. Disponível em: <<http://bit.ly/3bWCwZb>> Acesso em 15 jan. 2021.

OSTRUCAL, D. Micropolíticas Cuir e processos de (des)montação dos corpo. In: 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020, virtual. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3xIWmin>>.

PALOMINO, E. **Babado Forte**: moda, música e noite. São Paulo: Mandarim, 1999.

PARSEMAIN, A. L. Queering and Policing Gender: The Pedagogy of RuPaul's Drag Race. In: PARSEMAIN, A. L. **The Pedagogy of Queer TV**. London: Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

PATEL, P. Hot New Sound: Moombahton Goes Boom! **Spin.com**, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3mQ5sYw>>.

PEREIRA, L. M. **“Bitch, I’m From Recife”**: A influência do programa “RuPaul’s Drag Race na cena drag pós-moderna da cidade de Recife. Trabalho de conclusão de curso (Jornalismo) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

_____. Que femininos são esses?: O “anti-camp” das drag queens brasileiras na música. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019, Belém. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3j6PtTT>>.

_____; MATEUS, S. Sensibilidade diva e performance drag: Vínculos estéticos, sensíveis e dramáticos no palco e nas pistas de dança. In: 1º Simpósio Popfilia, 2021, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife: GruPop, 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3inHuA3>>.

PEREIRA DE SÁ, S. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! **E-Compós**, v. 10, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/38bNzuE>>.

_____. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JUNIOR, J.; PEREIRA DE SÁ, S. (Org.). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.

_____. Os feats de vídeos como estratégia de consolidação da rede de música pop periférica. In: **ANAIS da XXVII Compós**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2019a. Disponível em: <<https://bit.ly/35T0hxl>>.

_____. Cultura digital, vídeos e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 21, n. 2, 2019b. Disponível em: <<https://bit.ly/2YjOdV9>>.

PILGER, C. R. A Estereotipagem da “diferença” quando o espetáculo é o Outro Queer: uma análise das representações midiáticas de Pabllo Vittar. In: 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação – Comunicon, 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Comunicon, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3wXU672>>.

PINHONI, M.; REGADAS, T.; LIMA, T. 'Não tem ninguém antes de mim': conheça Miss Biá, drag pioneira com 57 anos de carreira. **G1**. 06 out. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3rdybGA>>.

PUTTI, A. Bate-cabelo vai além da dança e vira ato de força para LGBTs. **Carta Capital**, 29 jan. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3vYKBmq>>.

RIAA. **Year-end 2020 RIAA revenue statistics**. Recording Industry Association of America, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/36hOzwe>>.

ROBERT, M. **Low-Budget Hell: Making Underground Movies with John Waters**. Davidson: Full Page Publishing, 2011.

SANCHEZ, G. H. 29 Pictures That Show Just How Insane Studio 54 Really Was. **Buzzfeed News**. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3wFbQmD>>.

SANTOS, J. F. dos. Calling All The Queens! Visibilidades de gênero no programa de TV RuPaul's Drag Race. In: XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2015, Natal. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3j6GBO1>>.

SANTOS, T. C.; SIRTORI, Francisco. Rita Von Hunty: visibilidade midiática e engajamento político em uma Drag Queen. In: 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020, virtual. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3wMAGSI>>.

SANTOS, A. C. Estudos queer: Identidades, contextos e acção colectiva. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 76, 2006.

SÃO Paulo em Hi-Fi. Lufe Steffen. Brasil: Cigano Filmes, 2001. Online. (101 min.)

SHAPIRO, P. **Turn the Beat Around: The Secret History of Disco**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

SONTAG, S. Notes on Camp. In: _____. **Against Interpretation and Other Essays**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

STEFFEN, L. Do footing aos afters: vem com a gente fazer uma viagem pela noite gay de São Paulo nos últimos 100 anos. **Uol**, 6 jun. 2017. Music Non Stop. Disponível em: <<https://bit.ly/3wFxFt2>>.

STRAW, W. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, 1991.

_____. Scenes and sensibilities. In: **E-Compós**. Brasília: Compós, n. 6, 2006.

_____. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI JR., Jeder, PEREIRA DE SÁ, Simone. (Org.). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TENÓRIO, W. H. do N. “FAZ QUADRADINHO DE OITO”: Apontamentos sobre uma gestosfera funkeira generificada dos anos 2010 e suas implicações interseccionais a partir do Bonde das Maravilhas. In: 1º Simpósio Popfilia 2021. **Anais Eletrônicos...** Disponível em: <<https://bit.ly/38v1PyM>>.

TIBURI, M. Judith Butler: feminismo como provocação. **CULT – Edição especial**. São Paulo, n. 6, p. 8-11. jan. 2016.

TROTTA, F. C. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI JUNIOR, J.; PEREIRA DE SÁ, S. (Org.). **Cenas musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

_____. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporanea**, v. 3, n.2, pp. 181-196, jul./dez. 2005.

VAUGHN, M. P. Supermodel of the World: The Influence of Legitimacy on Genre and Creativity in Drag Music Videos. **Social Psychology Quarterly**, v. 82, n. 4, dez. 2019. Disponível em: <<http://bit.ly/2L67u6l>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

VERGARA, D. L. M. **Eu, uma drag, no país das maravilhas**: uma etnografia do devir Trans em Pelotas-RS. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

WATERS, J. **Shock Value**: a tasteful book about bad taste. Philadelphia: Running Press, 2005.

WHITWORTH, C. Sissy That Performance Script! The Queer Pedagogy of RuPaul’s Drag Race. In: BRENNAN N., GUDELUNAS D. (Orgs.). **RuPaul’s Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture**. London: Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

ZAVALETA, L. ‘Prepare for the Slayage’: RuPaul’s Drag Race queens bring Werq the World Tour to Houston. **Out Smart**, 9 jan. 2018. Disponível em: <<http://bit.ly/2L1dcX0>>.