

Edição v. 44
número 1 / 2025

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 44 (1)
jan/2025-abr/2025

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

TEMÁTICA LIVRE

Os Incômodos com a Voz da Drag Queen

The Annoyances with the Drag Queen's Voice

THIAGO SOARES

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – Recife, Pernambuco, Brasil.
E-mail: thikos@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1305-4273

DANIEL MAGALHÃES DE ANDRADE LIMA

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – Recife, Pernambuco, Brasil.
E-mail: danmalima@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2179-4869

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

SOARES, Thiago; LIMA, Daniel Magalhães de Andrade. Os incômodos com a Voz da Drag Queen. **Contracampo**, Niterói, v. 44, n. 1. 2025.

Submissão em: 16/12/2024. Revisor A: 25/02/2025; Revisor B: 07/03/2025. Aceite em: 26/03/2025.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v44i1.65758>

Resumo

A consagração da drag queen cantora Pabllo Vittar no contexto midiático brasileiro coincide com a polarização política que favoreceu uma agenda conservadora e a ascensão de líderes tecnopopulistas no Brasil. Parte do rechaço e das críticas a Pabllo Vittar nas redes sociais digitais destacava sua voz fina, instável e desafinada, evidenciando um conjunto de incômodos que parecem narrar a própria condição de sujeitos LGBTQIAP+. O artigo mapeia os incômodos da voz da drag queen a partir de uma amostragem de vídeos-reações (*reacts*) no maior canal brasileiro de julgamento de performances de canto do YouTube. Postula-se que argumentos técnicos sobre vozes nas mídias encobrem verdades generificadas que ignoram desvios e dissidências de corpos em contextos musicais. Pondera-se, então, que as vozes de drags queens fabulam corpos que fissuram as ideologias da voz natural.

Palavras-chaves

Cultura Pop; Gênero; Voz; YouTube; Pabllo Vittar.

Abstract

The rise to prominence of drag queen singer Pabllo Vittar in the Brazilian media coincides with the political polarization that favored a conservative agenda and the ascent of technopopulist leaders in Brazil. Much of the backlash and criticism directed at Pabllo Vittar on digital social networks focused on her “thin,” “unstable,” and “off-pitch” voice, highlighting an array of annoyances that appear to narrate the very conditions of LGBTQIAP+ subjects. This paper maps these annoyances through a selection of reaction videos from the largest Brazilian YouTube channel dedicated to evaluating vocal performances. In doing so, it argues that technical discussions about voices often obscure “gendered truths” that disregards deviations in bodies within musical contexts. Finally, the paper suggests that drag queens’ vocals create fabulations of bodies that at times fracture the ideology of the “natural voice”.

Keywords

Pop Culture; Gender; Voice; YouTube; Pabllo Vittar.

Introdução

Enquanto o Brasil vivia o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e a ascensão ao poder de Michel Temer, no ano de 2016, uma drag queen cantora alçava ao estrelato: Pablllo Vittar.

Em 2017, o videoclipe de Sua Cara, em parceria com a cantora Anitta e com o grupo estadunidense Major Lazer, integrou a lista de vídeos musicais mais vistos por brasileiros no YouTube.¹ Pablllo Vittar passou a frequentar programas de televisão aberta no Brasil e se consagrou ao ser eleita como detentora da Música do Ano pela faixa K.O, em 2017, no programa Domingão do Faustão. A premiação estabelecia duplamente a drag queen: os indicados eram escolhidos pela equipe do programa da Rede Globo, mostrando a sua capacidade de transitar pela emissora, mas o prêmio final era dado a partir do voto do público, reforçando o amplo engajamento dos fãs.

Entretanto, o destaque de Pablllo nas mídias instaurou uma série de ataques, rechaço e linchamentos midiáticos (Soares; Pereira, 2023) que coincidiu com o debate moral que se cristalizou em 2017 como engendramento da polarização política no Brasil e consagração de uma agenda política que Helcimara Telles (2018) chamou de “democracia de democratas insatisfeitos”. A referida insatisfação com o sistema político juntamente à capacidade de articulação em redes sociais digitais proporcionou a aparição de grupos organizados classificados como *Alt-Right*, ou seja, de direita alternativa, dentro de uma lógica neoconservadora, a partir do nacionalismo branco, atacando a esquerda e assumindo uma série de pautas racistas, LGBTfóbicas e de glorificação da masculinidade e da família.

A agenda conservadora que se instaurou desde então encontrou em artistas LGBTQIAP+ como Pablllo Vittar um dispositivo para a circulação de uma agenda moral que se espalhou em redes sociais digitais através de mobilizações (Pereira de Sá, 2016) que se convertem em acontecimentos (Henn, 2010) de alta visibilidade midiática. A consagração de Pablllo Vittar e seu amplo rechaço em rede implicaram no questionamento do direito de aparecer (Butler, 2018) de uma artista drag queen em sistemas de alta visibilidade.

Nesse contexto, Pablllo Vittar foi criticada por seus aspectos vocais por uma série de mediadores culturais, seja na crítica musical jornalística, em redes sociais ou em transmissões televisivas. Entre os argumentos, estariam o timbre fino, o excesso de gritos em suas apresentações e a estridência de seu bordão *yukêêê!*². Estas críticas, juntas e sobrepostas, formariam uma espécie de conjuntos de desconfianças em relação à verdadeira voz de Pablllo Vittar. Como uma drag queen cantora, a artista era frequentemente acusada de forjar uma voz que não era a sua, com o intuito de construir uma nova camada de feminilidade. A voz aparece, assim, como um problema de gênero desenvolvido a partir de uma certa ideia de falha musicológica (Jarman, 2011) que endereçaria um conjunto de suspeitas no campo das avaliações valorativas sobre o canto.

O mapeamento das críticas a Pablllo Vittar no âmbito deste artigo está focado no maior canal do YouTube dedicado a avaliações de canto no Brasil, o Márcio Guerra Canto,³ que contava, em julho de 2024, com mais de 1,58 milhão de seguidores. A dúvida sobre a voz supostamente verdadeira de Pablllo Vittar foi recorrente junto ao professor de canto Márcio Guerra, titular do canal, que desde 2018 tem comentado, por séries de *video reactions*,⁴ a voz da cantora. Segundo o youtuber, a drag teria uma voz instável, uma

1 Disponível em: <https://www.theenemy.com.br/tech/youtube-divulga-os-10-videos-mais-vistos-em-2017-no-brasil-e-no-mundo>. Acesso em: 13 fev.2025.

2 *Yukê* pode ser pensado como uma versão queer e histórica do *e o quê?*.

