

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS (UNISINOS)  
**Escola da Indústria Criativa: Comunicação, Design e Linguagens**  
**Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação**  
**Nível Doutorado**

**RAFAEL SOARES KRAMBECK**

**O CORPO (EM) CENA:**  
*Drag queens, Rupturas Transmetodológicas e Multiperformatividades das Identidades*  
**Dissidentes em Videoclipes**

**São Leopoldo**

**2024**



RAFAEL SOARES KRAMBECK

**O CORPO (EM) CENA:**

***Drag queens, Rupturas Transmetodológicas e Multiperformatividades das Identidades  
Dissidentes em Videoclipes***

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientador(a): Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre

São Leopoldo

2024

K89c

Krambeck, Rafael Soares.

O corpo (em) cena : drag queens, rupturas transmetodológicas e multiperformatividades das identidades dissidentes em videoclipes / Rafael Soares Krambeck. – 2024.

454 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2024.

“Orientador(a): Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre.”

1. Multiperformance. 2. Performatividade. 3. Drag queens. 4. Videoclipes. 5. Transmetodologia. I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Bibliotecária: Amanda Schuster Ditbenner – CRB 10/2517)

RAFAEL SOARES KRAMBECK

O CORPO (EM) CENA: DRAG QUEENS, RUPTURAS TRANSMETODOLÓGICAS  
E MULTIPERFORMATIVIDADES DAS IDENTIDADES DISSIDENTES EM  
VIDEOCLIPES

Tese apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutor, pelo  
Programa de Pós-Graduação em Ciências  
da Comunicação da Universidade do Vale  
do Rio dos Sinos - UNISINOS.

**APROVADO EM 18 DE NOVEMBRO DE 2024.**

**BANCA EXAMINADORA**

**PROFA. DRA. NÍSIA MARTINS DO ROSÁRIO - UFRGS  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. NICOLÁS LORITE GARCÍA - UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE  
BARCELONA  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. CARLOS ANDRÉS TOBAR TOVAR - PUJ- Cali  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROFA. DRA. JIANI ADRIANA BONIN - UNISINOS  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. ALBERTO EFENDY MALDONADO – ORIENTADOR  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**



## **AGRADECIMENTOS À CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.





Aos cientistas sociais que, com coragem e determinação, resistem à desvalorização de uma área tão vital para o entendimento de nossa sociedade. Em tempos de incerteza e adversidade, vocês são a voz que insiste, a mente que persiste e o coração que acredita na transformação. Esta dedicação é para todos aqueles que, diante de desafios e obstáculos, continuam a investigar, ensinar e lutar pela justiça social, pela inclusão e pelo conhecimento. Que nunca falte a força para seguir em frente e a esperança de que suas contribuições construirão um futuro mais justo e consciente.



## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Efendy Maldonado, meu sincero agradecimento por seu apoio incondicional ao longo desta jornada. Sua orientação foi muito além do esperado, com paciência, sabedoria e uma confiança que, muitas vezes, foi o impulso necessário para seguir em frente. Você não apenas compartilhou seu conhecimento e expertise, mas também acreditou no meu potencial, mesmo nos momentos em que eu duvidei de mim mesmo. Sua dedicação como mentor e apoiador fez toda a diferença, e sou imensamente grato por ter tido a oportunidade de aprender e crescer sob sua orientação. Obrigada por ser mais do que um orientador, mas também um verdadeiro aliado nesta trajetória.

Aos professores, minha gratidão a todos vocês, que contribuíram de forma inestimável para minha formação. Cada conselho e desafio apresentado foram fundamentais para meu crescimento, não apenas como estudante, mas também como pessoa. Vocês me inspiraram a questionar, a explorar novas ideias e a nunca desistir diante das dificuldades. Obrigada por compartilharem seu conhecimento, por suas palavras de encorajamento e por acreditarem no poder transformador da educação. Este trabalho é, em parte, fruto do empenho de cada um de vocês.

À minha família, meu mais sincero agradecimento por todo o suporte que me proporcionaram. Mesmo sem entender exatamente o que é um doutorado, vocês estiveram sempre presentes, garantindo que eu tivesse as condições necessárias para seguir em frente. Seu apoio, ainda que silencioso, foi fundamental para que eu pudesse me dedicar a este trabalho. Obrigada por acreditarem em mim de sua própria maneira e por serem o meu alicerce. Esta conquista é fruto do esforço e dedicação de vocês.

