
***Strike a Pose* – A mediação do videoclipe Vogue nas performances de corpos LGBT no carnaval das escolas de samba¹**

Rodolfo VIANA DE PAULO²
Simone PEREIRA DE SÁ³
Universidade Federal Fluminense, RJ

RESUMO

O artigo tem por objetivo abordar as mediações do videoclipe da canção *Vogue*, de Madonna, buscando discutir o seu agenciamento de corporeidades periféricas em dois momentos. O primeiro, quando ela se apropria de elementos da cena LGBT nova iorquina, por ocasião da criação da canção e do videoclipe de *Vogue*, transformando os passos dessa dança vinda do underground numa referência para a cultura pop. E o segundo momento, duas décadas depois, quando o videoclipe é, por sua vez, uma das referências para jovens dançarinos cariocas que praticam a dança *Vogue* durante suas apresentações em alas das escolas de samba do carnaval carioca na atualidade. Assim, tomando as imagens das divas pop como “epicentros estéticos”, (Pereira de Sá; Soares, 2018) que apontam para um tipo de corporeidade *mainstream* que se incorpora ao *mediascape* da modernidade (Appadurai; 2005), interessa-nos discutir as zonas de diálogo e de tensão entre performances locais e globais, tendo como aportes teóricos a discussão sobre “cosmopolitismo estético”(Regev; 2013) e sobre as divas pop como ícones culturais (Pereira de Sá; Soares; 2018).

PALAVRAS-CHAVE: *Vogue, Madonna, mediação, performance, videoclipe, escolas de samba.*

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação no PPGCOM-UFF (Universidade Federal Fluminense), e-mail: rodolfo.viana@gmail.com

³ Doutora em Comunicação e Cultura; Professora Titular, Universidade Federal Fluminense; coordenadora do LabCult - Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação. E-mail: sibonei.sa@gmail.com

INTRODUÇÃO

O ano era 1990. Para Madonna, a década de 80 se encerrava sob os holofotes do bem sucedido álbum *Like a Prayer*. Na busca por uma nova canção que pudesse ser lançada como o Lado B do single de *Keep it together*, ela compõe *Vogue*. “Strike a pose, there’s nothing to it. *Vogue, Vogue, Vogue*”.

A música inspira-se na dança de mesmo nome praticada nas pistas LGBT dos clubes nova-iorquinos, onde dançarinos criaram uma série de gestos, poses e movimentos de corpo para imitar as suas estrelas favoritas de Hollywood, bem como as modelos de capa da revista *Vogue*. E seu videoclipe, filmado em preto em branco, apresenta Madonna reproduzindo os passos e poses de *Vogue* num cenário glamouroso, que recria a ambiência da Hollywood dos anos 20. Videoclipe que tornou-se, ao longo dos anos, um ícone da obra de Madonna. Mas, não só.

Pois, se fizermos um corte para os anos recentes da segunda década de 2000, vamos encontrar dançarinos negros e homossexuais que utilizam passos do *Vogue* durante suas apresentações em algumas alas das escolas de samba do carnaval carioca. E que mencionam o videoclipe de Madonna ou as suas derivações em clipes de dançarinos tais como Yanis Marshall, Leiomy e o grupo pop Kazaky⁴, que perpetuam e disseminam o *Vogue* a partir do Youtube – como uma das referências para um conjunto de poses e gestos que desenvolvem em suas rotinas coreográficas.

Com base nessas observações, nosso artigo tem por objetivo abordar as mediações do videoclipe *Vogue*, de Madonna, buscando discutir o seu agenciamento de corpos periféricos em dois momentos. O primeiro, quando ela se apropria de elementos da cena LGBT nova iorquina, por ocasião da criação da canção e do videoclipe de *Vogue*, transformando essa dança vinda do underground numa referência para a cultura pop. E o segundo momento, duas décadas depois, quando o videoclipe é, por sua vez, uma das referências para jovens dançarinos cariocas executarem seus passos.

Agenciamentos que, no caso dos dançarinos cariocas, não se filiam estritamente à cultura *Vogue* das famosas *houses* – grupos culturais que se formaram para configurar

⁴ Yanis Marshall. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mDzx33NTg20> ; Leiomy. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pm9emJoXvH0> ; Kazaky. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Td3QW-QRwA> ; Acessados em 26/06/2018;

estilos específicos de dançar o *Vogue* desde os anos 80 –, mas que se disseminam criando misturas e se infiltrando a partir da combinação com outros ritmos como o funk, o stiletto, e até mesmo o samba. Sendo este último o caso que vamos abordar.

Cabe esclarecer que ao propor a reflexão em torno do agenciamento de corpos periféricos, nosso trabalho se articula a indagações que vêm sendo desenvolvidas em nossos projetos de pesquisa sobre as formas como o imaginário e a iconografia do pop – sobretudo das divas pop – são encenados e performatizados em cenários periféricos, articulando questões de performance, corporeidades e cultura popular midiática⁵.

Assim, tomando as imagens das divas pop como “epicentros estéticos” (Pereira de Sá; Soares, 2018) que apontam para um tipo de corporeidade que se incorpora ao *mediascape* da modernidade (Appadurai; 2005), interessa-nos discutir as zonas de diálogo e de tensão, que se dão em duas vias: na primeira, quando Madonna se apropria da cultura dos guetos LGBT nova-iorquinos; e na segunda, quando dançarinos LGBT cariocas se apropriam do vídeo como referência para suas coreografias.