3 A descrição do canal do Youtube: “Márcio Guerra é professor de canto com mais de 30 anos de experiência no ensino da voz, buscando sempre ensinar de forma divertida, encontrou no Youtube a plataforma ideal para misturar Informação e Entretenimento”

4 “Embora o formato dos vídeos de reação apresente uma ampla gama de variações atendendo a diferentes propósitos comunicacionais e de entretenimento, *react* pode ser descrito superficialmente como um

vez que estaria sempre forjando uma voz feminina nas suas apresentações. Apesar de o canal ainda postar com frequência análises vocais sobre Pabllo Vittar, centramos nosso mapeamento nos vídeos lançados entre 2018 e 2021; período em que a drag queen estava sendo pressionada a partir dos projetos de nação da extrema-direita.⁵

A proposta deste artigo é mapear, assim, um conjunto de críticas que são feitas à voz de Pabllo Vittar por reconhecidos avaliadores vocais nas mídias, e especular sobre como o discurso sobre a técnica vocal, seus julgamentos e apontamentos fazem emergir uma crítica normativa que implica em uma noção de incômodo (Trotta, 2016). A perspectiva é reconhecer como os julgamentos estéticos sobre a voz de uma drag queen cantora de ampla visibilidade no Brasil parecem estar atrelados a convenções normativas de gênero, afastando dos argumentos as particularidades e desencaixes de corpos dissidentes e desviantes.

Ao adotar a noção de incômodo a partir dos estudos de Felipe Trotta (2016), evoca-se uma ideia de inadequação, vinculada a sentimentos negativos “produzidos à revelia de nossos desejos individuais ou coletivos” (Trotta, 2016, p. 88). Para o autor, o incômodo estaria inscrito nos estudos dos afetos, a partir da relação entre sonoridades e alteridades (quais sonoridades do Outro afetam e causam incômodo). Músicas e sons que incomodam, na perspectiva de Trotta, seriam fortemente atrelados a marcadores de classe – principalmente no julgamento de músicas populares periféricas, como o funk, o brega, a cumbia villera etc..

Reiterando as questões propostas pelo autor, aposta-se em uma via complementar para pensar o incômodo: a partir do destacamento de marcadores de gênero neste processo. No caso de sujeitos queer, as chamadas *músicas de bichas*, de *veado*, *estridentes*, *dançantes* e de *bate-cabelo* (Pereira, 2021) podem ser pensadas como um tipo de musicalidade também rechaçada em contextos normativos. Do ponto de vista da sonoridade, o corpo de drag queens, a partir de uma lógica da afetação, da *fechação* e do *falar alto* também irrompem como corpos-sons (Soares, 2020) que incomodam. Portanto, parte das hipóteses que regem esta investigação surgem diante da ampliação da noção de incômodo incluindo corpos LGBTQIAP+ como *dissonantes*.

O artigo está dividido em três partes que vão se complementando. Na primeira, debate-se um conjunto de marcos teóricos que propõem rever as avaliações técnicas vocais como espaços neutros de construção de sujeitos, a partir de uma mirada queer que implica em debater as vozes como espaços fabulares e de crise de gênero. Na segunda, debate-se a vinculação entre drag queens e música, abordando os potenciais de dissidência e negociações normativas que se dão a partir dessa personagem queer inscrita na cultura midiática. Na terceira parte, coteja-se argumentos técnicos e julgamentos estéticos em um conjunto de vídeos postados no canal do YouTube Márcio Guerra Canto. A hipótese que se lança é a de que argumentos técnicos sobre vozes nas mídias encobrem conotações generificadas que reforçam a normatividade ao produzir alguns corpos como dissidentes em contextos musicais. Indica-se como as dificuldades de classificação vocal incidem sobre problemas de inteligibilidade de gênero e pondera-se que vozes como a de Pabllo Vittar fissuram a estabilidade vocal normativa.

Classificação vocal, sujeitos normativos e as vozes queer

Daiane Jacobs (2015; 2017) demonstra que o sistema de classificação vocal comumente usado na música ocidental se baseia na noção de tessitura: uma maneira de se referir ao que seria a extensão cantável da voz, já classificada a partir de valores estéticos sobre os sons fônicos. Assim, a tessitura nem

vídeo cujo principal assunto é a reação de uma pessoa a determinada experiência” (Van Der Sand; Silva, 2021, p.27).

5 Entende-se, afinal, que a consagração de Pabllo Vittar coincidiu com a emergência de um contexto de extrema-direita no Brasil, com a eleição do presidente Jair Bolsonaro em 2018, que promoveu ataques a minorias. Ainda que Márcio Guerra se esforce para não engajar politicamente com os discursos de Bolsonaro, suas análises frequentemente revelam tensões de gênero.

sempre coincide com o que seria a extensão total da voz e depende de uma compreensão tonal que se dá a partir do enquadramento de intervalos de frequências enquanto notas musicais, baseando-se em ordens harmônicas construídas culturalmente. A partir de como cada voz se apresenta, ela poderia ser classificada entre vozes femininas (soprano, mezzo-soprano e contralto) e masculinas (tenor, barítono e baixo). A preocupação de Jacobs se dá a partir da compreensão de que a formação vocal baseada nas classificações tradicionais seria “um treinamento hegemônico que perpetua um padrão de afinação, ou seja, de escuta e reprodução de sons a partir do binarismo homem-mulher” (Jacobs, 2017, p. 371). A sua reflexão é especialmente importante ao perceber que tal classificação vocal não revela uma natureza da voz, mas sim que “os tipos vocais são resultados de um tipo específico de escuta” e que “as vozes são reflexos das relações entre corpos e treinamentos diários, direcionados (na arte) ou espontâneos (no cotidiano)” (Jacobs, 2017, p. 372).

Dessa maneira, ser classificado como tenor, por exemplo, depende não só de capacidades fisiológicas, mas também de determinadas produções vocais consonantes com as ordens musicais. O problema da classificação vocal, então, esbarra no que a musicóloga Freya Jarman (2011) se refere como uma “ideologia da voz natural”, que corresponde à ideia de que a voz de uma pessoa é algo imutável, verdadeiro e essencial, levando à crença de que haveria qualidades vocais autênticas e outras falseadas. Jarman demonstra que vozes são atos moduláveis que partem de sujeitos em constante processo de atualização, de maneira que uma ideia de voz verdadeira parece se ancorar em saberes que a produzem como tal. Wayne Koestenbaum (1991), ao analisar manuais de canto, argumenta especificamente como o surgimento das tradições operísticas – que englobam os valores e técnicas de canto que se tornaram hegemônicos na ópera do século 19 em diante – ressoam a medicalização de práticas sexuais e o próprio advento da noção de sexualidade.