Aos amigos, minha sincera gratidão a todos vocês que estiveram ao meu lado. A amizade, o companheirismo e os momentos de descontração que compartilhamos foram essenciais para tornar este caminho mais leve e suportável. Vocês foram meu refúgio nas horas difíceis, minha fonte de alegria e motivação nos momentos de desânimo, e meu incentivo constante para não desistir. Obrigada por cada palavra de apoio, por ouvirem minhas preocupações, celebrarem comigo as conquistas e, principalmente, por nunca

deixarem que eu me sentisse sozinho nessa caminhada. Este trabalho é também um pouco de vocês, que estiveram presentes de tantas formas.

“Eu, por mim, me unirei com qualquer um, não me importa de qual cor seja, uma vez que queira mudar essa situação miserável que existe neste planeta”.

(Malcolm X na Universidade de Oxford em dezembro de 1964)



## RESUMO

A pesquisa investiga as performances de drag queens em videoclipes como manifestações de resistência cultural e política, examinando como essas expressões desafiam e renegociam normas socioculturais existentes. O estudo foca na interseção entre mídia, cultura e identidade, especialmente no Brasil, onde as questões de representatividade identitária são temas de intensas disputas. A metodologia emprega o conceito de multiperformance, considerando os videoclipes como espaços de significado complexo, onde múltiplas performances de identidade coexistem e se influenciam mutuamente para criar significados. A pesquisa articula teorias da performatividade e perspectivas decoloniais e de interseccionalidade para entender como as drag queens transcendem a mera expressão artística, atuando como intervenções críticas que desafiam convenções da música popular e normas identitárias, enquanto resistem às estruturas de poder que marginalizam identidades. A abordagem transmetodológica integra diferentes dimensões da comunicação, considerando aspectos estéticos, sociológicos e históricos para capturar o potencial simbólico e político da comunicação. A análise detalhada de videoclipes selecionados mostra como as drag queens utilizam estratégias estéticas, musicais e tecnológicas para negociar visibilidade, autenticidade e legitimidade, enfrentando tanto as limitações da indústria cultural quanto as expectativas sociais dominantes. Os videoclipes são vistos como arenas de disputa simbólica onde identidades estão em constante construção, desconstrução e reconfiguração, revelando as complexas interações entre performatividade, midiaticização e interseccionalidade. A pesquisa oferece uma contribuição significativa ao campo da comunicação ao propor uma epistemologia crítica que valoriza a diversidade de saberes e destaca o impacto das representações culturais na construção das realidades sociais. Ela sublinha a importância de uma ciência que seja inclusiva e comprometida com a justiça social. Além disso, enfatiza a necessidade de práticas comunicacionais que promovam uma representação mais justa e equitativa, destacando as performances artísticas de drag queens como exemplos marcantes de resistência cultural e afirmação identitária. A valorização dessas performances evidencia o poder transformador das artes em um contexto de resistência e afirmação das identidades dissidentes, reafirmando a relevância de uma análise crítica e engajada das mídias.

**Palavras-chave:** multiperformance; performatividade; *drag queens*; videoclipes; transmetodologia.





## ABSTRACT

The research investigates drag queen performances in music videos as manifestations of cultural and political resistance, examining how these expressions challenge and renegotiate existing sociocultural norms. The study focuses on the intersection between media, culture and identity, especially in Brazil, where issues of identity representation are topics of intense dispute. The methodology employs the concept of multiperformance, considering music videos as spaces of complex meaning, where multiple identity performances coexist and influence each other to create meanings. The research articulates theories of performativity and decolonial and intersectionality perspectives to understand how drag queens transcend mere artistic expression, acting as critical interventions that challenge popular music conventions and identity norms, while resisting power structures that marginalize identities. The transmethodological approach integrates different dimensions of communication, considering aesthetic, sociological and historical aspects to capture the symbolic and political potential of communication. The detailed analysis of selected music videos shows how drag queens use aesthetic, musical and technological strategies to negotiate visibility, authenticity and legitimacy, facing both the limitations of the cultural industry and dominant social expectations. Music videos are seen as arenas of symbolic dispute where identities are constantly being constructed, deconstructed and reconfigured, revealing the complex interactions between performativity, mediatization and intersectionality. The research offers a significant contribution to the field of communication by proposing a critical epistemology that values the diversity of knowledge and highlights the impact of cultural representations on the construction of social realities. It underscores the importance of a science that is inclusive and committed to social justice. Furthermore, it emphasizes the need for communication practices that promote fairer and more equitable representation, highlighting artistic performances by drag queens as striking examples of cultural resistance and identity affirmation. The valorization of these performances highlights the transformative power of the arts in a context of resistance and affirmation of dissident identities, reaffirming the relevance of a critical and engaged analysis of the media.

