

# K.O.: O nocaute *remix* da drag Pablio Vittar<sup>1</sup>

Rose de Melo Rocha e Danilo Postinguel

## Resumo

Discutimos neste artigo aspectos das políticas de visibilidade e da estética ativista articulada pela *drag* brasileira Pablio Vittar, apontando como chave de leitura o entrelace entre subjetividade e cultura *remix*. Os modos de presença e as formas de resistência identificadas na *performance* pública de Vittar apontam ainda para um modo peculiar de *drag*-ativismo, que negocia e ultrapassa as fronteiras de gênero e de estilos musicais. Pós-periférica, a cantora transita pelos entremeios e interstícios de urbanidades e tecnicidades.

## Palavras-Chave

Pablio Vittar. Subjetividade *remix*. *Drag*-ativismo.

## Quem é esse fe-menino?

*Tem drag no samba. Pablio Vittar conquista foliões do Carnaval com uma exaltação ao direito de todos os gêneros sexuais à “vadiagem”*  
(Revista ÉPOCA, 2017).

*O pop transgênero de Pablio Vittar. [...] Diva de qualquer estação. Sucesso no Youtube, nos palcos e no programa Amor & Sexo, a drag queen Pablio Vittar é a cantora mais animada da nova leva de artistas LGBT*  
(Revista VEJA, 2017).

A carreira meteórica da *drag queen* brasileira Pablio Vittar, conduziu-a, aos 22 anos, a uma presença intensiva na cena midiática e nas redes digitais, tanto em veículos do *mainstream* massivo quanto em espaços *cult*-alternativos<sup>2</sup> – os próprios, como seu *vlog*, e em outros inúmeros, sejam ou não de “vittar-fãs”. Entre seus feitos, recordes de visualização de videoclipes no YouTube, de seguidores no Instagram, figurando por vezes entre *os top 10 semanais brasileiros* do Spotify, além de protagonizar programas televisivos e campanhas publicitárias. Pablio Vittar, outrora Pablio Knowles<sup>3</sup>, e Phabullo Rodrigues da Silva em sua origem, ganha visibilidade justamente

**Rose de Melo Rocha** | rlmrocha@uol.com.br

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo – USP, Brasil. Realizou Pós-Doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, Brasil. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-SP, Brasil.

**Danilo Postinguel** | d.postinguel@gmail.com

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-SP, Brasil. Pesquisador do Grupo Juvenália (CNPq). Professor do FIAMFAAM – Centro Universitário, Brasil.

a partir do YouTube, em 2015, com “Open Bar”, versão do *hit* “Lean On” de Major Lazer e DJ Snake, com participação especial da cantora dinamarquesa MØ.

Posteriormente são colocados em circulação por Vittar novos *samples*, realizadas parcerias e participações especiais com DJs, cantores e cantoras do rap, do funk e do pop, como Anitta, e um sucesso é emplacado no Carnaval de 2017, fugindo tanto à tradição do samba tipo exportação, quanto da exploração sexista de corpos femininos cisgêneros em sua construção audiovisual. Essa polivalência e ecletismo, marcados por uma reflexividade auto-irônica e estilizada, que a levam, no momento atual, a pesquisar ritmos e sonoridades brasileiras, também podem ser vistos em seus shows: “El[a] faz as poses de Madonna em *Vogue*, dá os trinados agudos de Beyoncé e Whitney Houston e rebola como dançarina de funk” (MARTINS, 2017, p. 96).

Sua *performance* pop, lascívia sedutora que confronta e convida, opera, desde o terreno do *entre* e do entretenimento, questionamentos frontais e astutos à dominação masculina e do masculino, ao mesmo tempo em que denuncia o próprio olhar como instrumento

de dominação. Guerrilha sonora, ativismo do visível, a corporalidade *drag*, atravessada, em presença, por recuos autobiográficos, engendra um *cross-self* espaço-temporal. Pablo reveste-se de Vittar, para, travestido, melhor ser (ou re-apresentar) a si mesmo. Consumo audiovisual midiaticado, corpo-mídia banhado de *cultura remix*, acende e dissemina regimes afetuais em que a impermanência, a plasticidade e a fluidez são valores a serem partilhados. Se o capitalismo força o desempenho, rechaça a errância e os erros, punindo aos diferentes e aos desviantes, a presença pública de Vittar dispara fluxos gregários que fazem ressoar um pulsar político molecular capaz de mobilizar a multidões.

Em 2017, alguns portais de notícias (NUNES, 2017; QUERINO, 2017), especializados em compartilhar informações do universo musical pop, destacavam que a cantora havia desbancado uma das mais famosas e longevas *drag queens* da cena midiática, a estadunidense RuPaul. Em número absolutos, Pablo Vittar, além de se tornar – com “Todo dia”, parceria com o rapper paulista Rico Dalasam, compositor da música – a *drag queen* com mais visualizações em um clipe original no YouTube, posição anteriormente ocupada por RuPaul, com o clipe

1 Versão revisada e ampliada de trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), realizado de 4 a 9 de setembro de 2016, em Curitiba-PR.

2 Um interessante debate sobre o conceito e a experiência do alternativo na contemporaneidade foi desenvolvido por Pontes (2017).

3 Inicialmente, adotou o sobrenome de Beyoncé, mas converteu-se em Pablo Vittar por receio de ser processado pela cantora estadunidense (MARTINS, 2017).

“Sissy that walk”, também transformou-se, em junho de 2017, na *drag* mais seguida do Instagram. Registramos ainda a participação da cantora na edição de 2017 do Rock in Rio. Além de um *pocket show* em um dos *stands* do festival, tornou-se a primeira *drag queen* a subir no Palco Mundo, principal do evento, ao fazer uma participação especial no show da cantora Fergie<sup>4</sup>.

No universo da comunicação publicitária (GOMES, 2016; GLAMOUR, 2017), e na esteira do forte investimento de algumas marcas no apelo à representatividade e à diversidade de gênero, Vittar estrelou campanhas de relativo impacto. Foi o caso, por exemplo, do lançamento pela Adidas, na semana em que acontecia a 20<sup>a</sup> Parada do Orgulho LGBT em São Paulo, do *Pride Pack*, coleção exclusiva, composta de quatro tênis, voltada ao público LGBT e “em apoio” à comunidade gay, por meio de doação de parte dos lucros obtidos com a venda<sup>5</sup>. Entre as garotas e os garotos propaganda que estrelavam a campanha em defesa da igualdade de gênero, estava Vittar. Podemos ainda mencionar a dobradinha com a marca de cosméticos Avon, em 2015, com a campanha “Loucas por cores”, e, em 2017, com a campanha “E aí, tá pronta?”<sup>6</sup>.