Esses conjuntos de valores, que pressupõem que a voz seria capaz de revelar uma interioridade dos sujeitos, também possui implicações nos debates sobre racialidade. Nina Eidsheim (2019) argumenta que “não é possível conhecer a voz, a identidade vocal e o significado como tais; só podemos conhecê-los nos seus processos e práticas multidimensionais e sempre em desenvolvimento, na verdade nas suas multiplicidades” (p. 3, tradução nossa).⁶ Ou seja, escutamos vozes a partir de seus gestos e modulações, de suas características instáveis. Ainda assim, 11 dos 13 professores de canto entrevistados por Eidsheim acreditam ser capazes de destrinchar a etnia de seus estudantes apenas pela escuta da voz. Nesse sentido, mesmo ao defender que a voz é um evento complexo que articula ação, estruturas anatômicas e dinâmicas sociais, Eidsheim reconhece que noções normativas frequentemente sustentam avaliações sobre voz. Nesse contexto, os discursos que fixam a vocalidade ajudam a naturalizar discursos sobre as diferenças assimétricas de raça e gênero. Em suma, ainda que a voz seja sempre feita pela estilização, é comum que as vozes sejam percebidas a partir de uma lógica entre adequação e desvio, natureza e forjamento.

Koestenbaum (1991) identifica especificamente um importante tabu generificado nas principais pedagogias vocais tradicionais: o falsete. Afinal, esse modo de inflexão é agenciado em saberes musicais como um desvio de certo determinismo da classificação sexual sobre a classificação vocal, desafiando noções essencialistas sobre a voz. As classificações masculinas, por exemplo, na ópera, raramente incorporam o falsete em suas tessituras, de modo que dependem de uma transformação do falsete em interdito.

Pablo Vittar é um caso interessante exatamente porque grande parte das críticas sobre ela recai sobre a ideia de que sua voz é falseada, o que possui ressonâncias específicas com o modo pelo qual, para além de fazer uso extensivo do falsete, navega pela indústria fonográfica se apresentando consistentemente como drag queen. Dentre as críticas mais frequentes, há o enquadramento de momentos de seus shows ao vivo em que a drag queen aparece, entre interações com público e danças intensas, desafinando. Em

6 No original: “It is not possible to know voice, vocal identity, and meaning as such; we can know them only in their multidimensional, always unfolding processes and practices, indeed in their multiplicities”.

matéria de Mariana Peixoto (2018) para o portal UAI, por exemplo, dois dos quatro especialistas em canto entrevistados frisam o uso supostamente indevido da voz em seu repertório dançante, postulam sua voz como forçada e demarcam um suposto problema de qualidade musical. Em contrapartida, os covers de baladas estadunidenses realizados por Pabllo são referidos na matéria como mais agradáveis, o que condiz com as avaliações de fãs que frequentemente os compreendem enquanto momentos em que a cantora seria vocalmente mais virtuosa. Nessas ocasiões, nota-se como as dinâmicas de gênero musical modulam as percepções sobre qualidade vocal, com gêneros dançantes – frequentemente associados às populações periféricas ou racializadas – sendo enquadrados como menos interessantes para o desenvolvimento vocal de Vittar, que por sua vez é avaliada a partir de parâmetros que remetem às noções eurocentradas sobre voz.

Como canta a drag queen?

O estranho da busca por uma suposta natureza da voz é que, apresentando-se como uma drag queen, Vittar assume declaradamente certa inventividade performática. Como aborda Douglas Oustruca dos Santos (2020), a montagem é central para a arte drag, denominando a “materialização das personagens através de uma articulação entre elementos heterogêneos” (Santos, 2020, p. 15), englobando acessórios, técnicas corporais etc.. Tais processos de montagem se articulam a desterritorialização dos corpos, criando espaços em que corporeidades cotidianas se tornam outras. Tais corporeidades possuem um caráter fabular, dado que “a possibilidade de ser-e-deixar-de-ser em cada montagem ajuda a diluir a intenção de ser um só ao longo da vida” (Balduzzi, 2019, p. 88), de modo que cada montagem permite variações de persona. Pensar drags, portanto, é investigar experimentações cênicas moduláveis, criadas por devires de desvio, de modo que mesmo o *fora de drag* é afetado por cada ato de montagem.

É importante ressaltar que tais noções sobre práticas drag se articulam com a discussão proposta por Judith Butler (2015), para quem a drag queen é uma figura que alegoriza a própria produção social do gênero, de modo que uma drag queen não imita uma feminilidade supostamente autêntica, já que enfatiza o processo pelo qual gênero é feito em qualquer instância. Assim, um saber drag, como indica Paul Preciado (2018, p. 391), “reside no fato de perceber os outros – todos os outros, incluindo a si mesmo – pela primeira vez como bioficções mais ou menos realistas de gêneros performativos e normas sexuais decodificáveis como masculinas ou femininas”. É importante, nesse contexto, notar que drag é um modo de produção de si a partir da ficção e que emerge entre culturas LGBTQIAP+, mas não necessariamente como cantora. No caso de artistas como Pabllo Vittar, que assumem a carreira profissional na música a partir de uma persona drag, os esquemas valorativos que comumente recaem sobre drag queens em geral são complexificados pela carreira musical.

Lívia Pereira (2021) demonstra que a vinculação entre drag queens e música remonta à cultura de clubes inicialmente desenvolvida nos Estados Unidos, a partir das valises que elaboram a noção de música de pista, articulando dança, vida noturna, indústria musical e as culturas específicas das populações LGBTQIAP+. Com as modulações da *disco music*, que ao longo dos anos 1970 mobilizou valores em torno da libido e da festa, mas também da *inautenticidade* e *inorganicidade*, drag queens – que tradicionalmente incorporavam divas a partir da dublagem – passam também a cantar na medida em que sintetizadores e batidas dançantes tomam a centralidade que era outrora dado à potência vocal. Assim, outros esquemas valorativos, associados à dança, performance e visualidade também ganham mais importância nas performances musicais. Pereira (2021) nota que, ao passo que a drag queen passa a ocupar novos espaços midiáticos, da casa noturna à indústria fonográfica, “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” (2021, p. 25). Drag queens, afinal, passam a negociar com valores hegemônicos da cultura midiática, muitas vezes atualizando as relações entre norma e dissidência.

Nesse sentido, para refletir sobre vozes drags é necessário compreender que articulações entre pista de dança, vida noturna, cultura queer e indústria fonográfica produzem circuitos de escuta nos quais a drag queen é uma figura importante. Desde as práticas de dublagem (*lip-sync*), drags frequentemente produzem suas performances a partir de vinculações com as práticas e sensibilidades das divas pop (Mateus, 2020). Afinal, incorporar vozes de divas pela escuta abre novas possibilidades para o corpo, dando espaço para que os esforços das vozes façam aparecer também outros esforços gestuais. Assim, a dublagem drag aponta para o que a antecede: “a escuta das vozes prioritariamente femininas, a articulação desviante com a figura da diva, o treino e a repetição para a incorporação da voz gravada” (Andrade Lima, 2023, p. 197).