**Keywords:** multiperformance; performativity; *drag queens*; music videos; transmetodology.



## RESUMÉN

La investigación investiga las actuaciones de drag queen en videos musicales como manifestaciones de resistencia cultural y política, examinando cómo estas expresiones desafían y renegocian las normas socioculturales existentes. El estudio se centra en la intersección entre medios, cultura e identidad, especialmente en Brasil, donde las cuestiones de representación de la identidad son temas de intensas disputas. La metodología emplea el concepto de multi performance, considerando los videos musicales como espacios de significado complejo, donde múltiples performances de identidad coexisten y se influyen entre sí para crear significados. La investigación articula teorías de performatividad y perspectivas descoloniales e interseccionales para comprender cómo las drag queens trascienden la mera expresión artística, actuando como intervenciones críticas que desafían las convenciones de la música popular y las normas de identidad, al tiempo que resisten las estructuras de poder que marginan las identidades. El enfoque transmetodológico integra diferentes dimensiones de la comunicación, considerando aspectos estéticos, sociológicos e históricos para captar el potencial simbólico y político de la comunicación. El análisis detallado de videos musicales seleccionados muestra cómo las drag queens utilizan estrategias estéticas, musicales y tecnológicas para negociar visibilidad, autenticidad y legitimidad, enfrentando tanto las limitaciones de la industria cultural como las expectativas sociales dominantes. Los videos musicales son vistos como espacios de disputa simbólica donde las identidades están en constante construcción, deconstrucción y reconfiguración, revelando las complejas interacciones entre performatividad, mediatización e interseccionalidad. La investigación ofrece un aporte significativo al campo de la comunicación al proponer una epistemología crítica que valora la diversidad de conocimientos y resalta el impacto de las representaciones culturales en la construcción de realidades sociales. Destaca la importancia de una ciencia inclusiva y comprometida con la justicia social. Además, enfatiza la necesidad de prácticas de comunicación que promuevan una representación más justa y equitativa, destacando las actuaciones artísticas de las drag queens como ejemplos sorprendentes de resistencia cultural y afirmación de identidad. La apreciación de estas performances resalta el poder transformador de las artes en un contexto de resistencia y afirmación de identidades disidentes, reafirmando la relevancia de un análisis crítico y comprometido de los medios.

**Palabras clave:** multiperformance; performatividad; *drag queens*; videoclips; transmetodología.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dançarino usando roupa “provocante”.....	232
Figura 2 – Dançarino negro fazendo twerk em Catuaba.....	233
Figura 3 – Dançarina fazendo vogue.....	233
Figura 4 – Aretuza fazendo passo icônico de Beyoncé em “Single Ladies”.....	236
Figura 5 – Beyoncé no videoclipe de “Single Ladies”.....	236
Figura 6 – Aretuza e Gloria encenando um beijo.....	236
Figura 7 – Aretuza usando acessórios que remetem à ancestralidade afro-brasileira e indígena. .....	237
Figura 8 – Dançarinos negros em evidência.....	238
Figura 9 – Cantoras usando estampas animais.....	238
Figura 10 – Iluminação em diferentes momentos do clipe.....	239
Figura 11 – Gloria Groove com figurito estampado e cabelos volumosos.....	240
Figura 12 – Figurino de Aretuza Lovi.....	241
Figura 13 – Cenário com plantas e luzes neón.....	241
Figura 14 – Figurinos extravagantes / fluorescentes usados por dançarinos.....	242
Figura 15 – Figurino de Aretuza combinando dreads, estampa neón de zebra e luzes neón.....	242
Figura 16 – Diferentes luzes usadas no videoclipe.....	243
Figura 17 – Catuaba escorrendo pelo rosto de Aretuza.....	243
Figura 18 – Cena mostrando a diversidade do videoclipe.....	245
Figura 19 – Diferentes dançarinos do videoclipe.....	247
Figura 20 – Água “passeia” pelo corpo de um figurante.....	247
Figura 21 – Cenas com Fusca e boombox.....	248
Figura 22 – Aretuza Lovi assume o comando entre homens.....	248
Figura 23 – Cena em que homens lavam o carro.....	250
Figura 24 - Jessica Simpson lavando carro em “These boots are made for walkin”.....	250
Figura 25 – Homem usa a espuma no próprio corpo.....	250
Figura 26 - Aretuza reclina-se sedutoramente no capô do carro.....	251
Figura 27 – Diferentes figurinos usados por Aretuza.....	251
Figura 28 – Dançarino fazendo twerk.....	251
Figura 29 – Homem negro molhando-se com mangueira.....	253
Figura 30 – Diferentes cenários de “Vagabundo”.....	253