Assim, o menino gay afeminado que, segundo suas próprias palavras, faz *drag*, entrelaça narrativas do entretenimento e do consumo com a negociação da presença pública de expressões e experiências subjetivas de alteridade. Com uma estética do jogo e da bricolagem, Vittar remete a toda uma genealogia das políticas de audiovisibilidade trans no Brasil, nas quais a centralidade da mídia e do showbiz foi emblemática, contribuindo, inclusive, para a negociação e aceitação das alteridades na vida pública e também no âmbito doméstico mais mediano e comezinho, trespessado pelo que a literatura freudiana chamou de narcisismo/totalitarismo das pequenas diferenças e, atualmente, percebe-se na popificação dos discursos de ódio.

Olhando para o entre, o através e a bricolagem, percebe-se no desempenho de Pablo uma reflexividade auto-irônica e estilizada. O fe-menino emergente de seu transe cênico-político transita em um contexto de descompressão comunicativa, negociando com os regimes noturnos e diurnos da exposição pública-midiática. O lado B, o *bas-fond*, emerge e se vale das lógicas comunicacionais articuladas pelo excesso de iluminação do artificial e do artifício, construindo, como revanche, uma ordem ou um regime de

4 Inicialmente Pablo Vittar faria uma participação especial no show da cantora Lady Gaga, mas em função do cancelamento, foi substituída para a apresentação da cantora Fergie. (“É a primeira vez que uma drag queen subiu no Palco Mundo”, vibra Pablo Vittar. 2017. Disponível em: <<http://multishow.globo.com/especiais/rock-in-rio/videos/6154315.htm>>. Acesso em 18 set. 2017).

5 “Adidas lança o Pride Pack 2017”. Disponível em: <https://sneakersbr.co/adidas-apresenta-o-pride-pack-de-2017/> Acesso em: 12 jul. 2017.

6 Anos atrás a estadunidense MAC havia lançado uma campanha protagonizada por RuPaul.

sensibilidade que dá a ver, pelo avesso, sujeitos antes submetidos. *Bandivagem* sem vergonha, resistência ambígua e ambivalente. “Vem papai”, canta Vittar em um de seus clipes, substrato sexy-lítico irreverente, dona do palco, rainha que penetra e invade o *mainstream*.

Na televisão comercial, após a saída do cantor e apresentador Leo Jaime<sup>7</sup>, Pablo assumiu, juntamente com Régis Paulino<sup>8</sup>, os vocais da nova banda do programa Amor & Sexo, da Rede Globo de Televisão, comandado pela ex-modelo Fernanda Lima (DANTAS, 2015). Em 2017, aventurou-se como apresentadora no TVZ, programa diário que traz os *clipes* das músicas nacionais e internacionais mais tocadas no Brasil, exibido no canal Multishow.

A trilha de Vittar responde ao que Rocha; Silva; Pereira (2015) entendem como pertencendo ao plano do pós-periférico, de emergência conflituosa e negociada de fluxos *bottom-up*:

Neste contexto, [...] a promoção e apropriação de modelos estéticos, comportamentais e estilos de vida configura[m] verdadeiros consumo-panoramas – para nos apropriarmos da conceituação de Appadurai (2004) -, atravessados

por outros fluxos de imagens, imaginários e tecnicidades. Assim, falar de uma cena pós-periférica equivale, em um primeiro momento, à identificação de um campo – cultural, midiático, social, estético e de consumo – expandido, de bordas dilatadas e irregulares<sup>9</sup>.

[...]

Imaginários diaspóricos são postos em circulação, dinamizando processos pós-periféricos, com dinâmicas *bottom-up* de significação – de si, dos outros, do mundo em que se vive. Escapa-se de noções de territorialidades delimitadas, atentando-se para as mesclas próprias aos contextos juvenis, urbanos e tecnológicos. A existência de um lugar tecnológico reticular e colonizado por narrativas autobiográficas contribui para acentuar e reconfigurar este trânsito. Isso nos permite inclusive localizar o caráter fortemente discursivo destas expressões diaspóricas e polifônicas que impõem o núcleo de algumas centralidades hegemônicas (ROCHA; SILVA; PEREIRA, 2015, p. 2-3).

Propor uma leitura crítica da persona pública da *performer* maranhense<sup>10</sup>, radicada por anos em Minas Gerais, é assumir um olhar para o *entre*. É neste entre (em vários entres, na verdade) que se afirma a construção plástica da *drag*, cantora, *performer*, a mesma que, “desmontada”, aparece em vídeos gravados do celular, circulando por ruas e calçadas nos intervalos de um show, feminino que ora é a diva maquiada, erotizada, com

7 Leo Jaime é um cantor brasileiro cujo auge de sucesso se deu na década de 1980, com o pop-rock nacional.

8 Vocalista da banda Serial Funkers, que ficou conhecida após a participação no programa SuperStar, da Rede Globo de Televisão, em 2015.

9 Este espriamento tanto pode significar uma real mobilidade, tal como apontado por Ferreira (2010), quanto implicar em possíveis estigmatizações.

10 Pablo Vittar brinca e transita entre a fronteira entre o masculino e o feminino, tanto em suas performances quanto na vida pessoal. Contudo, assumiremos como ela o faz o emprego do artigo feminino para designá-la.

seu aparecimento luxuoso e lascivo, e logo mais é a menino-jovem andrógina, de sobrancelhas raspadas e cabelos curtíssimos, perguntando-se se encontrará algum *boy* na cidade estrangeira por onde transita. Subjetividade em transe e em trânsito, em rotas insurgentes, Vittar é a maga indestrutível da estética *remix* e das inversões: “Se recebo dor, te devolvo amor. [...] E quanto mais dor recebo/Mais percebo que eu sou/ Indestrutível”, ela canta no *clipe* de mesmo nome.

Analisando as “potências de reação” que emergem dos “corpos insubmissos e indóceis que vão reinventando suas experiências em meio a reapropriações e ressignificações de discursos”, Kleiam (2016, p. 13) esclarece que,

[...] enquanto situação, o corpo não se conforma somente como uma estrutura passiva por sobre a qual incide a normatização dos discursos do (sexo)/gênero. Mesmo que se torne lugar de vulnerabilidade e sujeição, o corpo logra subversão e disputa. Como anormalidade, muitas vezes nos mostra sua potência política, denunciando a plasticidade e o caráter prostético dos gêneros, por meio desse não paralelismo sexo-gênero (KLEIAM, 2016, p. 11).

Entendemos, pois, que esta pop-ativista constrói, com sua práxis artística e sua estética existencial, a sua própria episteme. Ou seja, ela toma para si um narrar autobiográfico constituído do caminho ambivalente e intersticial que

entrelaça sua trajetória pessoal, subjetiva – marcada por *bullyings* e afirmações identitárias complexas –, ao percurso midiático trilhado – do entretenimento e da musicalidade. Com seu *self* tecno-bio-midiático, Vittar nos oferece, metanarrativamente, a chave da anamnese como recurso analítico. Contudo, a anamnese pós-moderna, como tempos atrás propusera Jean-François Lyotard (1994), já não poderá separar *real* e virtual, documental e ficcional. Do mesmo modo, a persona Pablllo não existe sem a permanência fantasmática de Phabullo, e vice-versa. Questionada em entrevista recente sobre como se via ao se despir da “montação”, Vittar é transparente: ela se estranha.