O canto drag muitas vezes frisa as vinculações já existentes entre escuta, produção de si e vocalidade. As práticas vocais de drags, afinal, elas mesmas agora alçadas ao lugar de diva pop, frequentemente remetem a como elas produtivamente jogam com as práticas vocais de outras cantoras. A voz, enquanto uma parte importante de como os sujeitos se atualizam em articulação a normas e tecnologias de poder (Jarman, 2011), compõe tanto as práticas cênicas da performance drag quanto às maneiras pelas quais identidades, incluindo as expressões normativas de gênero, são performadas e mantidas cotidianamente. Sabe-se, afinal, que a reiteração é parte crucial da performance, de forma que toda cantora carrega outras várias consigo, e que “o corpo-som das cantoras traz, em si, um devir-habitar, que se presentifica numa ocupação, por parte dos fãs ou indivíduos que se afetam por aquelas imagens, numa forma de reconhecimento das estratégias lúdicas do cotidiano” (Soares, 2020, p. 40).

Assim, leva-se em conta o esforço na produção generificada de si junto às negociações que se dão nos regimes de alta visibilidade da cultura midiática, que, se são importantes para qualquer sujeito, parecem se tornar proeminentes quando discutimos drag queens. No caso de Pablo Vittar, a questão se torna sublinhada pois suas performances generificadas apontam para muitos lugares difusos, das práticas das diversas cantoras brasileiras às tradições propriamente drags das culturas queer, agenciando diferentes enquadramentos valorativos.

Práticas avaliativas de canto no YouTube

Desde 2017, Pablo Vittar tem sido uma personagem frequentemente abordada pelo professor de canto e youtuber Márcio Guerra em seu canal na plataforma de vídeos YouTube. O canal Márcio Guerra Canto se dedica a discutir diferentes aspectos de aparições musicais de artistas nacionais e internacionais, acompanhando certo imediatismo da música pop. Em alguns vídeos, como no *Famosos Tombos de Taylor Swift, Demi Lovato, Ariana Grande, Lady Gaga, Pablo Vittar, Katy Perry*,⁷ postado em agosto de 2018, a drag queen é avaliada dentre outras cantoras a partir de vídeos de suas performances. Em outros momentos, como no vídeo *Pablo Vittar canta Cazuza* by Marcio Guerra,⁸ publicado em janeiro de 2021, o desempenho vocal de Pablo se torna o centro da discussão. Nesse panorama, existem pelo menos 22 vídeos em que o nome de Pablo Vittar é citado já no título, estando 14 deles reunidos em uma playlist criada pelo próprio canal sob o título Pablo Vittar, mas uma busca pelo nome da cantora revela mais de 50 postagens em que seu nome é usado como tag para a indexação de vídeos ou é acionado em comentários.

A escolha do canal Marcio Guerra Canto para análise neste artigo justifica-se pelo entendimento da plataforma YouTube como um ambiente profundamente articulado a formas de letramento midiático, ou seja, dinâmicas de aprendizagem e avaliações que endossam ou rivalizam com valores constituídos em ambientes acadêmicos (Nagumo et al. 2022). Em estudo sobre as dinâmicas pedagógicas do canto no YouTube, Gutenberg Marques (2022) reconhece que a plataforma é um espaço central para a

7 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RUCMBM_p3z8&t=2s. Acesso em: 27 ago. 2024.

8 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wBS4foqmnCY>. Acesso em: 27 ago. 2024

popularização do ensino do canto na medida em que proporciona um amplo alcance de conteúdos, mas que também apresenta possíveis vulnerabilidades no tocante à qualidade destes materiais – uma vez que grande parte dos canais dedicados ao ensino do canto são desinstitucionalizados, ou seja, não pertencem a conservatórios, escolas ou universidades, sendo capitaneados pelos próprios *coaches* vocais.

Entende-se que o YouTube, portanto, agrega tanto práticas que tangem ao ensino do canto quanto à avaliação do canto, sendo esta última a zona de interesse para este artigo. As práticas avaliativas de canto no YouTube se configurariam como ambientes em que professores de canto reagem a performances de artistas de variadas filiações de gêneros musicais com a finalidade de qualificar a atuação a partir do recorte vocal. Do ponto de vista metodológico, as práticas avaliativas de canto no YouTube recorrem a metodologias de Escuta Comparada (Soares, 2024), gerando argumentos em que atos performáticos são colocados em perspectiva, a partir de clivagens que incidem sobre a construção valorativa em torno da voz. Em função do processo de monetização dos vídeos no YouTube (De Marchi, 2018), a demanda da audiência é um fator central para o impulsionamento dos vídeos nas lógicas algorítmicas da plataforma. Por isso, aderir a sugestões de fãs na seleção dos vídeos que serão pautados é parte central de um processo de mercantilização desta reação que acaba incidindo sobre a escolha de artistas da música pop. Indo além, é importante notar que pautar recorrentemente Pabllo Vittar, como faz Márcio Guerra, é também uma forma de propulsionar a visibilidade do canal a partir dos debates que enquadravam o corpo da drag queen. O alcance midiático de Vittar, assim, parece catalisar o crescimento de alguns canais que a abordam, em especial no período em que a cantora era frequentemente tomada para debater políticas de gênero e ideais (conservadores) sobre cultura nacional.

A monetização dos vídeos no YouTube também situa o canal Márcio Guerra Canto em uma relação conflituosa com proprietários dos vídeos que serão alvo da reação,⁹ sendo um impeditivo para que o professor de canto reaja a alguns vídeos demandados por fãs. Os pedidos de fãs – como o próprio Márcio Guerra comenta – comumente aparecem a partir do desejo de vê-lo reagir a momentos em que Pabllo Vittar teria sido virtuosa, em oposição aos vídeos mais antigos do canal em que o youtuber a enquadrava mais abertamente a partir da falha vocal. Observa-se assim que os vídeos de Márcio Guerra constroem juízos de valor estético do canto a partir da demanda por parte de fãs que buscam legitimação para o valor de seus artistas. Entende-se que a música pop é um campo em que cantoras e cantores são frequentemente questionados quanto às suas qualidades musicais na medida em que são taxados de ídolos fabricados (Soares, 2015).