Para tanto, o trabalho se organiza em três partes. Na primeira, “Divas pop, cosmopolitismo e performance”, buscamos alguns aportes teóricos para a discussão em torno desse trinômio; na segunda, “Vogue: poses, corporeidades mediadas e um videoclipe”, descrevemos o contexto de surgimento do videoclipe e os diálogos entre Madonna e a cena nova-iorquina dos anos 80/90; e na terceira, “Da perifa à perifa: do *voguing* dos 80 à ala da escola de samba” discutimos as apropriações que alguns dançarinos cariocas negros e gays, da ala do Maculelê, da Escola de Samba Salgueiro, do Rio de Janeiro, fazem do *Vogue*, no contexto dos desfiles e apresentações das escolas de samba, a partir de entrevistas realizadas com três dos dançarinos da ala. Trata-se, assim, de um texto exploratório, que mapeia questões e apresenta os primeiros resultados de pesquisas em andamento, que serão desdobradas posteriormente em novas incursões ao campo.

⁵ Tratam-se dos projetos: “Cartografias do Urbano na Cultura Musical e Audiovisual: Som, Imagem, Lugares e Territorialidades em perspectiva comparada” (2014/2020) coordenado por Simone Pereira de Sá e financiado pelo edital CAPES/PROCAD; “Estratégias de visibilidade da música pop-periférica do Brasil contemporâneo: entre o local, o transnacional e o periférico”, de Simone Pereira de Sá e financiado pelo edital PQ/CNPq (bolsa de produtividade 1D); e o projeto de doutorado “‘Na terra de malandro nós somos bandidas’: a disseminação viral dos corpos que maculam as convenções do samba”, de Rodolfo R. Viana de Paulo, em desenvolvimento no PPGCOM/UFF sob orientação da prof. Simone Pereira de Sá.

I – DIVAS POP, COSMOPOLITISMO ESTÉTICO E PERFORMANCE

Conforme discutimos anteriormente (PEREIRA DE SÁ; SOARES 2018), a palavra diva aparece na música ligada primeiramente às grandes cantoras de ópera, as célebres *prima donnas*, estendendo seu uso ao longo do século XX para se referir não apenas aos ícones culturais do cinema, música, e cultura de entretenimento, como mais recentemente, para qualquer mulher poderosa, espetacular e glamourosa.

Explorando a relação entre a cultura gay e o culto das divas no ambiente da ópera, Jennex (2012) destaca os clichês, os artifícios e o exagero da representação do amor heterossexual como elementos da performance operística.⁶

Na música pop, por sua vez, o termo se refere à linhagem de cantoras/artistas transnacionais que enfatizam o espetáculo visual, a presença cênica, a coreografia e o desenvolvimento de personagens dramáticos. Madonna, Britney Spears, Rihanna, Lady Gaga e Beyoncé podem ser vistas como exemplos da mesma linhagem de mulheres que encenam formas de estar no mundo "pela ideia de feminilidade fortalecida, consciência corporal, entretenimento e aspectos políticos relacionados a mulheres e homossexuais" (XAVIER et al, 2016, p. 96).

Em seu artigo, JENNEX (2013) relaciona a imagem da diva à discussão de Rogers sobre ícones culturais, entendidos como “aqueles objetos ou pessoas que se tornam catalisadores de fantasias e identificações para grandes públicos por sua versatilidade e abertura a diversos sentidos, permitindo assim diversas apropriações culturais e camadas de identificação cultural e multifacetada”(JENNEX, 2013, p. 351). Além disso, paradoxalmente, os ícones permitem a evocação de sentimentos de comunidade e diferença. Assim, o que dá vida e sustenta os ícones culturais – nos quais as divas estão inseridas – são as "experiências, lembranças e fantasias" dos indivíduos que as adoram (Jennex; 2013, p.351).

Portanto, relacionar as performances das divas ao contexto da discussão sobre a versatilidade e multivocalidade de ícones culturais nos ajuda a apreendê-las, primeiramente, a partir de sua presença como parte do imaginário pop global que

⁶ “In opera, emotions and plots are, Bronski argues, exaggerated to the point of absurdity”. (JENNEX; 2013; pg 352).

Appadurai (2005) chama de “mediascape da modernidade” e que atravessa distintas territorialidades e temporalidades.

A utilização da noção de performance, por sua vez, filia-se à perspectiva comunicacional e é entendida por nós enquanto “um processo comunicativo ancorado na corporeidade e ao mesmo tempo uma experiência de sociabilidade, uma vez que supõe regras e convenções negociadas” (PEREIRA DE SÁ; HOLZBACH; 2010); e também como “comportamento restaurado”(SCHECHNER; 1988).⁷

Finalmente, a noção de cosmopolitismo estético (Regev; 2013), refere-se a essa dinâmica de mútua circulação e apropriação entre os ícones globais e locais, definida pelo autor enquanto uma condição cultural mais ampla que atravessa a experiência dos habitantes de diferentes países, mesmo aqueles considerados periféricos, em relação aos fluxos culturais hegemônicos.