Tomando o travestismo como iniciativa de subjetivação não-essencialista e plástica, Sales, Proença e Peres (2016) apresentam uma ênfase teórica que nos auxilia a olhar as estratégias corpóreo-narrativas do “draguetismo” de Vittar. Sabemos, todavia, que ela insiste, em alguns depoimentos, em não ser identificada como transexual, mas como “um menino gay que faz *drag*”. Deste modo, e em consonância com a nomenclatura adotada por Pablllo, faremos esta aproximação reflexiva localizando sob o grande sufixo guarda-chuva *trans*<sup>\*11</sup> as práticas de subjetivação remixadas e que nos remetem ao entre-gêneros como forma política, seja na

**11** Solução proposta por alguns grupos transfeministas como termo englobador, oriunda da ferramenta de pesquisa digital que, ao colocar o asterisco, permite a localização de uma miríade de termos e neologismos que advêm do sufixo e permitem, assim, uma formulação inclusiva – da transgeneridade, do travestismo, do drag, do feminismo, e de outras formas de contestação tanto do binarismo quanto dos essencialismos de gênero.

estética travesti, seja na estetização *drag*. Isto significa dizer que a perspectiva não-essencialista seria partícipe de uma construção de gênero nômade, aqui se acrescentando a mescla e o trânsito também em termos de diferentes estilos e citações musicais<sup>12</sup> e na união tensiva e irônica entre entretenimento, *show business* e contestação subalterna. Assim, temos que

pensar nesses gêneros emergentes é problematizar outras formas de constituição das corporalidades, das sexualidades e das práticas sexuais, que borram os binarismos, mulher e homem, ampliando as nuances dessas expressões, trazendo-as para os cenários das produções inteligíveis, via produções acadêmicas, que garantem outras formas de apresentar tais corpos e sexualidades, que se contemplam sem estarem colados nas perspectivas universalistas e essencialistas.

[...]

Mapear as travestilidades enquanto produções de gêneros nômades ultrapassa e desconstrói os machismos falocêntricos que sempre ditaram as regras e normas, inclusive das consciências, dando vazão às novas configurações precárias e subalternas de vidas que se posicionam contrárias aos aprisionamentos do falo ao gênero, porque as travestis são pessoas que se apresentam numa perspectiva de gênero feminina, mas não de mulher. E o mais desestabilizador para tais padrões machistas falocêntricos é que essas pessoas se mantêm na feminilidade e, na maioria das vezes, com seus pênis, funcionais, diga-se de passagem (SALES; PROENÇA; PERES, 2016, p. 58 e 62).

“K.O. (sigla para ‘nocaute’, em inglês), o mais recente sucesso da cantora, [tem] composição (...) inspirada no videogame *Street Fighter*” (MARTINS, 2017, p. 96). Já no videoclipe “TOME CURtindo” de Lia Clark, em que Vittar faz participação especial, as cantoras estão em um cenário digital(izado), seus corpos fetichizados, quase como um embonecamento, em uma construção narrativa na qual são intercalados códigos de programação de computador com a letra da música, em uma alusão ao filme *Matrix*.

Inspirações na cultura de massa, *samples*, multiplicidade de referências musicais, fenômeno nas mídias sociais entre os outros registros apresentados nessa breve biografia midiático-existencial da cantora, conduzem-nos a problematizar como a *drag* constrói a sua *performance*, embebida em uma cultura *remix*, ou, ampliando o questionamento a partir do conceito articulado por André Lemos (2004; 2007), em uma ciber-cultura-remix. Mediante o exposto, interessa-nos problematizar a persona Vittar, corporalidade tecnopornoativista<sup>13</sup>, como uma expressão ciber-cultural-remix que combina entretenimento pós-massivo, narrativas culturais *mainstream*, formas políticas do sensível e uma erótica das visualidades.

12 Rodrigo Gorky, produtor musical de Pablo Vittar, começou a carreira como DJ e, com seu Bonde do Rolê, tornou-se famoso mixando *samples* de diversos estilos com funks cariocas.

13 Fazemos aqui referência a algumas das proposições de Beatriz Paul Preciado, que pressupõe que o enfrentamento ao regime de gozo compulsório regrado pelo capitalismo contemporâneo demanda um enfrentamento autoficcional e um protocolo de intoxicação voluntária, inclusive de ordem erótica e discursiva, que bebe do pornô para melhor denunciá-lo.

## Pornoplítico: da audiovisualidade à subjetividade remix

O sucesso na cena musical e a visibilidade pública adquiridos por Pablo Vittar são paradigmáticos do modo de produção, circulação e consumo articulado no atual estágio midiático em que proliferam “mídias com funções pós-massivas” (LE MOS, 2007). Encabeçada pelas redes telemáticas, essa outra forma de fluxos de informação e de comunicação é mais descentralizada, policêntrica e multidirecional, para apresentarmos apenas alguns de seus predicados.

Essas mídias com funções pós-massivas não agem por *hits*, mas por nichos, como nos lembra Lemos, leitor de Chris Anderson. Nas mídias com funções pós-massivas, diferentemente das mídias massivas em que um mesmo – e único – conteúdo é ofertado indistintamente, seu conteúdo e suas produções são destinadas a comunidades de usuários e/ou segmentos específicos de consumidores, mas pelo fato de permanecerem circulando, posteriormente,

pela rede, mantêm-se disponíveis ao consumo de todos, virtualmente implicando, inclusive, podemos sugerir, em apropriações e usos não programados neste primeiro platô de circulação.

Cantorxs<sup>14</sup> como Vittar, Rico Dalasam, Lia Clark, Linn da Quebrada, Mulher Pepita, Jalo e Liniker são filhxs desta cena de descompressão comunicacional e de espraiamento não exatamente de conteúdos, mas de formas- conteúdo, formatos e afetos midiaticizados e digitalmente espraiados. Herdeirxs de uma nação pop-transnacional combinam ativismo de gênero, midiativismo de entretenimento e entretenimento tecno-bio-ativista.