Figura 31 – Dançarino negro e dançarina branca executando o twerk.....	254
Figura 32 – Dançarino negro em evidência.....	254
Figura 33 – Cena interna dominada pela cor vermelha. ....	255
Figura 34 – Interação entre Aretuza e dançarino.....	256
Figura 35 – Figurino volumoso vermelho e iluminação vermelha.....	256
Figura 36 – Aretuza Lovi acompanhada dos dançarinos.....	257
Figura 37 – Comparativo entre a iluminação externa e interna.....	259
Figura 38 – Detalhe do boombox no videoclipe.....	260
Figura 39 – Dançarinos fazem movimentos que transcendem os gêneros. ....	262
Figura 40 – Detalhes metálicos do figurino que remetem a armaduras. ....	266
Figura 41 - Movimentos vigorosos e gestos expressivos da coreografia. ....	267
Figura 42 – Cenário de destruição em contraste com o figurino.....	268
Figura 43 – Dançarina em posição heroica em frente a bandeira.....	268
Figura 44 – Cena mais sutil com Gloria como Daniel e Cena mais explosiva.....	269
Figura 45 – Diferentes integrantes do elenco que fluem entre gêneros.....	270
Figura 46 – Gloria Groove com punho cerrado.....	271
Figura 47 – Gloria e dançarinos executando coreografia. ....	272
Figura 48 – Gloria Groove com cabelos crespos exaltando sua negritude.....	273
Figura 49 – Daniel usando tranças no videoclipe.....	275
Figura 50 – Diferentes pessoas negras integram o elenco.....	276
Figura 51 – Gloria Groove como líder frente aos dançarinos. ....	277
Figura 52 – Figurino “quase alienígena”. ....	277
Figura 53 – Elementos com referências à estética afrofuturistas. ....	278
Figura 54 - Brasão triangular do clipe, na bandeira e interpretações em grafitti e gesto. ....	279
Figura 55 – Exemplo de efeito usado no clipe. ....	282
Figura 56 - Cena final de “Império”. ....	284
Figura 57 – Coreografia em “Muleke Brasileiro”. ....	285
Figura 58 – Exemplos de cenas noturnas. ....	286
Figura 59 – Gloria Groove lidera grupo de dançarinos. ....	286
Figura 60 – Figurino de Gloria Groove. ....	288
Figura 61 – Figurino mais feminino de Gloria Groove. ....	289
Figura 62 – Gloria deitada sobre um “mar de bananas”.....	290

Figura 63 – Contraste entre a feminilidade não tradicional e a masculinidade convencional. .....	291
Figura 64 – Gloria Groove na praia.....	292
Figura 65 – Gloria Groove usa peruca com cabelo trançado. ....	293
Figura 66 – Figurino com estampa floral que parece dançar com o vento.....	295
Figura 67 – Comparativo entre o videoclipe e o filme “Beleza Americana” (1999). ....	296
Figura 68 – Gloria e dançarinos “ocupam” a praia com a dança. ....	297
Figura 69 – Interações de Gloria e o vendedor de sorvetes.....	298
Figura 70 – Cena em que a água espirra na lente. ....	299
Figura 71 – Exemplo de transição suave utilizada no videoclipe.....	299
Figura 72 – Comparativo entre diferentes planos usados.....	300
Figura 73 – Diferentes expressões e movimentos dos dançarinos. ....	303
Figura 74 – Gloria Groove executa o twerk. ....	304
Figura 75 – Figurinos com o uso do dourado.....	305
Figura 76 – Daniel sentado no trono e Gloria Groove executando movimentos de twerk. ...	306
Figura 77 - Gloria Groove usando “chorão” contemporâneo de correntes douradas.....	308
Figura 78 – Representações de Oxalá, Xangô e Oxum usando “chorão”. ....	308
Figura 79 – Pessoas negras em destaque.....	310
Figura 80 - “Bumbum” coberto de “ouro líquido”.....	311
Figura 81 - A iluminação destaca a diversidade de tons de pele.....	311
Figura 82 - Figurino com correntes ressignificadas. ....	312
Figura 83 - O corpo e sua expressão são enobrecidos.....	313
Figura 84 – A iluminação minimalista destaca os diversos corpos.....	314
Figura 85 – Diversos corpos são celebrados na dança e exposição.....	315
Figura 86 – Iluminação e cenário minimalista destaca o corpo queer e negro.....	317
Figura 87 – Exemplo de cenário minimalista e quase ausência de cenário.....	318
Figura 88 – Gloria Groove canta enquanto encara a câmera.....	321
Figura 89 – Gloria dentro de um banheiro escolar. ....	322
Figura 90 – Diferentes homens performam uma masculinidade cis-heteronormativa.....	323
Figura 91 - Homens em práticas homoafetivas no banheiro. ....	324
Figura 92 – Plano geral mostrando Gloria na lan house e detalhes da cena.....	326
Figura 93 – Figurinos futuristas usado por Gloria Groove.....	327
Figura 94 – Interação de Gloria e homem negro na lan house. ....	327