Longe de argumentos maniqueístas sobre a relação de “dependência” das culturas “periféricas” em relação aos centros globais, o autor discute como as singularidades culturais são articuladas (e não apagadas) nos processos globais de circulação de bens de consumo e imagens, destacando as práticas culturais de negociação entre o local e o global, que pretendemos esmiuçar a partir da análise das múltiplas mediações do videoclipe de *Vogue*.

II – VOGUE: POSES, CORPOREIDADES MEDIADAS E UM VIDEOCLÍPE

Retomando o emblemático documentário “Paris is burning” (1991), é possível tomar conhecimento dos aspectos culturais que originam o estilo de dança, e em especial, as expressões de gênero de pessoas negras LGBT da periferia de Nova York entre a década de 80 e 90.

O filme apresenta aspectos da cultura *drag*, cujos integrantes, diante da falta de acesso ao *glamour* dos vultuosos trajes da famosa revista de moda *Vogue*, ironizam seu bom gosto criando o estilo de dança batizado com o nome da revista, estilizando movimentos corporais em forma de poses que mimetizam os editoriais do mundo *fashion*.

⁷ Para uma discussão da noção de performance em perspectiva comunicacional, ver: AMARAL et al; 2018.

A dança [*vogue*] mistura pantomima, trejeitos de manuseio de estojos de maquiagem, passos de *break*, movimentos de ginástica, hieróglifos do Egito antigo, desfile de moda e imagens de poses de revistas, articulando linhas corporais sinuosas ou retilíneas e posições rebuscadas. (BERTE, 2014, p. 70)

Abordando em detalhes os concursos informais de *drags queens* que ocorriam nas boates underground da cidade, o documentário enfatiza a forma como as coreografias do *vogue* encenam, por meio do gesto dançante, um corpo que se insurge contra a sexualidade heteronormativa:

Em um ambiente sociocultural (New York, 1980) em que os heterossexuais e brancos podiam fazer tudo enquanto os gays deviam controlar como se vestiam, falavam e se portavam, a *ball culture* forjava espaços em que os participantes podiam ser o que quisessem, mostrar sua elegância, sedução, beleza, habilidades e conhecimentos. (BERTE, 2014, p. 70)

A força gestual somada à invenção de uma indumentária – ou melhor, o *stealing* (roubar) –, reapropriação das vestimentas do mundo *fashion*, feitas à baixo custo pelos próprios dançarinos, deixa visível como a dinâmica dos ícones de cultura pop globais são agenciados localmente. Assim, a corporeidade assumida durante a dança pode tomar emprestado a ideia de um desfile de moda, refazendo-o em uma ambiência que ora pode ser visto como um enfrentamento a outro *voguer dancer* – as famosas batalhas entre as *houses* – e ora pode ser apenas um solo de dança realizado por uma única pessoa.⁸

É importante frisar que para o campo da dança, o *vogue* coloca em prática a composição de um gesto parado – o caso da pose – e o transforma em movimento. É a convocação deste gesto que nos faz perceber a força e a materialidade dessa expressão corporal, tal como propõe Lepecki (2005):

Essa conclamação da paragem escapa dos campos das considerações cinestésica ou de composição que costumava ser o seu território para tornar-se uma ação cheia de força. Essa força da parada é o que eu chamo de *still act* (ato parado) na dança. (LEPECKI, 2005, p. 14.)

Cabe esclarecer que há muitos estilos para se dançar *vogue*, mas há uma distinção básica chamada de *old way*, que vincula-se a criação de movimento oriundo das poses de revistas e são mais estáticos, logo mais retilíneos; e há também o *new way*

⁸ Esta é chamada de 007, conforme Victor Cantuaria (Entrevista, jun/2018) explica sua posição na cena do Rio de Janeiro.

que irá acrescentar movimentações mais fluidas de punhos, braços, pernas e flexibilidades, explica a *voguer dancer* Raquel Pereira.⁹

Nesse sentido, nos referimos a um corpo que guarda informação, transmite, se atualiza, distorce e cria elementos simbólicos de acordo com o território que vivencia. Ou, como coloca Jussara Setenta (2008) em sua tese, é o corpo que é mídia de si mesmo, ou seja, um *corpomídia* que está em constante permeabilidade, que não é apenas processador, mas sim, produtor de uma “relação de constante co-autoria entre corpo e ambiente.” (Setenta, 2008, p.37)

Sendo assim, o complexo glossário de nomes e legendas de movimentos que dão nome aos passos de dança específicos filiam-se a determinados estilos, não significando uma reprodução irrefletida, mas sim o entendimento de uma coreografia que irá aludir à história do *vogue* e suas fusões.¹⁰

O VIDEOCLÍPE DE MADONNA

Após o contato com essa cena, Madonna lança em 1990 *Vogue*, uma de suas canções e videoclipe mais famosos¹¹, em que convida o ouvinte a fazer uma pose – *strike a pose!* A canção, inspirada na cena anteriormente descrita, e sobretudo pelos coreógrafos José e Luiz *Xtravaganza*, da comunidade *House Ball*, do Harlem, se apropria dos passos do *Vogue* para conclamar os ouvintes à pista de dança. “It makes no difference if you're/Black or white/If you're a boy or a girl/If the music's pumping/ It will give you new life/You're a superstar/ Yes, that's what you are, you know¹²” canta Madonna.