Interpretar qualquer que seja o fenômeno sociocultural-midiático emergente nos dias de hoje, perpassa trazer à discussão a relevância e a influência destas tecnologias de comunicação e informação e, em especial, implica em considerar os novos regimes de vinculação e as dinâmicas processuais que daí emergem. Nosso tempo é

14 Cientes das inúmeras polêmicas em torno da adoção do “x” em textos escritos assume-se a opção por manter este recurso de afirmação de alteridade (e não de neutralidade) ao longo de todo o artigo. Tal escolha responde ao entendimento de se tratar, ainda, da alternativa mais eficaz no enfrentamento do “binarismo” na linguagem. Este sistema de adoção de uma “linguagem neutra”, conceito defendido por ativistas da afirmação equânime de diferentes posições de enunciação objetiva trazer um ruído intencional ao “binarismo” da linguagem. O uso do “x” nas palavras, mediante os estudos de gênero, possibilita a reflexão acerca de um terceiro gênero na escrita com relação à flexão masculino/feminino. Reforça-se a recorrência da palavra gênero, para salientar a não equiparação de gênero e sexo, dando destaque para o primeiro conceito e sua construção social. Nesse caminho, algumas frentes assumiram o debate, partindo de coletivos e ativismos de gênero(s) e sexualidade(s), passando pelo campo científico, e chegando até mesmo ao campo prático da comunicação. Por vezes, o recurso é inserido em campanhas publicitárias (mercadológicas ou vinculadas à divulgação de causas), principalmente as circulantes pelas mídias sociais. Não há, portanto, a intenção de propor tal medida em nossa língua-mãe, mas sim a de sugerir ruído, uma visada de olhar ao vermos/ermos esta outra grafia. Esta ação ruidosa busca contemplar aquilo que escapa das convenções sociais, principalmente do binarismo masculino *versus* feminino. Seguindo às proposições contrassexuais de Paul Preciado, defende-se com tal medida a equivalência e não a igualdade dos sujeitxs. (Ver a esse respeito a matéria “Todxs contra x língua: os problemas e as soluções do uso dx linguagem neutrx”. In: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/07/10/Todxs-contra-x-l%C3%ADngua-os-problemas-e-as-solu%C3%A7%C3%B5es-do-uso-dx-linguagem-neutr-x> Consulta em 2/12/2017).

marcado por tecnologias informacionais que remodelam nossas cidades, nossos corpos, nossa subjetividade, nossa identidade, nossa forma de comunicar. Para Lemos (2004), a cultura contemporânea é uma cultura cibernética, que constituída por redes telemáticas propicia outras formas de sociabilidade e subjetividade, agora, também, *on-line*.

Instaura-se uma cultura planetária, mais interativa e dinâmica, que enseja trocas, influências mútuas e requer maior cooperação dos envolvidos. Esse estágio da cultura – cibercultura – que inicialmente poderia ser temerária, ao colocar em colapso dinâmicas culturais locais, torna-se um ambiente midiático privilegiado, como sugere Lemos, que o compreende como uma espécie de incubadora favorável para a emergência de manifestações culturais originais, e propiciando, ao contrário do que inicialmente se poderia imaginar, um virtual enriquecimento da diversidade cultural, em um meio global supostamente homogeneizante (Cf. LEMOS, 2004).

Esse enriquecimento, como assevera Lemos, deve-se ao princípio que rege a cibercultura, que é o da “re-mixagem”,

[um] conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, cut-up de informação a partir das tecnologias digitais. Esse processo de “re-mixagem” começa com o pós-modernismo, ganha contornos planetários com a globalização e atinge seu apogeu com as novas mídias (Manovich). As novas tecno-

logias de informação e comunicação alteram os processos de comunicação, de produção, de criação e de circulação de bens e serviços nesse início de século XXI trazendo uma nova configuração cultural que chamaremos aqui de “ciber-cultura-remix” (LEMOS, 2005, p. 1).

Há, obviamente, certo renascimento do lugar do sujeito nesta perspectiva, mas um sujeito nômade, plástico, bricolador de si mesmo e das formas e repertórios culturais que o afetam. Uma subjetividade *remix*, como vimos argumentando, de perfil impuro, inacabado, contaminado e em contiguidade a toda uma ambiência tecnológica e tecnocênica. Uma sensibilidade bio-tecnobricoladora, uma artesanaria de sentidos, em estado de mutação e movência.

Nessa perspectiva, compreender o espaço em que se constitui essa cibercultura e que tem como princípio regente a re-mixagem, é pensá-lo, como nos propõe Lemos, como um ciberespaço que “ao mesmo tempo é forma e conteúdo cultural, modulador de novas identidades e formas culturais” (LEMOS, 2004, p. 15).

Com isso, postulamos que essas produções culturais e midiáticas, provenientes da “ciber-cultura-remix”, devido aos seus processos mais dinâmicos de interação, de conversação e de comunicação, podem dar suporte à expressão de novas dimensões de atuação política, com implicações de outros regimes sociais, estéticos e comunicacionais, de ordem local, global, glocal, ou, como propusemos, pós-periférica.

Vittar, valendo-se de uma ambiência pós-massiva, é também o sujeito que, em presença, ocupa a urbanidade, ainda que, muitas vezes, esta ocupação esteja marcada pela intermediação das telas e decalcada pela presença – mais ou menos fantasmática – das narrativas e das lógicas do entretenimento.

Nas páginas que se seguem, problematizamos a cantora *drag* em duas perspectivas. Em um primeiro momento, interessa-nos analisar aquilo que chamaremos de “audiovisualidade remix”, compreendendo um pouco mais a ambiência constitutiva de suas produções musicais e de suas externalidades artísticas. No segundo, refletiremos sobre a cantora que “consume para ser consumida”, com a demarcação da existência de Vittar, enquanto, também, uma constituição *remix* – “subjetividade *remix*” –, e considerando, assim, a dimensão política de seu trabalho, identidade e subjetividade.

### **Audiovisualidade *remix***

A canção “Open Bar” é um *sample* de Major Lazer, da canção “Lean On”. “Rainha” é outro *sample*, de “Diva”, de Beyoncé. “K.O.”<sup>15</sup> tem inspiração no filme *Street Fighter*. “TOME CÚrtindo” alude ao filme *Matrix*, a *performances* de Madonna e Beyoncé, com uma multiplicidade de referências

musicais, entre muitos outros entrecruzamentos de produções culturais diversas. Poder-se-ia falar em plágio? Não propriamente. Pablo Vittar, artista do pastiche e da paródia, não apenas produz, mas também é produto da ciber-cultural-*remix*.

As discussões em torno da cultura *remix* são localizadas no pós-modernismo e no debate sobre o “fim da arte”. Se por um lado, com a morte da arte, entra-se em crise a noção de autoria, ao observamos o fenômeno por outro ângulo veremos que isso pode trazer formas culturais e artísticas não-canônicas, iconoclasmos incluídos. Se sob a égide do pós-modernismo o artista e o produtor cultural se valem de trabalhos de outros criadores, e em processo de recombinação ofertam novos produtos/objetos/linguagens artísticos para a apreciação e o consumo, o mesmo pode ser observado na cultura *remix*:

Na crise da criação pós-moderna (“a arte morreu!”) só é possível apropriações sob o signo da recriação. [...] Na cibercultura, novos critérios de criação, criatividade e obra emergem consolidando, a partir das últimas décadas do século XX, essa cultura *remix*. Por *remix* compreendemos as possibilidades de apropriação, desvios e criação livre (que começam com a música, com os DJ’s no hip hop e os Sound Systems) a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea (LEMOS, 2005, p. 2).