Figura 95 – Gloria e um grupo de dançarinas realizam coreografia. ....	328
Figura 96 – “Quarto” de Gloria com referências a bandas como Spice Girls e Backstreet Boys. ....	330
Figura 97 - Coreografia desenvolvida no pátio da escola. ....	331
Figura 98 – Diferentes cenários do videoclipe. ....	331
Figura 99 – Maquiagem de Gloria Groove em detalhe. ....	333
Figura 100 – Parede do quarto mostrando CDs e menções a bandas como N’Sync e AC/DC. ....	334
Figura 101 – Gloria pilota uma motocicleta em uma cidade cheia de luzes. ....	338
Figura 102 – Cena no banheiro escolar. ....	340
Figura 103 – Narrativa do videoclipe que conta a história da traição. ....	345
Figura 104 – Estética visual que remete ao bloco carnavalesco. ....	346
Figura 105 – Lia Clark e amigas dançam na sala da casa. ....	347
Figura 106 – Detalhe da garrafa do drink. ....	347
Figura 107 – Gestos “teatralizados” de Lia e Pepita. ....	349
Figura 108 – Lia Clark beija diversos figurantes. ....	350
Figura 109 – Cenas exemplificando a hipersexualização da feminilidade. ....	351
Figura 110 – Beijo entre Lia Clark e Mulher Pepita. ....	351
Figura 111 - Variedade de corpos presentes no videoclipe. ....	353
Figura 112 – Lia e amigas realizando twerk. ....	354
Figura 113 – Detalhe do videoclipe mostrando paleta vibrante. ....	356
Figura 114 – Exagero em gestos teatrais e elementos como o drink. ....	357
Figura 115 – Diferentes iluminações em vários momentos. ....	357
Figura 116 – Detalhe dos figurinos de Lia Clark e Mulher Pepita. ....	358
Figura 117 – Sala da casa tem Lia Clark em capas de revista e ao EP Clark Boom. ....	358
Figura 118 – Lágrimas de glitter. ....	359
Figura 119 – Cantoras confrontando o ex-parceiro de Lia. ....	360
Figura 120 – Exemplo de efeito de fumaça no vídeo. ....	361
Figura 121 – Efeitos de luz e fumaça criam uma atmosfera quase “onírica”. ....	362
Figura 122 – Teatralidade das cantoras reforça o humor. ....	365
Figura 123 – Lia Clark dança twerk na sala da casa. ....	367
Figura 124 – Táxi ocupa o lugar icônico no vídeo. ....	367
Figura 125 – Rostos dos motoristas sugerindo o ato sexual. ....	370



Figura 126 – Cena do filme “Blow Job” de Andy Warhol.....	370
Figura 127 – Lia Clark fala ao telefone.....	370
Figura 128 – Indiferença do motorista negro às provocações. ....	372
Figura 129 – Comparativo das reações dos motoristas à Lia Clark. ....	373
Figura 130 – Diferentes figurinos ousados e provocativos. ....	375
Figura 131 – Lia lava o carro de forma sexy.....	376
Figura 132 – Detalhes do quarto que mostram a pizza e as revistas. ....	377
Figura 133 – Cena com destaque ao letreiro neón.....	377
Figura 134 – Taxímetro mostrando a palavra “boquetáxi” e o número 69. ....	379
Figura 135 – Televisão rosa de tubo mostrando imagens de “Chifrudo”.....	379
Figura 136 – Efeito especial na boca de Lia Clark.....	380
Figura 137 – Jornal sensacionalista que menciona grávida de Taubaté. ....	381
Figura 138 – Cantora sensualiza com mangueira de água.....	383
Figura 139 – Cenário de boteco típico brasileiro. ....	385
Figura 140 – Mulher come linguiça excessivamente coberta de maionese.....	387
Figura 141 – Lia Clark sobre uma mesa de sinuca.....	388
Figura 142 – Dois homens se beijam.....	388
Figura 143 – Festa acontece na rua. ....	391
Figura 144 – Lia como “garota de praia” na praia artificial.....	394
Figura 145 - Lia utiliza o taco de sinuca durante a dança. ....	394
Figura 146 – Figurino exagerado de botas prateadas e bodysuit rosa. ....	395
Figura 147 – Lia segura os “seios” censurados. ....	397
Figura 148 – “Reflexo” de Lia nos óculos de figurante é uma fotografia.....	398
Figura 149 – Exagero e glamour de Lia Clark contrastam com o cenário simples do bar....	400
Figura 150 - Interação de Lia com outros personagens.....	401
Figura 151 – Iluminação intensa destacando a silhueta da cantora. ....	402
Figura 152 – Lia e dançarinas fazem twerk.....	403
Figura 153 – Cenas com destaque aos paredões de som. ....	404
Figura 154 – Diferentes figurinos de Lia Clark.....	405
Figura 155 – Lia acompanhada do grupo de dançarinos faz o twerk.....	406
Figura 156 – Lia se observa no espelho. ....	407
Figura 157 – Destaque do paredão de som.....	409
Figura 158 – Plano mais geral do cenário mostrando a estética industrial.....	410