⁹ *Vogue*: a arte do empoderamento. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=cniZbHUAIOA Acessado em: 26/06/2018

¹⁰ Há o famoso movimento chamado de *hand performance* (movimento de mãos e braços), mais ligado ao *Old Way*, anterior a década de 90. Há movimentos posteriores, mais ligados ao chamado *New Way*: *hand illusions* (contorções de mãos, punhos e braços que se escondem e aparece de modo flexível). Há também os famosos *catwalk* (desfile), *duckwalk* (performance no chão), *dips e drops* (quedas), *spins* (giros). Cada House, de algum modo, irá reinvidicar um modo específico para cada passo.

¹¹ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI>>. Acessado em: 25/04/2016.

¹² “Não faz diferença se você é negro ou branco/se você é menino ou menina/se a música está ‘bombando’/ ela vai lhe dar vida nova/ você é um(a) superstar/ sim, isto é o que você é, você sabe” (tradução nossa)

O videoclipe, por sua vez, conecta a cena LGBT à memória iconográfica hollywoodiana, numa performance que presta homenagem às divas do cinema das décadas de 1920 e 30. Dirigido por David Fincher e filmado em preto e branco num cenário *art-deco* – no *The Burbanks Studios*, na Califórnia – o videoclipe utiliza-se de fotos de estrelas de Hollywood, recriando poses famosas de atrizes tais como Marilyn Monroe, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Katherine Hepburn e Jean Harlow, dentre outras. Referências que também são sublinhadas na letra da canção, ao lado da menção a atores também icônicos:

Greta Garbo and Monroe

Dietrich and DiMaggio

Marlon Brando, Jimmy Dean

On the cover of a magazine

Grace Kelly; Harlow, Jean

Picture of a beauty queen

Gene Kelly, Fred Astaire

Ginger Rodgers, dance on air

They had style, they had grace

Rita Hayworth gave good face

Lauren, Katherine, Lana too

Bette Davis, we love you

Ladies with an attitude

Fellows that were in the mood

Don't just stand there, let's get to it

Strike a pose, there's nothing to it

Vogue

Vogue¹³

¹³ Greta Garbo e Monroe/Dietrich e DiMaggio/ Marlon Brando, Jimmy Dean/ Na capa de uma revista/ Grace Kelly; Harlow, Jean/ Retratos de rainhas da beleza/ Gene Kelly, Fred Astaire, Ginger Rodgers, dançam no ar/ Eles tinham estilo, eles tinham graça/ Rita Hayworth deu uma rosto bem bonito/ Lauren, Katherine, Lana também/ Bette Davis, nós te amamos/ Damas com atitude/ Homens que estavam no

Assim, Madonna envolve as referências marginais da cultura dos guetos LGBT oitentista com uma roupagem hollywoodiana, ampliando a sua visibilidade ao mesmo tempo que limpando-a de suas marcas mais locais. Nesse processo, a ironia e o deboche da dança *Vogue* “original” são atenuados e a canção incorpora uma mensagem motivacional sobre o prazer da pista de dança; enquanto os movimentos corporais abruptos e provocativos da pose gerada pelo *Vogue* passaram a vibrar com a habilidosa destreza dos bailarinos profissionais que acompanham Madonna, ganhando uma linguagem mais “limpa” e próxima da cultura pop.

Ao acionarmos a ideia de cultura pop, interessa-nos abordá-la a partir do conjunto de tensões que o termo produz. Tensões advindas do fato de que o pop se enraíza na lógica mercantil, negociando com as exigências do mercado global e acionando um conjunto de clichês; ao mesmo tempo que constrói uma estrutura de sentimentos, uma matriz de sensibilidade estética (PEREIRA DE SÁ et al; 2016) que se conecta à discussão anterior de Regev (2013) sobre o cosmopolitismo estético e de Jennex (2013) e outros sobre as divas pop enquanto ícones culturais que povoam o *mediascape* da modernidade.

Nesta direção, para além dos binarismos, interessa-nos sublinhar a potência pop-lítica dessa sensibilidade bastarda do pop (RINCON; 2016), que pode ser vista em ação quando Madonna articula um conjunto de poses-clichês das divas hollywoodianas à cultura dos clubes gays de nova-iorque, retirando o *Vogue* do gueto e catapultando-o para o *mainstream*. E, nesse deslocamento, o *Vogue* atravessa fronteiras e se globaliza, chegando também às quadras das escolas de samba do Rio de Janeiro.