**15** Em 28 de agosto de 2017, hackers invadiram o canal da *drag queen* no YouTube e entre os feitos, apagaram o clipe que na eventualidade contava com mais de 130 milhões de visualizações. Tanto a conta quanto o vídeo foram recuperados e o número de exibições mantidos. O ataque mobilizou as mídias com funções massivas e pós-massivas e até mesmo a gravadora Sony Music se posicionou perante o caso, repudiando ações discriminatórias. Disponível em: <http://www.billboard.com.br/noticias/videos-de-pablo-vittar-retornam-ao-youtube-apos-ataque/> Acesso em: 9 set. 2017.

Como bom exemplar pop-artivista, Vittar ocupa seus videoclipes com uma memória audiovisual na qual as fronteiras entre as divas do pop internacional e do Teatro de Revista brasileiro (em franco compartilhamento de maiôs, apliques de cabelo, cintilâncias, meias arrastão e lamês), as subculturas LGBTIQ e as expressões contraculturais (estilizadas em toda uma geografia lisérgica de tons berrantes e flores multicoloridas) se dissolvem e se contaminam. Na ondulação de corpos, sonoridades, bundas que requebram, bocas que sorriem e línguas que convidam e lambem os olhos de seus consumidores, Pablo canta, “montado”, seja as delícias das baladas ou a opressão social.

Lascívia audiovisual, romantismo contestador-cantante, porque, “Eu sei que tudo vai ficar bem/E as minhas lágrimas vão secar/Eu sei que tudo vai ficar bem/E essas feridas vão se curar”. Há, sempre ali, certa matriz melodramática namorando a cafonice excessiva e ornamentada das garotas de praia e das estrelas pornô norte-americanas, com o fio nem tão tênue que as une aos tipos ideias de sensualidade-ordenatória (e masturbatória) das líderes de torcida e das colegiais retratadas em inúmeros filmes e seriados estadunidenses.

Assumir Vittar como produto não apenas dessa cultura *remix*, mas de uma ciber-cultura-*remix*,

propicia localizar, atualmente, o processo de criação artístico, não somente da cantora, mas de uma gama de artistas que se apropriam de produções culturais e midiáticas anteriores para construírem as suas. Ademais, investigar esse processo de remixagem, atrelado a – e fundante de – uma cibercultura, é compreender a amplitude que esse tipo de produção cultural adquire na contemporaneidade. Com o advento das redes telemáticas e das mídias com funções pós-massivas, surgiram inúmeros sites, aplicativos e *softwares* livres que propiciaram que qualquer um remixasse trabalhos dessa indústria cultural e potencialmente conseguisse os utilizar – política e comercialmente – para obtenção de visibilidade.

Mas, também, essa profusão de formatos e formas-conteúdo que são hoje remixados e disponibilizados na internet, nas mídias sociais, nos aplicativos, entre outras ferramentas e dispositivos, não apenas demarca as mais diversas manifestações socioculturais contemporâneas, mas também permite a emergência de vozes e de discursos, outrora reprimidos pelas ilhas de edição das mídias de função massiva, provenientes da clássica indústria cultural (LEMOS, 2005).

Exemplo dessa articulação de visibilidade a partir de uma ciber-cultura-*remix* pós-massiva e pós-periférica, é a postagem feita no dia 21 de abril de 2017, na conta oficial da cantora sertaneja Marília Mendonça<sup>16</sup>, no

16 Marília Mendonça é uma cantora e compositora brasileira de música sertaneja e uma das cantoras, tidas, pertencentes do “Feminejo”, expressão que demarca a visibilidade de cantoras no segmento da música sertaneja brasileira, outrora predominantemente masculina.

Instagram<sup>17</sup>, para divulgar o videoclipe de Pablo Vittar, que com a legenda: “AS DEFINIÇÕES DE LACRE FORAM ATUALIZADAS <3 ... que fodaaaaaaa! Viciada gente!”, sintetiza o primeiro momento desta nossa reflexão, ao mostrar a visibilidade exponencial, e o trespasses de nichos, de uma cantora *drag* ao ser postada (e louvada) em mídia social de uma cantora sertaneja de sucesso.

### Subjetividade *Remix*; estética *trans-remix*

A importância de Pablo, enquanto objeto de estudo, ultrapassa os limites que ajudam a compreender o atual estágio de remixagem das produções culturais em nossa sociedade midiaticizada, atravessada por fluxos de informação e práticas de comunicação e consumo globais. Localizamos em Vittar, também produto da cibercultura-remix e dos fluxos pós-periféricos, novas possibilidades de atuação política. A cantora *drag* não apenas oferece uma forma de entretenimento advinda de lógicas pós-massivas, mas a erótica

presente nessas visualidades e em sua visibilidade ensinam expressões e partilhas políticas do sensível. Não iremos vinculá-la, e felizmente nos parece, ao campo das políticas de identidade.

Pablo Vittar é essa *potentia gaudendi*<sup>18</sup> de que nos fala Preciado (2014). A cantora-performer-*drag* joga com a ambiguidade e a indeterminação, propiciando uma excitação “para quem a consome”. Vittar é feminino e é masculino, é biológico, mas também é virtual, é orgânico e inorgânico, sujeito e objeto. Excita, é excitada e excita-se com (Figuras 1 e 2). Enxergamos nessa erótica visual, ou melhor, nessa pornografia-pop-plástica da cantora novas formas de politicidade, em torno das questões de gênero e sexualidade, por exemplo. Segundo reportagem do jornal gaúcho Zero Hora (BALSEMÃO, 2017), Vittar seria um dos principais nomes *trans* e/ou *drag* a protagonizarem aquilo que a reportagem nomeia de movimento de renovação da MPB, intitulado MPBTrans, o que, podemos facilmente imaginar, não exatamente agradaria a Pablo.

17 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BTKmQ84jZ8X/> Acesso em: 01 jul. 2017.

18 *Se trata de la potencia (actual o virtual) de excitación (total) de un cuerpo. Esta potencia es una capacidad indeterminada, no tiene género, no es ni femenina ni masculina, ni humana ni animal, ni animada ni inanimada, no se dirige primariamente a lo femenino ni a lo masculino, no conoce la diferencia entre heterosexualidad u homosexualidad, no diferencia entre el objeto y el sujeto, no sabe tampoco la diferencia entre ser excitado, excitar o excitarse-con* (PRECIADO, 2014, p. 38).

**Figura 1:** Captura do videoclipe “Todo dia”



Fonte: Elaborada pelxs autorxs; frame de videoclipe.

**Figura 2:** Captura do videoclipe “TOME CURtindo”



Fonte: Elaborada pelxs autorxs; frame de videoclipe.