Figura 159 – Cena une passos tradicionais de funk com efeitos tecnológicos.....	410
Figura 160 – Diferentes luzes criam atmosferas diversas. ....	412
Figura 161 – Lia Clark coberta com “glitches”.....	412
Figura 162 – Câmera passeia pelo corpo de Lia coberto por um líquido brilhante.....	413
Figura 163 – Momento que Lia responde ao figurante. ....	414
Figura 164 – Efeitos cobrem o videoclipe e remetem a falha digital.....	415
Figura 165 – Lia chuta e “quebra” a tela do vídeo. ....	416
Figura 166 – Lia jogando e celular mostrando o nome do jogo.....	416
Figura 167 – Diversidade de corpos mostrados.....	419
Figura 168 – Tecnologia expande os corpos no vídeo. ....	420

## LISTA DE VÍDEOS

**BONEKINHA.** Direção de Felipe Sassi. Produção de Kika Simões. Intérprete: Gloria Groove. Roteiro: Gloria Groove; Felipe Sassi. São Paulo: Sb Music, 2021. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EhjIxhpGxDc>. Acesso em: 14 out. 2021.

**BOQUETÁXI.** Direção de Gabriel Ricciari. Produção de Pedro Lima, Raquely Ramalho, Lia Clark. Intérprete: Lia Clark. Roteiro: Lia Clark. São Paulo: Lia Clark Produções, 2017. (4 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xWDM01p9fo4>. Acesso em: 14 out. 2021.

**BUMBUM de Ouro.** Direção de João Monteiro; Fernando Moraes. Intérprete: Gloria Groove. São Paulo: Sb Music, 2018. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LWaOGMntBIY>. Acesso em: 14 out. 2021.

**CATUABA.** Direção de João Monteiro. Produção de Bruno Nascimento; Daniel Garcia; João Monteiro; Pedro Lopez. Intérpretes: Aretuza Lovi; Gloria Groove. São Paulo: GW Music Records, 2017. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IP6CrIHs2Ek>. Acesso em: 14 out. 2021.

**CHIFRUDO.** Direção de Gabriel Ricciari. Intérpretes: Lia Clark, Mulher Pepita. São Paulo: Lia Clark Produções, 2016. (4 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OJK97kvgA0k>. Acesso em: 14 out. 2021.

**IMPÉRIO.** Direção de João Monteiro. Produção de Kika Simões. Intérprete: Gloria Groove. Roteiro: Daniel Garcia; João Monteiro; Pedro Lopes. São Paulo: SB Music, 2016. (4 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eYU-oXjllus>. Acesso em: 14 out. 2021.

**MULEKE Brasileiro.** Direção de Rafael Costa da Costakent. Produção de Alessandro Costa. Intérprete: Gloria Groove. São Paulo: Sb Music, 2017. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L2pMsZOud3Y>. Acesso em: 14 out. 2021.

**SENTADINHA Macia.** Direção de Gabriel Ricciari. Produção de Ana Paula Terra. Intérprete: Lia Clark. Roteiro: Gabriel Ricciari, Lia Clark. São Paulo: Lia Clark Produções, 2021. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NNLC0ApF2A0>. Acesso em: 14 out. 2021.

**TIPO de Garota.** Direção de Rodrigo de Carvalho. Produção de Rudá Cabral. Intérprete: Lia Clark. Roteiro: Lia Clark. São Paulo: Lia Clark Produções, 2018. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zrffx-N216RU>. Acesso em: 14 out. 2021.