III – DA PERIFA À PERIFA: DO VOGUING DE PARIS IS BURNING À ALA DE ESCOLA DE SAMBA

Na cultura do Carnaval carioca, as quadras de escola ocupam um lugar – geográfico e simbólico – central, mantendo atividades coletivas durante todo o ano.¹⁴

clima/ Não fique aí parado/ vamos começar/ Faça uma pose/ Não tem segredo nenhum/ Vogue, Vogue (trad. Nossa)

¹⁴ Sobre a importância geográfica das quadras de Escolas de Samba e sua ligação com os territórios das comunidades, observa CAVALCANTI (1995): “Nas grandes escolas de samba, a vinculação ao local onde se encontram sediadas é até hoje uma das suas características básicas. Muitas delas trazem o bairro,

Logo, é comum nas escolas uma agenda de atividades gastronômicas e culturais bem diversa, tais como as feijoadas que reúnem a “comunidade”, as quadrilhas em períodos juninos, os ensaios abertos da bateria, as oficinas de dança e percussão, além dos shows que cada escola promove, sob a nomenclatura de “ensaio”. Show cujo formato é o de uma apresentação noturna com cobrança de entrada na qual os “puxadores de samba”¹⁵ irão embalar a noite com sambas-enredo de sucesso; e onde números de dança, de diferentes estilos, pode ser encenados para o público. É neste contexto, que além do samba em si, passos da dança *Vogue* e de outros estilos tais como o funk, o stiletto, a dança afro e o sertanejo são incorporados por alguns dançarinos que integram as apresentações da escola de samba.

A ala que exploramos foi a dos dançarinos da Ala do Maculelê, da agremiação Acadêmicos do Sanguêiro¹⁶, no bairro no Andaraí, na cidade do Rio de Janeiro. Ala criada em 2008 pelo coreógrafo conhecido no mundo do carnaval como Carlinhos do Sanguêiro; e que tornou-se uma das atrações do desfile do Sanguêiro na Marquês de Sapucaí, por oferecer ao espectador inovações e rupturas performáticas em relação ao que se é esperado pela escola, ou pelo próprio carnaval, justamente a partir do diálogo dos passos do samba com os outros estilos mencionados.

Interesse que levou Carlinhos a criar um elenco fixo com componentes desta ala, para assim, incrementar as típicas apresentações já existentes na quadra nos dias dos “ensaios”. Deste modo, ao lado dos outros personagens do carnaval, tais como mestres-salas e porta bandeiras, baianas, membros da velha guarda, percussionistas e passistas, o elenco fixo da Ala do Maculelê também participa dos shows do Sanguêiro, apresentando elaborados números de dança com referências na estética afro, que exigem

ou a localidade, no seu nome: Mocidade Independente de Padre Miguel, Sanguêiro (...). Creio mesmo que, atualmente o termo “comunidade”, tão usado pelos membros das grandes escolas, repórteres e comentaristas de televisão, refere-se menos à mitificação de um suposta origem, do que ao necessário enraizamento de todas as escolas, grandes ou pequenas, no bairro em que se situam.” Contudo, no mesmo argumento, a autora aponta para o fato de que as redes de reciprocidade que sustentam as Escolas de Samba “ultrapassam a dimensão horizontal dos bairros onde se situam”, “tecendo uma rede de relações que atravessa a cidade”. (1995; p. 26)

¹⁵ “Puxadores” são os cantores do samba-enredo da escola durante o desfile e que ganham notoriedade nessa função, tais como Jamelão, na Mangueira, Neguinho da Beija-Flor, que se notabilizou na escola de mesmo nome, dentre muitos outros. O termo era repudiado por Jamelão, que se auto-denominava cantor e não puxador. Contudo, é de uso consagrado e popular no mundo do samba.

¹⁶ A Escola Acadêmicos do Sanguêiro é uma das escolas do Grupo Especial mais tradicionais, com 9 vitórias no campeonato desde sua fundação em 1953, atraindo assim turistas e uma enorme torcida na cidade do Rio de Janeiro.

dos dançarinos uma disciplinada rotina de ensaios semanais, dirigida como mão de ferro pelo coreógrafo.

Contudo, o que nos chama atenção ao observar a Ala dos Maculêles é a negociação entre as tradições arraigadas do carnaval e as performances mais “pops”, a partir da introdução de passos de outras danças urbanas dentre as quais se inclui o *Vogue*. Negociação delicada entre a dimensão “do espetáculo e do samba”, que acompanha a história das Escolas de Samba desde seu surgimento, conforme discute CAVALCANTI (1995). E que permanece ainda como um foco de tensões, quando se trata das convenções do carnaval, atravessadas por um discurso que aciona ideias de tradição, autenticidade e ancestralidade para legitimar o repúdio a inovações. (TROTТА; 2011). Mas, que mesmo assim, propicia aberturas para acolher performances plurais, dentre elas, as que são acionadas pelos dançarinos homossexuais dessa ala.



Figura 1

Desfile do Salgueiro, 2017. Ala do Maculelê “A Morte Pede Passagem”. Fonte: Site O Carnavalesco.

Cabe esclarecer que esta negociação que permite acolher performances que dão visibilidade a corporeidades homossexuais não significa que a Ala levante alguma bandeira explícita em prol de causas políticas ou de identidade de gênero, mas sim, que amplia os espaços de diálogo com performances e referências estéticas que vão além do universo tradicional do samba. Por essa razão, as apresentações da Ala dividem opiniões entre os próprios fãs dos desfiles de Carnaval. Tal como no ano de 2017 (Figura 1), quando os componentes utilizaram fantasia de espectro demoníaco, trocando beijos ao

longo da Sapucaí entre pessoas do mesmo sexo, numa performance que foi reprovada por parte do público como “muito ousada”.¹⁷