O “trans” que confere ao movimento o nome que vem sendo propagado não tem obrigatoriamente a ver com transexualidade. Dona do hit *Todo Dia*, Pablo Vittar, apesar de se considerar um “garoto gay que faz drag”, isto é, que se veste de mulher quando sobe no palco para os shows, também faz parte do grupo. A artista, que integra a banda do programa *Amor & Sexo*, demorou para se dar conta de que seu papel é maior do que apenas divertir com versos como “Eu não espero o Carnaval chegar pra ser vadia / Sou todo dia”. [...]

– Não tinha noção do lado político do meu trabalho até receber mensagens de pessoas que diziam se inspirar em mim – lembra Pablo, que afirma não precisar de nome feminino para ser *drag queen* (BALSEMÃO, 2017).

Dessa forma, compreender a importância desse produto-sujeito da cena midiática, musical e cultural pop, Pablo Vittar, implica refletir sobre sua dimensão “pop-lítica” (RINCÓN, 2015). Aproxima-se o pop ao político e o político às formas do entretenimento, assim como indicaram Rocha; Gheirart (2016) na investigação que empreenderam ao analisarem a dimensão pop-lítica de Rico Dalasam, a persona pública e a tessitura musical agenciadas pelo rapper.

Essa pornografia plástica presente nas *performances* audiovisuais-*remix* e no processo de subjetivação de Vittar, mais do que um estímulo sensorial que negocia com as lógicas de produção da indústria cultural, desvela como essas mestiçagens comunicacionais engendram cenários complexos e plurais, encabeçando novas formas políticas advindas de outras dimensões sociais, comunicacionais e estéticas.

## Considerações Finais

Vittar, assim como outrxs cantorxs *drags* e transexuais que citamos ao longo desta reflexão, operam na contramão da atual sociedade farmacopornográfica, concomitantemente ao surgimento e profusão das redes telemáticas, que deram vasão às sociedades alicerçadas por um paradigma cibercultural pós-massivo. Beatriz Paul Preciado (2014), dando uma volta a mais nesse parafuso, sugere que as telecomunicações e a medicamentação viabilizaram, em escala global, pôr em marcha a atual força movente do sistema produtivo/econômico, capitaneado pelas indústrias bioquímicas, informacionais e comunicacionais: a excitação.

Para Preciado, mais do que “satisfazer”, o grande propósito da sociedade farmacopornográfica é “excitar”, ou, ainda “fazer gozar”, em um modo “correto”. Esse regime pós-industrial, global e midiático, promoveria por meio de processos biomoleculares e semióticos, uma gestão política e técnica dos corpos, dos sexos e das sexualidades, desdobrando-se em novas formas de produção de subjetividade e, em especial, de controle sexual. Gays, negros, mulheres, crianças, migrantes, entre outros grupos, estariam a serviço – seriam os principais trabalhadores – dessa sociedade farmacopornográfica por se situarem no “limiar da cidadania”. No entanto, o que seria um destino fadado a esses subalternos, a prostituição, encontra nessa mesma sociedade formas políticas para tensionar o sistema acachapante.

Por meio de *remixagens* e de formas pop-líticas de entretenimento, Vittar inverte a lógica e questiona seu lugar de fala, promove visibilidade de minorias sexuais e de gênero e se torna objeto de consumo/inspiração/identificação para outros indivíduos. Graças, também, às expressões pós-massivas, Pablo Vittar consegue não apenas contestar códigos estéticos, políticos e narrativos por meio de seu entretenimento pop-lítico, mas ofertar para o consumo outras formas públicas, compartilhadas e coletivas de representações imagéticas não-dominantes. Isso acontece e é possível, pois emergiu na ciber-cultura-remix uma novidade: o *copyleft* (LEMOS, 2004). Baseado na troca e na interação passa a estruturar dinâmicas identitárias e culturais, até mesmo promovendo a constituição de “identidades sexuais *copyleft*” (PRECIADO, 2014).

Com seu *copyleft* estético-subjetivo Vittar foge dos “condomínios” (DUNKER, 2015), ao, ontologicamente, romper com as heranças da modernidade, e localizar na indeterminação o foco e o pólo da subjetivação possível. Trazendo para o núcleo policêntrico do pop pós-massivo a invasão dos guetos, torna o gueto objeto de consumo político-sensorial. Este, penetrando nos orifícios polifônicos das autopistas do entretenimento cibercultural e do “capitalismo quente, psicotrópico e punk” (PRECIADO, 2014, p. 34), poliniza também o *mainstream* com os poros diaspóricos das subjetividades insurgentes. Guerrilha pós-periférica, lembra a insurreição sígnica que encantou Jean Baudrillard nos anos 70, ao

admirar a invasão por grafites das superfícies da cidade de Nova Iorque, tatuando a cidade com “nomes, sobrenomes tirados dos quadrinhos *underground*”, reivindicando a “exclusividade radical do clã, do bando, da gang, da faixa de idade” (BAUDRILLARD, 1979, p. 318).

Podem as perspectivas críticas de enfrentamento da colonialidade do poder e do conhecimento se prestarem à análise dos pop-trans-artivismos? Podemos falar em termos de ordens de resistência em narrativas do entretenimento que remixam sistemas especialistas tecidos nos entremeios da cultura pop e da cena *underground*? Preocupações deste tipo são trabalhadas por Pereira (2015), quando aproxima, sob a forma de problematização, o decolonial das teorias *queer*, e propõe, dentre outras questões, uma teoria encarnada e tomada por falas outras e por outras falas.

Preciado (2014) defende muito claramente que “[r]evelar nossa condição de trabalhadores/consumidores farmacopornográficos é a condição de possibilidade de toda teoria crítica contemporânea” (PRECIADO, 2014, p. 46). Corpo-mídia, trespassado por fluxos sígnicos, máquina semiótica que bebe do entretenimento para contestar os imperativos ordenadores do capitalismo: não me ensine como eu vou gozar; estou no comando e vou te enlouquecer, sugere Vittar. Corpo-artífice que trespassa os regimes do (bom) gosto. Corpo-artifício que pede na música “Minaj”, enquanto se prepara para um *ménage*: “por favor, não amasse o meu

mega-hair”. Corpo “polisexual vivo [que] é o substrato da força orgásmica” (PRECIADO, 2014, p. 42). Corpo que sofre e seduz, que transita nas geografias midiáticas e pós-massivas evocando uma biopolítica midiática de resistência anímica. Corpos dissidentes que evocam possibilidades de trânsito. Possessão transgressiva e transes-trânsitos pop-líticos. Uma teoria cu(rtida). Uma episteme vadia, uma ontologia que rebola e desce até o chão. Afinal, pode o pop ativar o solo pantanoso e deteriorado da grande política?