Do ponto de vista metodológico, adota-se três variáveis para a formação da amostragem de vídeos do canal Márcio Guerra Canto para análise que se convertem na sobreposição de argumentos em cada uma delas: a) datificação, ou seja, vídeos relativos às reações a Pabllo Vittar detentores do maior número de interações, seja a partir de curtidas ou de comentários; b) temporalidade, que seria as variações de períodos históricos em que os vídeos foram publicados iniciando no ano de 2018 até 2024; c) juízos argumentativos, ou seja, os conjuntos de apontamentos estéticos e performáticos que problematizam as hipóteses desenhadas de que o incômodo da voz de Pabllo Vittar pelo youtuber Márcio Guerra seria um sintoma mais amplo de corpos dissidentes ocupando a esfera pública midiática. Apesar do amplo número de vídeos em que Márcio Guerra reage ao canto de Pabllo Vittar, centra-se a análise em quatro deles que serão pormenorizados a seguir.

9 A trajetória de Pabllo Vittar é acompanhada por um embate entre Márcio Guerra e a Rede Globosat. A rede de televisão da Globo o puniu por uso indevido de imagens. Márcio Guerra costumava utilizar vídeos da Rede Globo para discutir as desafinações de diversos cantores, dentre os quais estava Pabllo Vittar. Tais conteúdos foram retirados do ar e, assim, comentários críticos à voz da drag queen foram excluídos com eles.

Falsete, instabilidade e valores operísticos

No momento, a publicação mais antiga a tematizar centralmente Pablo Vittar no canal é o vídeo em que Márcio Guerra reage à entrevista do professor de canto Diego Timbó¹⁰. Trata-se não de uma reação à performance vocal da drag queen, mas a uma entrevista em que o professor de canto de Pablo Vittar responde às críticas que a drag queen vinha sofrendo a partir da circulação de registros de seus shows ao vivo. Em uma demonstração ao começo da entrevista, Diego Timbó performa um vocalise em que projeta a voz, com um vibrato consistente, modulando o som em tom e timbre. Pablo, ao imitar a dinâmica, é preciso na afinação, mas, segundo Guerra, não é capaz de performar de maneira consistente a dinâmica vocal de seu professor, ao que o Guerra atribui um problema entre *escuta* e desempenho.

Em seguida, rebatendo críticas que postularam a voz de Pablo como inatural, Timbó recorre à classificação comumente usada em treinos formais de música, indicando que “no canto, a gente poderia dizer que a Pablo é um contratenor”. Contestando a classificação, Márcio Guerra sugere que Pablo *faz aquela voz*, indicando que sua voz cantada não seria a sua *voz verdadeira*, e sugere que a classificação vocal de Pablo Vittar só seria possível em exercícios de vocalise junto ao piano. Por fim, o youtuber contrasta a voz da cantora com as vozes de dois contratenores com mais trânsitos operísticos, Paulo Mestre e Edson Cordeiro. Márcio Guerra enfatiza no vídeo que o debate técnico sobre a voz de Pablo Vittar não estaria vinculado a *preconceitos de gênero*, uma vez que ele faz menção efusiva e elogiosa aos contratenores.

A categoria classificatória do contratenor coloca alguns problemas na classificação tradicional que divide vozes entre masculinas e femininas precisamente por depender do uso extensivo do falsete (Fugate, 2016; Reetz, 2018). O falsete seria uma maneira de usar o aparelho fonador que permitiria que homens cisgêneros atinssem notas associadas musicalmente aos tipos vocais femininos, permitindo que cantassem diferentemente da tessitura apresentada em suas vozes modais – as que não são falsete. A classificação de contratenor tem englobado práticas vocais falsetistas muito diversas, buscando tornar inteligíveis, a partir do sistema ocidental de classificação vocal, vozes que poderiam gerar problemas de gênero. Assim, em geral, a classificação abrange diferentes tessituras; há contratenores de vozes mais graves ou mais agudas. Alguns contratenores, ao cantarem em suas vozes modais, poderiam ser classificados como baixos, tenores ou barítonos, enquanto outros, ainda que façam uso do falsete, possuem vozes modais já agudas, fugindo aos enquadramentos do sistema de classificação tradicional. É importante se demarcar que, na música pop, diferentes culturas e gêneros musicais fazem uso do modo vocal do falsete amplamente, a exemplo do R&B estadunidense. O tipo vocal do contratenor, porém, geralmente se associa a determinados usos da voz cantada que incorporam técnicas e repertórios operísticos específicos, a partir de uma associação entre o falsete e as técnicas do Bel Canto (Fugate, 2016). Mas mesmo no contexto da ópera, contratenores precisam frequentemente dar explicações sobre sua classificação, comumente compreendida como uma escolha que desafia normas de gênero (Andrade Lima, 2020).

Nesse sentido, emergem, na disputa no YouTube, zonas ambíguas em que a suposta instabilidade vocal de Pablo Vittar se converteria em instabilidade de gênero. Segundo Guerra, o falsete remeteria a uma ideia de forjamento. A voz é, assim, tomada como um índice sonoro do funcionamento do corpo, sendo valorada a partir de uma noção de natureza. O trabalho da pedagogia da voz, para Guerra, seria precisamente descobrir qual a *voz verdadeira* dos cantores, supostamente mais saudável, natural e apropriada para o canto – ressoando com o problema essencialista que Eidsheim (2019) identifica em sua pesquisa sobre pedagogias racializadas do canto.

É notável que tanto Diego Timbó quanto Márcio Guerra, ao discutirem a voz de Pablo Vittar, articulam suas falas a partir de classificações e valores vinculados à ópera. Na fala de Guerra, a argumentação que contesta a voz de Pablo se dá em relação a dois contratenores operísticos, demarcando

10 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oOQ_j_NpZ8k&t=48s. Acesso em: 27 ago. 2024.

a centralidade hegemônica de tal tradição na avaliação musical. Essa comparação com os contratenores operísticos intensifica certa crise na classificação vocal de Pablo, especialmente por contrastar vozes mais graves e supostamente mais dinâmicas com um suposto fingimento de Pablo para sua voz soar feminina, que atravessa seu canto mas também sua fala.

O primeiro vídeo em que Márcio Guerra reage efetivamente a uma performance de Pablo Vittar é publicado no seu canal em janeiro de 2018¹¹ com a análise da música *I Have Nothing*, de Whitney Houston. Praticando a Escuta Comparada, o professor de canto contrasta duas performances realizadas em temporalidades distintas por Pablo Vittar e pelo cantor Makem. A escolha dos vídeos remete aos audiovisuais que teriam viralizado em rede *apresentando* tanto Vittar quanto Makem ao grande público. Elogiando a drag queen, Guerra afirma que Pablo canta afinado, enaltece os vocais mais agudos, pondera sobre a qualidade de seus melismas e volta a falar sobre a falta de dinâmica em seu desempenho. Ao abordar Makem, um cantor gay que foi alçado à fama a partir de um registro em vídeo de uma performance no karaokê, Guerra o descreve como um detentor de uma *voz viva* e mais bem *encaixada*. Grande parte dessa avaliação depende do entendimento de que Makem transita de maneira mais definida entre diferentes regiões vocais. Para demonstrar, o youtuber realiza um gesto com a mão, que divide a voz em três *lugares*: um mais alto, um *de passagem* e um mais baixo.