Nessa disputa, em que parte da comunidade do Carnaval defende um espetáculo mais tradicional e fiel aos cânones e “raízes” do samba, haveria espaço para performances “divergentes”, que deem visibilidade a corporeidades LGBTs, por exemplo? Haveria espaço nas escolas de samba para uma forma de sambar “mais gay”? Ou o “bom desfile”, que vai emocionar a arquibancada da Sapucaí ou o ensaio das quadras, deve ser “fiel à tradição”, que tende a tipificar a performance e consequentemente implica em não dar visibilidade a dançarinos e assistas “que dão pinta”, ou seja, que revelam através de uma forma de dançar peculiar a sua identidade de gênero?¹⁸

Essas questões, que suscitam discussões muito mais complexas do que esse artigo nos permite explorar, acompanham a história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Pois, ainda conforme CAVALCANTI (1995): “o surgimento das escolas de samba no cenário carnavalesco possibilitou uma vasta interação entre diferentes grupos sociais, num processo que trouxe para as escolas de samba não só uma grande vitalidade, como também, talvez por isso mesmo, uma extraordinária tensão.”(1995; pg 51).

Tensão que, conforme estamos sublinhando, comparece em inúmeros momentos, tais como os embates em torno das performances dos dançarinos da Ala do Maculelê. Pois, quando observamos a Ala, constatamos o óbvio: cada componente vai com o corpo que lhe pertence.¹⁹

É nesse sentido que entendemos que a introdução dos passos do *vogue* na ala é percebida pelos dançarinos homossexuais como uma possibilidade de visibilização

¹⁷ Ver comentários da matéria “Ousadia e alegria: Carlinhos comanda ala sensual do Salgueiro”.In: <http://www.carnavalesco.com.br/noticia/ousadia-e-alegria-carlinhos-comanda-ala-sensual-do-salgueiro/46391> Acessado em: 09/07/2018.

¹⁸ Parece-nos importante acionar a discussão sobre performatividade de gênero, sugerida por BUTLER (2010), a fim de não essencializar nem homogeneizar as corporeidades LGBT. Não supomos, portanto, que exista um tipo de performance “típica” dos gays, mas sim diversas performances que acionam distintas corporeidades; e aqui tratamos apenas de uma delas. O que nos interessa, portanto, é discutir performances “divergentes” do modelo hegemônico que define como o “homem deve sambar” nas escolas de samba.

¹⁹ Cabe sublinhar a forte presença da comunidade LGBT em todas as quadras das escolas de samba da região metropolitana do Grande Rio (nos referimos as quadras das localidades dos subúrbios da capital e municípios da baixada fluminense), que vai muito além das apresentações e shows.

positivada de si. Ou seja: é pelo diálogo com a cultura pop e pela frivolidade das poses do *vogue* nas apresentações da Ala, que esse corpo irá dar-se a ver de uma maneira assertiva e distinta de seus pares heterossexuais.

Por esta via, há uma categoria nativa que permite entender melhor o lugar que os dançarinos ocupam – a ideia do *close* – que iremos definir como: “(...) busca de um modo de agir, uma forma de ação que arranca uma percepção estética admirável das coisas, que leva à satisfação de realizar isto ou aquilo e de mostrar.” (VIANA DE PAULO, 2018, p. 97). E que aponta para esse desejo pelo admirável, o notável, sempre a partir das expressões de gêneros corporificadas nas roupas, no gesto, na fala, e como o caso em foco, da dança.



Figura 2

Apresentação da Ala de Maculêlê na quadra da Mocidade Alegre em São Paulo (2017), a frente Lucas Gabriel, ao fundo à direita, Vinícius Monteiro. Foto: Alex Nunes. Fonte: Perfil do Facebook.

Lucas Gabriel (Figura 2), ex-dançarino da Ala dos Maculêlê, explica que a inserção do *vogue* nas apresentações das quadras de Escola de Samba ajuda a criar um clímax nas aberturas de shows onde a ala é convocada a participar. Gabriel explica que mesmo a ala sendo aberta a inovações, alguns recursos já se esgotaram, caso do uso excessivo da estética afro, abrindo-se assim a oportunidade para outras possibilidades.

Quando perguntamos por que levar o *vogue* para uma ala de carnaval Lucas Gabriel refirma - “o *vogue* é *close*, é chamar atenção” -, as aberturas de shows precisam disso, é o que interessa.

Em determinadas coreografias é isso que o povo quer ver numa quadra. Fomos [o Salgueiro] nos apresentar em São Paulo, na quadra da Vai-Vai [escola de

samba paulista], o Vinícios [dançarino] entrou dando suicídio [dip], dando cambre²⁰, a quadra foi a loucura. Foi o auge do show. (Entrevista, Lucas Gabriel, maio/2018)

O dançarino Vinícios Monteiro, mencionado por Gabriel, foi quem introduziu os passos de *vogue* na ala, integrando-a desde o ano 2013. Sua percepção é que o modo dele próprio dançar deve ser sempre a partir da mistura entre passos de gêneros distintos, criando para si uma assinatura, uma marca distintiva onde seja visível os seus trejeitos de jovem negro e gay:

(sic) se eu vou sambar, eu coloco um pouco de hip hop, ou se eu vou fazer hip hop eu coloco um afro *house*, que é para diferenciar. No caso da ala de Maculêlê (sic), eu coloco *vogue* em meus passos que eu aprendi pelos vídeos da Leiomy, lá dos Estados Unidos, e também por alguns amigos que dançam *vogue*. Só que aqui não tem muita batalha de *vogue* [para eu ir]. (...) O maculêlê é uma ala afro, mas quando tem os momentos de solo, eu faço a minha parte jogando *vogue*. Quando eu fiz a primeira vez conquistou o público [na quadra] e agora eu faço sempre pra levantar o “griteiro” do povo mesmo. (Entrevista, Vinicius Monteiros, julho/2018)

Nesse sentido, os vídeos, acessados através do Youtube, assumem um lugar importante no próprio estudo e aprendizado da dança, tornando-se um elo que cria pontes e trocas de saberes acerca do corpo dançante em contextos locais e globais (VIANA DE PAULA, 2018, 2018a). E, no caso do *vogue*, o clipe de Madonna é uma referência sempre citada dessa corporeidade “popular mainstream” (RINCON, 2016). – não só o do videoclipe oficial da canção, mas também a performance ao vivo da apresentação de Madonna na MTV Awards em 1990²¹, seis meses depois do lançamento do clipe, onde a cantora encena uma antiga corte dançando a música. Naquele segundo momento, distanciando-se da gestualidade apresentada no próprio clipe, Madonna vira-se para seus bailarinos e diz – *pose* – permitindo assim que cada um dos dançarinos apresente seu gesto parado. Nesta apresentação há as formas mais populares e conhecidas do *vogue* que podemos identificar em várias apresentações dos dançarinos cariocas.

Já as performances atuais de dançarinos populares na rede como Leiomy – *voguer* que é explícita inspiração de Vinícios Monteiro – que utiliza *samples* próprios, alguns inclusive com menções a Madonna, nos faz observar o *vogue* a partir de sua

²⁰ Ultra envergamento da coluna para trás com admirável destreza, recurso comum ao *vogue*.

²¹ In: <https://www.youtube.com/watch?v=lTaXtWWR16A> Acesso em 25/06/2018

derivações e atualizações. Assim, a mediação desses vídeos permite aos dançarinos autodidatas o aprendizado dos passos e o entendimento dos gestos que fazem mais sucesso na apresentações ao vivo – gestualidades que dão mais *close* e que deixam o público em euforia.

Vinícius Monteiro explica que, a partir dos vídeos, ele seleciona, ou “rouba” (*stealing* no jargão dos *voguers*) aquilo que julga conveniente ao espetáculo do carnaval, misturando outras referências. Também o próprio *voguer dancer* Cantuaria (Entrevista, jun/2018) entende que há a “natural” fusão do ritmo com outras referências culturais, de forma tangente e fora da ambiência da cultura dos *voguers*.

Desse modo, o relato desses dançarinos nos permite argumentar que a presença do *vogue* nas quadras de escola de samba passa por um enviesamento, por uma apropriação sobretudo daqueles gestos que produzem o efeito catártico e espetacular de arrancar o *griteiro* do público a partir dos *closes* de seus dançarinos, adaptando-os para nossos territórios locais. Logo, o *Vogue* possibilita aos dançarinos um lugar de pertencimento a partir da cultura bastarda do pop (RINCON, 2016). Lugar cosmopolita e que permite vislumbres de outras formas de “cair no samba”, agenciadas por corpos negros, homossexuais e periféricos.

Considerações Finais

Na presente discussão, tomamos o videoclipe de *Vogue*, canção da cantora Madonna, como um artefato cultural que aciona e media um conjunto de poses e gestos de corpos periféricos, em dois momentos distintos. O primeiro, em 1990, quando a cantora se apropria da dança *vogue* criada nos clubes LGBT de Nova York, transformando-a numa referência para a cultura pop. E o segundo, na atualidade, quando dançarinos gays da Ala do Maculelê, na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, mesclam passos e gestos do *vogue* com o samba na sua performance durante o Carnaval, a fim de demarcar suas identidades como dançarinos homossexuais negros, no contexto do que eles chamam de “dar um close”, ou “causar”, ou seja, chamar atenção a partir de um gesto dramático e icônico que nos remete ao universo das divas pop. Assim, os passos do *vogue* são utilizados para sublinhar o climax das

apresentações, intensificando o espetáculo visual que faz parte da apresentação de todas as escolas de samba.

Um segundo aspecto a destacar é que a utilização do *vogue* – mesclado com outros passos tais como o stilleto ou o funk – parece ter por objetivo “modernizar” a apresentação da Ala, que se pauta por uma estética afro de forte impacto estético, mas avaliada por esses dançarinos como já excessivamente explorada, e portanto, esgotada. Assim, parece-nos que a corporeidade das divas acionada no videoclipe é um caminho para a construção de uma sensibilidade mais pop no mundo do Carnaval, confirmando o desejo de cosmopolitismo estético desses componentes mencionados.

Como terceira questão, interessa-nos apontar o papel dos videoclipes como mediadores para a construção dessa performance. E se o videoclipe *Vogue*, de Madonna, é o epicentro estético fundamental; também nos interessa destacar as suas derivações, seja em outras apresentações da própria cantora, tal como o prêmio MTV Awards, mencionado por nós algumas páginas atrás, seja nos vídeos de outros dançarinos tais como Yanis Marshall, Leiomý e o grupo Kazaky, mencionados pelos nossos entrevistados como referências importantes para a criação de suas coreografias. Queremos assim pensar no videoclipe de Madonna como um espectro, ou um *actante* (Latour; 2012) que produz um conjunto de poses que se espraiam e são apropriadas em inúmeras direções, entre as quais, na performance dos dançarinos da Ala do Maculelê no Salgueiro.