**VAGABUNDO.** Direção de João Monteiro; Fernando Moraes. Intérprete: Aretuza Lovi. São Paulo: GW Music Records, 2017. (2 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dAKvNIN1Xvk>. Acesso em: 14 out. 2021.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>32</b>
1.1 INVESTIMENTO TEÓRICO E RUPTURA EPISTEMOLÓGICA NA CONSTRUÇÃO DO OBJETO .....	38
<b>1.1.1 Regras e Rituais: O Papel Comunicacional da Performance Musical .....</b>	<b>39</b>
<b>2 ROTAS DO SABER: EPISTEMOLOGIA CRÍTICA, HISTÓRIA E CIÊNCIA .....</b>	<b>41</b>
<b>3 VISIBILIDADE E SILÊNCIO: DISPUTAS EPISTEMOLÓGICAS E CORPOS .....</b>	<b>43</b>
3.1 A MATERIALIDADE DO CORPO EM PERSPECTIVA SOCIOCULTURAL .....	44
3.2 CULTURA E PODER: A LUTA PELOS SIGNIFICADOS NA SOCIEDADE.....	51
3.3 MARGINALIZAÇÃO DO SABER SUBALTERNO E ORIGENS DA EPISTEME.....	63
<b>4 A DINÂMICA DAS IDENTIDADES: DISCURSO E PERFORMANCE .....</b>	<b>71</b>
4.1 IDENTIDADE E ALTERIDADE EM TEMPOS DE MUDANÇA .....	71
4.2 POTENCIAIS E LIMITAÇÕES DAS POLÍTICAS IDENTITÁRIAS .....	80
4.3 DESNATURALIZAÇÃO DAS HIERARQUIAS SOCIAIS.....	96
4.4 INTERSECCIONALIDADE NAS DINÂMICAS DE DISCRIMINAÇÃO .....	104
4.5 TRANSFORMAÇÕES RADICAIS DAS POLÍTICAS IDENTITÁRIAS .....	111
<b>5 MÚSICA E MÍDIA: NARRATIVAS SONORAS CONTEMPORÂNEAS .....</b>	<b>119</b>
4.1 IDENTIDADES E NARRATIVAS NA MÚSICA.....	119
4.2 ESTRATÉGIAS E DISPUTAS NOS GÊNEROS MUSICAIS MIDIÁTICOS.....	133
4.3 O PAPEL DA AUTENTICIDADE NA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA.....	148
4.4 O VIDEOCLIBE COMO PERFORMANCE VISUAL DA MÚSICA .....	173
4.5 PLATAFORMAS DIGITAIS E MUDANÇA DA INDÚSTRIA MUSICAL .....	179
<b>6 PERFORMATIVIDADES DE IDENTIDADES CULTURAIS NA MÚSICA.....</b>	<b>186</b>
<b>7 REFLEXÕES METODOLÓGICAS TRANSDISCIPLINARES .....</b>	<b>198</b>
7.1 DINÂMICAS TRANSMETODOLÓGICAS NA PESQUISA .....	199
<b>7.1.1 Práticas Transmetodológicas nas Ciências da Comunicação .....</b>	<b>201</b>
7.2 SOM E IMAGEM: METODOLOGIAS DE ANÁLISE PARA VIDEOCLIPES.....	214
7.3 ENFOQUE DA MULTIPERFORMANCE COMO FERRAMENTA ANALÍTICA.....	222
<b>8. ESTÉTICAS, POLÍTICAS E PERFORMANCES DE DISSIDÊNCIA NO BRASIL .....</b>	<b>227</b>
8.1 ARETUZA LOVI.....	229
<b>8.1.1 Shots e Passos: Liberdade em “Catuaba” .....</b>	<b>231</b>

8.1.1.1 Performance Musical.....	231
8.1.1.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	234
8.1.1.3 Performance Racial e Étnica.....	237
8.1.1.4 Performance Estética.....	239
8.1.1.5 Performance Tecnológica.....	243
8.1.1.6 Multiperformance em “Catuaba”.....	244
<b>8.1.2 Amor Não tem Caô: Autoestima e Confiança em “Vagabundo”.....</b>	<b>246</b>
8.1.2.1 Performance Musical.....	246
8.1.2.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	248
8.1.2.3 Performance Racial e Étnica.....	252
8.1.2.4 Performance Estética.....	255
8.1.2.5 Performance Tecnológica.....	258
8.1.2.6 Multiperformance em “Vagabundo”.....	260
8.2 GLORIA GROOVE.....	263
<b>8.2.1 Ascensão de um Império: Resiliência em Versos em “Império”.....</b>	<b>266</b>
8.2.1.1 Performance Musical.....	266
8.2.1.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	269
8.1.2.3 Performance Racial e Étnica.....	273
8.2.1.4 Performance Estética.....	276
8.2.1.5 Performance Tecnológica.....	280
8.2.1.6 Multiperformance em “Império”.....	282
<b>8.2.2 Promessas e Encantos: Suingue em Muleke Brasileiro.....</b>	<b>284</b>
8.2.2.1 Performance Musical.....	284
8.2.2.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	287
8.2.2.3 Performance Racial e Étnica.....	291
8.2.2.4 Performance Estética.....	294
8.2.2.5 Performance Tecnológica.....	298
8.2.2.6 Multiperformance em “Muleke Brasileiro”.....	301
<b>8.2.3 El Dorado do Funk: Brilho e Movimento em “Bumbum de Ouro”.....</b>	<b>304</b>
8.2.3.1 Performance Musical.....	304
8.2.3.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	307
8.2.3.3 Performance Racial e Étnica.....	309
8.2.3.4 Performance Estética.....	313