O trunfo de Makem estaria em evitar a *região de passagem*, supostamente criando mais dinâmica na voz, enquanto Pablo cantaria predominantemente nesse *lugar intermediário*, sem usar suficientemente suas regiões mais graves. O que se escuta no canto de Makem parece ser um conjunto de sons vocais mais facilmente apreendidos enquanto masculinos, ainda que ele utilize seu agudo falsete para realizar notas altas, modulando-se por um espectro audível de gênero. Isso se acentua por como Márcio Guerra volta a chamar atenção indiretamente para a própria voz falada de Pablo ao demonstrar elogiosamente como a fala de Makem reside em sua região mais grave, tomada como natural.

A teoria dos registros que fomenta o argumento de Guerra coincide com um entendimento da voz a partir da classificação sexual. Koestenbaum (1991) nota como ela é importante para a valoração do canto operístico ao passo que ajuda a definir as tessituras em função de ideais de masculinidade e feminilidade. Tal afirmação é evidenciada a partir de discursos como o de Johann Samuel Petri, que, em 1782, descreveu como seu encanto por um jovem soprano foi quebrado quando o cantor escapuliu para sua voz de tenor durante uma performance. Koestenbaum então afirma que a ideia de registro depende de uma preocupação com o que seria a região de passagem (*Il Ponticello*), “o lugar *dentro* de uma voz onde a divisão entre masculino e feminino ocorre, e em que a falha para disfarçar esta quebra gendrada é, como o falsete, fatal para a arte da produção ‘natural’ da voz” (Koestenbaum, 1991, p. 220, tradução nossa).¹²

É importante se demarcar, nesse sentido, como afirma o otorrinolaringologista Matthias Echternach, em entrevista a Reetz (2018), que a definição de registro é um problema sobre o qual não há unanimidade. Ele pontua que o termo não se refere especificamente a um entendimento anatômico do aparelho fonador e que tem sido acionado a partir de como uma voz pode ser compreendida na escuta ou na experiência de vocalização. Assim, reconhecendo que o registro é um operador estético e somático que viabiliza práticas e valores musicais amplamente, o que pretendemos é postular que o modo como tal conceito é acionado por avaliadores vocais como Márcio Guerra comumente prescreve concepções normativas, valorizando ajustes vocais que evitam ambiguidades de gênero.

Escutando as vozes das drag queens

Uma vez que se consolidam os argumentos em torno da instabilidade vocal como traço do juízo

11 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tCWqnOgK-f0&t=3s>. Acesso em: 30 set. 2024.

12 No original: “the place within one voice where the split between male and female occurs, and that the failure to disguise this gendered break is, like falsetto, fatal to the art of ‘natural’ voice production”.

estético sobre a voz de Pablo Vittar, a partir de parâmetros comparativos e remetendo a normas advindas do campo da ópera, parte-se agora para a problemática em torno da voz da drag queen. Em vídeo postado em dezembro de 2017,¹³ Márcio Guerra avalia a voz da drag queen Gloria Groove ressaltando os registros graves e a sua eficiente utilização da *região de passagem*. Parecendo se referir às polêmicas em torno da voz de Pablo, Guerra enfatiza que não é preciso *gritar* para atingir notas agudas, e sua avaliação atravessa performances em que Groove aparece tanto montada quanto desmontada. A reação ao vídeo de Groove é anterior à sua análise de Vittar, mas endossa parâmetros valorativos estéticos semelhantes.

Ao dispor a imagem da drag desmontada e analisar seu canto, valorizando a eficiente transição entre *registros*, o youtuber parece sugerir um dispositivo valorativo ao trânsito masculino-feminino que se converteria em qualidade e técnica vocal nos diversos usos da relação entre controle, emissão vocal e canto. O incômodo com a voz de Pablo Vittar, então, parece estar vinculado também a como ela é compreendida como dissonante a partir de determinados valores estéticos trazidos por Guerra, dado que Vittar valoriza, ao invés de atenuar, a ambiguidade generificada da voz. O argumento da dissonância dos corpos aparece no trabalho de Daiane Jacobs (2015, p.24) ao postular que os sons dissonantes “são aqueles não eleitos culturalmente para fazer parte da musicalidade (qualidade musical do som) e da vocalidade (qualidade vocal) das sociedades: soam como ruídos, sons desagradáveis, desafinações”, vinculando a ideia de dissonância ao que chama de “corporeidades vocais queer”. Assim, a classificação de uma voz como dissonante se articula com processos de patologização normativa de certas vocalidades. Ao desafiar certa organização do canto em função dos registros compreendidos como cantáveis, Vittar parece ser enquadrada como dissonante, mesmo nas performances em que é elogiada pela habilidade no canto.

É importante lembrar aqui, porém, que a temporalidade da postagem dos vídeos de Márcio Guerra constrói uma ideia de continuidade, em que suas análises aludem a vídeos anteriores, em constante interação com materiais de outras plataformas e com seus fãs. É perceptível que argumentos mais normativos sobre instabilidade da emissão e questões valorativas ligadas a parâmetros operísticos, comuns nos vídeos postados entre os anos de 2018 e 2019, passam a ceder espaço para uma relativização destas normas sobretudo após 2021. No vídeo *Pablo Vittar canta Cazuza by Marcio Guerra*, postado em janeiro de 2021, o youtuber toma uma postura mais elogiosa sobre o canto da drag queen, que performou a canção *Pro dia nascer feliz*, no programa Caldeirão do Huck. Na avaliação, ele diz estar se *acostumando* com a voz de Pablo, que ficaria um pouco *esquisita* no registro intermediário, mas que soaria bem nas regiões mais agudas. A ideia de se *acostumar* com a voz reitera um incômodo anterior, encenando um ampliado do seu jugo estético e uma negociação com uma suposta estranheza da drag queen. Diferentemente dos outros vídeos, o youtuber, nessa avaliação, se refere a Pablo usando termos femininos, o que também instaura uma maior receptividade à persona da drag. A sua argumentação no vídeo, em suma, envolve pontuar como a drag queen domina técnicas como o vibrato, a sustentação de notas agudas e a limpeza da voz, mas como não está habituada com técnicas vinculadas a tradições como o rock, *apesar de cantar bem*. Por fim, Guerra afirma que *sobrou Pablo Vittar na música*, fazendo referência a como a melodia demandaria pouco da tessitura dela, e indica que *muitas pessoas podem torcer o nariz*, mas que o resgate da canção por parte de Pablo condiz com a trajetória de cantores do rock dos anos 80 como Cazuza e Renato Russo. Notavelmente, ambos são famosos também pelas divergências da heteronormatividade.