## Referências

- BALSEMÃO, Rafael. MPBTrans: de Liniker a Pablo Vittar; conheça o movimento musical que discute a diversidade sexual. **Zero Hora**. 2017. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/musica/noticia/2017/03/mpbtrans-de-liniker-a-pablo-vittar-conheca-o-movimento-musical-que-discute-a-diversidade-sexual-9732917.html> Acesso em: 29 jun. 2017.
- BAUDRILLARD, Jean. Kool killer ou a insurreição pelos signos. **Cine Olho**, São Paulo, n. 5/6. Jun.-ago. 1979.
- DANTAS, Felipe. *Drag queen* Pablo Vittar irá comandar a banda do “Amor & Sexo” no lugar de Léo Jaime. **Papelpop**. 2015. Disponível em: <http://www.papelpop.com/2015/12/drag-queen-pablo-vittar-ira-comandar-a-banda-do-amor-sexo-no-lugar-de-leo-jaime-2/> Acesso em: 28 jun. 2017.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- FINCO, Nina. Tem *drag* no samba. Pablo Vittar conquista foliões do Carnaval com uma exaltação ao direito de todos os gêneros sexuais à ‘vadiagem’. **ÉPOCA**, São Paulo, ed. 975. 27 fev., p. 11-13. 2017.
- GLAMOUR. Pablo Vittar, Iza e Mariana Mello estrelam nova campanha da Avon. 2017. Disponível em: <http://revistaglamour.globo.com/Beleza/Beauty-news/noticia/2017/06/pablo-vittar-iza-e-mariana-mello-estrelam-nova-campanha-da-avon.html> Acesso em: 28 jun. 2017.
- GOMES, Fabiano. Adidas Originals traz Pablo Vittar estrelando campanha em apoio à comunidade LGBT. **Superpride**. 2016. Disponível em: <http://www.superpride.com.br/2016/05/adidas-originals-traz-pablo-vittar-estrelando-campanha-em-apoio-a-comunidade-lgbt.html> Acesso em: 28 jun. 2017.
- KLEIAM, Luiz Claudio. Prefácio. *In*: RODRIGUES, Alexsandro; MONZELI, Gustavo; FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva. (Orgs.). **A política no corpo: gêneros e sexualidade em disputa**. Vitória: EDUFES, 2016. p. 9-14.
- LEMONS, André. Cibercultura, cultura e identidade. Em direção a uma “cultura copyleft”? **Contemporanea**, Salvador, v. 2, n. 2, dez., p. 9-22, 2004. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneapocascom/article/view/3416/248> Acesso em: 21 jun. 2017.
- \_\_\_\_\_. Cidade e mobilidade. Telefones celulares, funções pós-massivas e territórios informacionais. **Matrizes**, São Paulo, v. 1, n. 1, out., p. 121-137, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38180/40911> Acesso em: 21 jun. 2017.
- LYOTARD, Jean-François. Heidegger e “os judeus”. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MARTINS, Sérgio. Diva de qualquer estação. Sucesso no YouTube, nos palcos e no programa Amor & Sexo, a *drag queen* Pablo Vittar é a cantora mais animada da nova leva de artistas LGBT. **VEJA**, São Paulo, ed. 2535, ano 50, n. 25. 21 jun., p. 94-96. 2017.
- MULTISHOW. Pablo Vittar apresenta o TVZ ao vivo desta quarta (19). 2017. Disponível em: <http://multishow.globo.com/programas/tvz/materias/pablo->

vittar-apresenta-o-tvz-ao-vivo-desta-quarta-19.htm  
Acesso em: 28 jun. 2017.

NUNES, Gabriel. Pablo Vittar é a *drag queen* com mais visualizações em clipe original no YouTube. **Rolling Stone**. 2017. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/pablo-vittar-e-drag-queen-com-mais-visualizacoes-em-clipe-original-no-youtube/> Acesso em: 27 jun. 2017.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer* decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 5, n. 2. jul.-dez., p. 411-437, 2015. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/340/146> Acesso em: 02 jul. 2017.

PONTES, Everton Vitor. **Das subculturas ao alternativo – um estudo etnográfico do Baixo Augusta**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Universidade Paulista, São Paulo, 2017.

PRECIADO, Beatriz (Paul). **Testo yonqui**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

QUERINO, Lucas. Além de *drag* mais assistida do Youtube, Pablo Vittar se torna a mais seguida no Instagram. **Superpride**. 2017. Disponível em: <http://www.superpride.com.br/2017/06/alem-de-drag-mais-assistida-do-youtube-pablo-vittar-se-torna-a-mais-seguida-no-instagram.html> Acesso em: 28 jun. 2017.

RINCÓN, Omar. Lo pop-pular está de moda: sobre culturas bastardas y quilombos pop-líticos. *In*: BRUZZONE, Daiana; SAINTOUT, Florencia; VARELA, Andrea. (Orgs.). **Voces abiertas: comunicación, política y ciudadanía en América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2015. p. 179-213.

ROCHA, Rose de Melo; GHEIRART, Ozzie. “Esse close eu dei!”. A pop-lítica “orgunga” de Rico Dalasam. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 161-179, 2016. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/3783/4001](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/3783/4001) Acesso em: 29 jun. 2017.

ROCHA, Rose de Melo; SILVA, Josimey Costa da; PEREIRA, Simone Luci. Imaginários de uma outra diáspora: consumo, urbanidade e acontecimentos pós-periféricos. **Galáxia**, São Paulo, n. 30. dez., p. 99-111, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20453/18256> Acesso em: 04 jul. 2017.

SALES, Adriana; PROENÇA, Herbert; PERES, Wiliam Siqueira. Expressões travestis: da precariedade aos gêneros nômades. *In*: RODRIGUES, Alexsandro; MONZELI, Gustavo; FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva. (Orgs.). **A política no corpo: gêneros e sexualidade em disputa**. Vitória: EDUFES, 2016. p. 47-64.

## K.O.: The remix knockout of drag Pablo Vittar

### Abstract

We discuss in this article aspects of the policies of visibility and the activist aesthetic articulated by the Brazilian drag, Pablo Vittar, pointing out as key of reading the interweaving between subjectivity and remix culture. The modes of presence and forms of resistance identified in Vittar's public performance also point to a peculiar mode of drag-activism that negotiates and transcends the boundaries of genre and musical styles. Post-peripheral, the singer transits through the interstices of urbanities and technicalities.

### Keywords

Pablo Vittar. Remixed subjectivity. Drag-activism.

## K.O.: El nocaute remix de la drag Pablo Vittar

### Resumen

Serán problematizados en este artículo aspectos de las políticas de visibilidad y la estética activista articuladas por la drag brasileña Pablo Vittar, apuntando como clave de lectura el entrelazado entre subjetividad y cultura remix. Los modos de presencia y las formas de resistencia identificadas en la performance pública de Vittar apuntan a un modo peculiar de drag-activismo, que negocia y sobrepasa las fronteras de género y de estilos musicales. Post-periférica, la cantante transita por los intermedios e intersticios de urbanidades y tecnicidades.