Finalmente, como quarta questão, interessa-nos enfatizar o aspecto bastardo (RINCON; 2016) que une a cultura pop à cultura do carnaval. Pois, conforme observa CAVALVANTI (1995), “como toda as as formas rituais e dramáticas, o desfile expressa a consciência profunda do aqui e do agora, para fazer é preciso refazer sempre; e como ele pertence ao carnaval, o seu aqui e agora é a celebração algere dos limites: viva o corpo, a matéria, o pecado e a finitude”. (1995; pg213). E não é também disso que trata a cultura pop, e em especial a canção *Vogue*, quando conclama seus ouvintes à pista de dança? “When all else fails and you long to be/ Something better than you are today/ I

know a place where you can get away/ it's called a dance floor, and here's what it's for, so, Come on/ Vogue”.²²

Através destas questões, encaminhadas de maneira ainda exploratória e com desdobramentos previstos em futuros trabalhos, buscamos discutir alguns rastros da trajetória desse videoclipe e sua inscrição no imaginário e no arquivo de poses, gestos e corporeidades que constituem a sensibilidade pop a partir de múltiplos caminhos, desvios, corporeidades e territorialidades.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A, SOARES, T., POLIVANOV, B. – **Disputas sobre performance nos estudos de comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas**. SP, Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, vol. 41, n.1, pp.63-79. 2018
- APPADURAI, - **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Univ, of Minnesota Press, 2005
- BERTE, O. **VOGUE: dança a partir de relações corpo-imagem**. Dança, Salvador, v. 3, n. 2 p. 69-80, jul/dez. 2014
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. RJ, Civilização Brasileira, 2016.
- CAVALCANTI, M. L – **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. RJ, ED. UFRJ, MinC/Funarte, 1995.
- JENNEX, C – **Diva Worship and the Sonic Search for Queer Utopia**. 2013, Popular Music and Society, 36:3, 343-359.
- LATOUR, B. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador, EDUFBA/ EDUSC. 2012
- LEPECKI, A. **Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘Still acts’ em The Last Performance de Jérôme Bell**. IN: Lições da Dança 5. UniverCidade Ed. Rio de Janeiro. 2005
-

²² Quando tudo fracassar e você desejar ser/Algo melhor do que você é hoje/Eu conheço um lugar para onde você pode fugir/ Se chama pista de dança e para isso que ela serve, então/ Vamos lá, Vogue

- PEREIRA DE SÁ, S - **Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica**. In: ANAIS do XXVI Encontro Anual da Compós, SP, 2017
- PEREIRA DE SÁ, S.; HOLZBACH, A. - #U2youtube e a performance mediada por computador. SP, Revista Galáxia, n.20, pp 146-160. Dez. 2010
- PEREIRA DE SÁ, S., FERRARAZ, R. CARREIRO, R. – Apresentação – In: Cultura Pop. Salvador, EDUFBA, 2015
- PEREIRA DE SÁ, S.; SOARES, T. - **Beyoncé's performance in Brazilian bodies: the role of Beyoncé on the construction of "pop diva" in funk carioca and tecnobrega**. In: BAADE et al, Making Lemonade: Finding Art, Activism, and Community with Beyoncé in troubled times. (no prelo)
- REGEV, Motti - **Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- RINCON, O. – **O popular na comunicação: culturas bastardas e cidadaniascelebrities**. Revista Eco-Pós, v. 19, n3 (2016)
- ROGERS, M. **Barbie Culture**. London: Sage, 1999.
- SETENTA, J. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade [online]**. Salvador. EDUFBA. 2008.
- SCHECHNER, R. **Performance Theory**. London, New York: Routledge, 1988.
- TROTTA, F. – O samba e suas fronteiras. RJ, Ed. UFRJ, 2011
- VIANA DE PAULO, R. - **O imundo, o funk e as bixas-pretas: imagens, performances e as poses no portrait fotográfico**. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro. 2018. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – ECO/UFRJ
- _____. **Entrevista com Lucas Gabriel concedida a Rodolfo R. Viana de Paulo**. Rio de Janeiro. Maio, 2017
- _____. **Entrevista com Victor Cantuaria concedida a Rodolfo R. Viana de Paulo**. Rio de Janeiro. Junho, 2017
- _____. **Entrevista com Vinicius Monteiro concedida a Rodolfo R. Viana de Paulo**. Rio de Janeiro. Julho 2017
- XAVIER, Luciana; EVANGELISTA, Simone; SOARES, Thiago. Performatividade de gênero na música popular periférica. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz; EVANGELISTA, Simone (eds). **Música, Som e Cultura Digital: Perspectivas comunicacionais brasileiras**. Rio de Janeiro, E-Papers, 2016.

Videografia:

LIVINGSTON, Jennie. **Paris is Burning**. Filme. 1991.

MADONNA. **Vogue**. Videoclipe. 1990.

MADONNA. **Vogue**. MTV Awards. 1991.