A mudança de postura de Márcio Guerra culmina com o vídeo da reação à performance da música *Alibi* (parceria entre Pablo Vittar, Sevdaliza e Yseult), de 2024. O youtuber tece elogios a Pablo, enaltecendo sua *adequação vocal* e referindo-se amplamente à drag queen no feminino. Na música, a drag transita enfaticamente entre seus vocais mais graves, lidos como masculinos e agudos, a partir do uso potente do falsete, jogando com as possibilidades de incoerência da voz; modulação vocal que, agora,

13 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zx7M4RS8bFU>. Acesso em: 08 set. 2024.

Guerra parece enaltecer. É notável que, neste contexto em que Pablo Vittar já não é mais tão enquadrada pelos discursos midiáticos a partir de um interesse em sua expressão de gênero, o caráter generificado das críticas de Márcio Guerra também seja amenizado. Seus elogios encenam tanto uma negociação com os pedidos dos fãs quanto com o roteiro de maturidade vocal de Pablo e de estabelecimento de sua persona drag, que é reivindicado a partir de comentários em resposta às críticas de Guerra.

Considerações finais: os problemas de gênero das vozes fabulares

Como demonstrado, as críticas em torno da voz de Pablo Vittar destacam normativamente um suposto caráter forjado de sua voz, ressoando a ideia de que sua feminilidade seria *forçada* e que suas qualidades vocais seriam fruto de um esforço de superar sua classificação sexual, supostamente natural, sendo ela frequentemente enquadrada em comparação a cantores gays e outras drag queens. Diante desse panorama, Daniel da Silva (2019, p. 59, tradução nossa¹⁴) frisou como a voz de Vittar parece evocar uma ideia de transgeneridade, marcando sua tessitura enquanto uma tessitura trans, que “não é mapeada no corpo que a vocaliza seguindo normas cisheterossexistas, e parece ininteligível como parte de um repertório de vozes generificadas”. Para o autor,

esta compreensão acusa implicitamente Vittar não só de uma transgressão intencional das normas de gênero vocais, mas também de produzir uma aberração intencional, remetendo a noções homotransfóbicas de gênero e sexualidade enquanto escolhas desnecessárias e não-naturais (Silva, 2019, p. 60, tradução nossa).¹⁵

Nesse contexto, discursos normativos sobre vozes, como alguns dos produzidos no canal Márcio Guerra, parecem não só negligenciar o caráter inventivo das vozes cotidianas, como também limitar a possibilidade fabulada das vozes drag, submetendo-as a noções de verdade construídas por saberes hegemônicos musicais. Assim, se a voz de Pablo é compreendida como uma imitação do feminino, nega-se a arte drag enquanto uma prática fabular que pode atuar pela voz e se projeta uma noção de verdade vocal que faz parte da compreensão do sexo-gênero como uma verdade substancial.

O intenso debate sobre a voz de Pablo se articula, portanto, a partir do que Helena Vieira (2018) chamou de bucolismo de gênero, que compreende um escapismo supostamente nostálgico contra o que é imaginado como produções artificiais do corpo. No caso de Pablo, a voz dissonante se associa a uma série de intervenções cirúrgicas, sobancelhas raspadas, roupas femininas e filtros de imagem em sites de redes sociais que condicionam suas aparições midiáticas, acentuando o caráter inventado de seu corpo. É certo bucolismo de gênero, então, fundamental para os valores normativos tradicionais, que frisa o corpo de Pablo enquanto artificial e fundamenta o debate sobre a natureza da sua voz, sem reconhecer o caráter encenado e artificializado que produz corpo (e voz) em qualquer instância, mesmo nos sujeitos cisheterossexuais.

Pablo Vittar, ao não masculinizar a voz em suas falas, mesmo quando desmontada, parece não cumprir com expectativas normativas sobre drag queens, de forma que ela não aparece em termos binários de gênero e, assim, a montagem é frisada como uma prática de produção de si que coloca em risco a ideologia da voz natural. Nesse sentido, é importante se demarcar que o crescimento da extrema-direita no Brasil em conjunto a uma institucionalização das pautas LGBTQIAP+, bem como a maior midiaticização de existências trans, parece acentuar o debate sobre o corpo e a voz de Pablo Vittar, sendo ela muitas vezes tomada como uma mulher trans, ainda que não se apresente como tal. Nesse processo,

14 No original: “A trans tessitura does not map onto the body that vocalizes it according to heterosexual, cisgender norms, and seems unintelligible as part of a repertoire of gendered voices”.

15 No original: “This accusation implicitly charges Vittar not only with a willful transgression of vocalized gender norms but also of willful aberration, resembling homo- and transphobic aspersions of gender and sexuality as unnecessary, unnatural choice”.

a sua voz é um marcador importante de desvio de gênero, e a dificuldade em ser classificada vocalmente ressoa na dificuldade de codificá-la em termos de gênero. Notamos, nesse sentido, que nossa avaliação complementa outras que postulam Pablo a partir de uma feminilidade hegemônica (Cardoso Filho et al., 2018) ou anti-camp (Pereira, 2019), reiterando os aspectos normativos da drag. Reconhecemos, afinal, que uma investigação mais detida às vozes encontra novos problemas de gênero que se desenrolam a partir do audível na performance da cantora.

É importante se demarcar, que, ainda que as avaliações sobre Vittar não permitam homologações simplistas com as dinâmicas políticas no Brasil, o intenso debate sobre os aspectos corporais da drag coincide com um crescimento do interesse em pautas de gênero pelas políticas de extrema-direita e de esquerda. Assim, tal debate é articulado em associação a dinâmicas políticas, frequentemente emergindo a partir do escapismo bucólico de gênero que guia discursos anti-LGBTQIAP+. As críticas e a ojeriza à existência de Pablo por parte dos discursos direitistas parecem ter sido fundamentais para pautar um debate em torno de sua qualidade vocal, trazido por revistas, programas de TV e crítica cultural. Nesse panorama, avaliadores como Márcio Guerra, enquanto se posicionam discursivamente em favor da diversidade e, portanto, em certa oposição a políticas conservadoras de gênero, por vezes agenciam parâmetros valorativos que ajudam a regular as condições de aparecimento de sujeitos queer, de modo que julgamentos estéticos ressoam em policiamentos de gênero.