### Palabras clave

Pablo Vittar. Subjectividad remix. Drag-activismo.

Recebido em:  
30 de setembro de 2017

Aceito em:  
28 de novembro de 2017

## Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

## E-COMPÓS | [www.e-compos.org.br](http://www.e-compos.org.br) | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

Brasília, v.20, n.3, set./dez. 2017.

A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

Indexada por Latindex | [www.latindex.unam.mx](http://www.latindex.unam.mx)

## CONSELHO EDITORIAL

**Ada Cristina Machado Silveira**, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil  
**Alda Cristina Silva da Costa**, Universidade Federal do Pará, Brasil  
**Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia**, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
**Ana Regina Barros Rego Leal**, Universidade Federal do Piauí, Brasil  
**Ana Carolina Rocha Pessôa Temer**, Universidade Federal de Goiás, Brasil  
**André Luiz Martins Lemos**, Universidade Federal da Bahia, Brasil  
**Angela Cristina Salgueiro Marques**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
**Ângela Freire Prysthon**, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil  
**Antonio Carlos Hohlfeldt**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Arthur Ituassu**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil  
**Bruno Campanella**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**Cláudio Novaes Pinto Coelho**, Faculdade Cásper Líbero, Brasil  
**Cárlida Emerim**, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
**Carlos Eduardo Franciscato**, Universidade Federal de Sergipe, Brasil  
**Danilo Rothberg**, Universidade Estadual Paulista, Brasil  
**Denise Tavares da Silva**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**Diógenes Lycarião**, Universidade Federal do Ceará, Brasil  
**Eduardo Vicente**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Eliza Bacheaga Casadei**, Escola Superior de Propaganda e Marketing – SP, Brasil  
**Eneus Trindade**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Erick Felinto de Oliveira**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
**Eryl Vieira Júnior**, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil  
**Francisco de Assis**, FIAM-FAAM Centro Universitário, Brasil  
**Francisco Elinaldo Teixeira**, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
**Francisco Gilson R. Pôrto Jr.**, Universidade Federal do Tocantins, Brasil  
**Frederico de Mello Brandão Tavares**, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil  
**Gabriela Reinaldo**, Universidade Federal do Ceará, Brasil  
**Gilson Vieira Monteiro**, Universidade Federal do Amazonas, Brasil  
**Gustavo Daudt Fischer**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil  
**Itania Maria Mota Gomes**, Universidade Federal da Bahia, Brasil  
**Jiani Adriana Bonin**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil  
**José Afonso da Silva Junior**, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil  
**José Luiz Aida Prado**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil  
**Joseette Maria Monzani**, Universidade Federal de São Carlos, Brasil  
**Juçara Gorskí Brites**, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

**Juliana Freire Gutmann**, Universidade Federal da Bahia, Brasil  
**Laura Loguercio Cânepa**, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil  
**Leonel Azevedo de Aguiar**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil  
**Leticia Cantarella Matheus**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
**Luciana Coutinho Souza**, Universidade de Sorocaba, Brasil  
**Maria Ataíde Malcher**, Universidade Federal do Pará, Brasil  
**Maria Elisabete Antonioli**, Escola Superior de Propaganda e Marketing – SP, Brasil  
**Maria das Graças Pinto Coelho**, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil  
**Marialva Carlos Barbosa**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
**Marcel Vieira Barreto Silva**, Universidade Federal da Paraíba, Brasil  
**Marcia Tondato**, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil  
**Marii Santos**, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil  
**Márcio Souza Gonçalves**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
**Mauricio Mario Monteiro**, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil  
**Mayka Castellano**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**Mozahir Salomão Bruck**, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil  
**Nisia Martins Rosario**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Paolo Demuru**, Universidade Paulista, Brasil  
**Paula Melani Rocha**, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil  
**Potiguara Mendes Silveira Jr.**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil  
**Priscila Ferreira Perazzo**, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil  
**Rafael Cardoso Sampaio**, Universidade Federal do Paraná, Brasil  
**Rafael Tassi Teixeira**, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil  
**Regiane Lucas Garcês**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
**Regiane Regina Ribeiro**, Universidade Federal do Paraná, Brasil  
**Renata Pitombo Cidreira**, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil  
**Renato Essenfelder**, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil  
**Roberto Elísio dos Santos**, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil  
**Rodolfo Rorato Londero**, Universidade Estadual de Londrina, Brasil  
**Roseli Figaro**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Simone Maria Andrade Pereira de Sá**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**Sofia Cavalcanti Zanforlin**, Universidade Católica de Brasília, Brasil  
**Sônia Caldas Pessoa**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
**Tatiana Oliveira Siciliano**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil  
**Thais de Mendonça Jorge**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Valquíria Michela John**, Universidade Federal do Paraná, Brasil

ID 1416

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.20, n.3, set./dez. 2017.

## CONSELHO CIENTÍFICO

**Cristiane Freitas Gutfreind**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil | **Eduardo Antônio de Jesus**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil | **Eduardo Morettin**, Universidade de São Paulo, Brasil | **Irene de Araújo Machado**, Universidade de São Paulo, Brasil | **Miriam de Souza Rossini**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

## COMISSÃO EDITORIAL

**Eduardo Antonio de Jesus**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil | **Igor Pinto Sacramento**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil | **Kelly Cristina de Souza Prudencio**, Universidade Federal do Paraná, Brasil | **Osmar Gonçalves dos Reis Filho**, Universidade Federal do Ceará, Brasil | **Rafael Grohmann**, FIAM-FAAM - Centro Universitário, Brasil (editor associado)

## CONSULTORES AD HOC

**Afonso de Albuquerque**, Universidade Federal Fluminense, Brasil | **Francisco Rüdiger**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil | **Gislene da Silva**, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil | **Luiz Cláudio Martino**, Universidade de Brasília, Brasil | **Magali Nascimento Cunha**, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil | **Márcia Franz Amaral**, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil | **Tania Marcia Cezar Hoff**, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil | **Raquel Paiva**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

## EQUIPE TÉCNICA

ASSISTENTE EDITORIAL **Márcio Zanetti Negrini** | REVISÃO DE TEXTOS **Melina Santos** | EDITORAÇÃO ELETRÔNICA **Roka Estúdio**

## COMPÓS | [www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

**Marco Roxo**

Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFF  
[marcos-roxo@uol.com.br](mailto:marcos-roxo@uol.com.br)

Vice-Presidente

**Isaltina Gomes**

Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFPE  
[isaltina@gmail.com](mailto:isaltina@gmail.com)

Secretária-Geral

**Gisela Castro**

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo – ESPM  
[castro.gisela@gmail.com](mailto:castro.gisela@gmail.com)

CONTATO | [revistaecompos@gmail.com](mailto:revistaecompos@gmail.com)