Acostumar-se com a voz de Pablo, como narra Guerra, envolve então reposicionar o incômodo com o que seria dissonante, reorganizando normas musicais em relação às performatividades de gênero. Enfatiza-se, diante disso, que a tomada do corpo de Pablo Vittar como objeto de interesse sobre valores culturais no Brasil negocia com as normas de inteligibilidade dos corpos queer, revelando limites de reconhecimento de categorias identitárias, que, no caso de Pablo, se borram com os limites do sistema hegemônico de classificação vocal.

Referências

ANDRADE LIMA, Daniel M. O falsete do contratenor Jakub Józef Orlinski, Sexo, Escutas de Gênero e os Usos dos Corpos Midiáticos. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 13, n. 21, p. 158 – 191. 2020.

ANDRADE LIMA, Daniel M. **A vida gestual das vozes**: dublagem e performance na cultura audiovisual. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, 2023.

BALDUZZI, Raphael. **Transcursa**: uma cartografia da criança viada afeminada à performance drag queen. Dissertação (Mestrado em artes cênicas) – Universidade de Brasília, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.

CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Rafael José; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira dos; MOTA, Edinaldo Araújo. Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop.” **Contracampo**, v. 37, n. 3, p. 81-105. 2018.

DE MARCHI, Leonardo. Como os algoritmos do YouTube calculam valor? Uma análise da produção de valor para vídeos digitais de música através da lógica social de derivativo. **MATRIZES**, v. 12, n. 2, p. 193-215. 2018.

EIDSHEIM, Nina Sun. **The race of sound**: listening, timbre, and vocality in African American music. Durham: Duke University Press, 2019. (E-book).

FUGATE, Bradley. **The contemporary countertenor in context**: vocal production, gender/sexuality, and reception. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Boston University, 2016.

HENN, Ronaldo. O acontecimento em sua dimensão semiótica. In: BENETTI, M; FONSECA, V. (orgs). **Jornalismo e Acontecimento**: mapeamentos críticos. Florianópolis: Insular, 2010, p. 77-93.

JACOBS, Daiane. Corpo Vocal, Gênero e Performance. **Revista Brasileira dos Estudos da Presença**, v. 7n. 2, p. 359-381. 2017.

JACOBS, Daiane. **Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance**. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015.

JARMAN, Freya. **Queer Voices: Technologies, vocalities, and the musical flaw**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.

KOESTENBAUM, Wayne. “The Queens Throat: (Homo)sexuality and the art of singing”. In: FUSS, Diana. (org.) **inside/out: lesbian theories/gay theories**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1991, p. 205 – 234.

MARQUES, Gutenberg. Práticas de ensino e aprendizagem de canto no YouTube: um estudo sobre o espaço pedagógico-musical de um canal. **Revista da Abem**, v. 30, n. 1, 2022.

MATEUS, Suzana. “Carmen Miranda, uma diva tropicamp”. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan. **Divas Pop – o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFGM, 2020, p. 43-64.

NAGUMO, Estevon; TELES, Lúcio França; SILVA, Lucélia de Almeida. Educação e desinformação: letramento midiático, ciência e diálogo. **ETD Educação Temática Digital**, v. 24, n. 1, p. 220-237, 2022.

PEIXOTO, Mariana. Pablo Vittar canta bem? Professores de canto avaliam voz da drag queen. **Jornal UAI**, 8 jan. 2018. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2018/01/08/noticias-musica,219577/pablo-vittar-canta-bem-professores-de-canto-avaliam-voz-da-drag-queen.shtml>. Acesso em: 23 out. 2024.

PEREIRA, Livia. “Que femininos são esses?: o ‘anti-camp’ das drag queens brasileiras na música”, **Anais do 42º Intercom**, Universidade Federal do Pará, 2 a 7 de setembro de 2019.

PEREIRA, Livia. **O que canta a drag queen?: limites e disputas em torno da categorização da produção musical de drag queens no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, 2021.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, afetos e performance de gosto nos sites de redes sociais. **Revista Eco-Pós**, v. 19, n. 3, p. 50–67, 2016.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie - sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

REETZ, Jarod. Contemporary Perspectives on the Countertenor: Interviews with Kai Wessel, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, and Matthias Echternach. **Journal of Singing**, v. 75, n. 2, p. 131-140. 2018.

SANTOS, Douglas Henrique Oustruca. **Tutoriais em desmontação**: uma cartografia de corpos eletrônicos drag na plataforma do YouTube. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

SILVA, Daniel. **Trans Tessituras**: Confounding, Unbearable, and Black Transgender Voices in Luso-Afro-Brazilian Popular Music. Tese (Ph.D in Latin American and Iberian Cultures) – Columbia University, 2019.

SOARES, Thiago. “Divas Pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática”. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan. **Divas Pop - o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: FAFICH, Selo PPGCOM, UFGM, 2020, p. 25-42.

SOARES, Thiago. Escutar a música pop: Apontamentos teóricos para pesquisas a partir de álbuns e canções. **Revista Interin**. v. 29, n. 2, jul/dez. 2024.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: PEREIRA DE SÁ, Simone, CARREIRO, Rodrigo e FERRARAZ, Rogério (orgs). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 19-33.

SOARES, Thiago.; PEREIRA, Livia Maria. Performance e linchamento midiático na música pop. **Culturas Midiáticas**, v. 20, p. 24–40, 2023.

TELLES, Helcimara. Democracia de democratas insatisfeitos e a emergência dos alternative right (AR). **Debate: Periódico de Opinião Pública e Conjuntura Política**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 25-30, 2018.

TROTTA, Felipe. O funk no Brasil contemporâneo: Uma música que incomoda. **Latin American Research Review**, v. 51, n. 4, p. 86-101. 2016.

VAN DER SAND, João; SILVA, Sandra Rúbia da. O sentido de companhia nos vídeos de reação. **Dispositiva**, v. 10, n. 17, p. 24-40. 2021.

VEIRA, Helena. 2018. Transfeminismo. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.) **Explosão Feminista**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2018.

Thiago Soares é Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com estágio pós-doutoral na Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa Procad/CAPES. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop/ CNPq) e do Simpósio Popfilia. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação (Decom) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista produtividade em Pesquisa 2 – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.

Daniel Magalhães de Andrade Lima é Doutor e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, com período de doutorado-sanduiche no Departamento de Música da University of Liverpool (Bolsista CAPES/PDSE). Especialista em Sistema Laban/Bartenieff de estudos do movimento pela Faculdade Angel Vianna (RJ). Integra o Grupo de Pesquisa Comunicação, Música e Cultura Pop (GruPop/CNPq), na UFPE. Atua entre as práticas e teorias do corpo e da mídia, com interesse especial nos estudos sobre vozes e gestos nas culturas midiáticas. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.