8.2.3.5 Performance Tecnológica.....	316
8.2.3.6 Multiperformance em “Bumbum de Ouro”.....	319
<b>8.2.4 Fora da Caixa: Sedução e Controle em “Bonekinha”.....</b>	<b>321</b>
8.2.4.1 Performance Musical.....	321
8.2.4.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	322
8.2.4.3 Performance Racial e Étnica.....	325
8.2.4.4 Performance Estética.....	332
8.2.4.5 Performance Tecnológica.....	336
8.2.4.6 Multiperformance em “Bonekinha”.....	339
8.3 LIA CLARK.....	342
<b>8.3.1 Aceita, Eu Sou Gostosa: Malandragem em “Chifrudo”.....</b>	<b>345</b>
8.3.1.1 Performance Musical.....	345
8.3.1.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	348
8.3.1.3 Performance Racial e Étnica.....	352
8.3.1.4 Performance Estética.....	355
8.3.1.5 Performance Tecnológica.....	360
8.3.1.6 Multiperformance em “Chifrudo”.....	363
<b>8.3.2 Táxis e Travessuras: Desejo e Ousadia em “Boquetáxi”.....</b>	<b>366</b>
8.3.2.1 Performance Musical.....	366
8.3.2.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	368
8.3.2.3 Performance Racial e Étnica.....	371
8.3.2.4 Performance Estética.....	374
8.3.2.5 Performance Tecnológica.....	378
8.3.2.6 Multiperformance em “Boquetáxi”.....	381
<b>8.3.3 Chocando o Povão: Ritmo e Provocação em “Tipo de Garota”.....</b>	<b>384</b>
8.3.3.1 Performance Musical.....	384
8.3.3.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	386
8.3.3.3 Performance Racial e Étnica.....	389
8.3.3.4 Performance Estética.....	392
8.3.3.5 Performance Tecnológica.....	396
8.3.3.6 Multiperformance em “Tipo de Garota”.....	399
<b>8.3.4 Sarrada Venenosa: Dança e Tentação em “Sentadinha Macia”.....</b>	<b>401</b>
8.3.4.1 Performance Musical.....	401

8.3.4.2 Performance de Gênero e Sexualidade.....	405
8.3.4.3 Performance Racial e Étnica.....	407
8.3.4.4 Performance Estética.....	411
8.3.4.5 Performance Tecnológica.....	415
8.3.4.6 Multiperformance em “Sentadinha Macia”.....	418
<b>9 O LUGAR DOS VIDEOCLIPES DE DRAG QUEENS NA CULTURA POP BRASILEIRA.....</b>	<b>422</b>
9.1 GÊNERO E SEXUALIDADE: REINVENÇÕES DE IDENTIDADE.....	422
9.2 RAÇA, GÊNERO E CLASSE: INTERSECCIONALIDADE EM MOVIMENTO.....	423
9.3 VIRALIZAÇÃO E FRAGMENTAÇÃO DA EXPERIÊNCIA.....	424
9.4 A SUBVERSÃO DO CORPO: ESTÉTICA, RESISTÊNCIA E PODER.....	426
9.5 ENTRE A SUBVERSÃO E A ADAPTAÇÃO AO MERCADO CULTURAL.....	428
<b>10 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>430</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>438</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A cultura drag causou um impacto ousado e dinâmico na cena contemporânea, particularmente na mídia digital e audiovisual. Nesse contexto, os videocliques servem como plataformas poderosas que moldam novas identidades e formas de resistência. No Brasil, drag queens como Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark são vozes importantes, tanto na cultura quanto na política. Suas performances vão além de só divertir, desafiam o que a sociedade espera em relação a identidades. Este estudo quer entender como, nos videocliques, esses artistas mostram o que significa ser LGBTQIA+ e dão poder à comunidade.

Minha própria experiência pessoal em uma cidade de fronteira, onde identidades eram moldadas por normas sociais estritas, mas também hibridizadas pela convivência multicultural, contribuiu para a forma como enxergo as identidades. Cresci em um contexto em que o diferente era marginalizado, e minha própria jornada de autoaceitação, marcada por conflitos internos e externos, iluminou como as performances de resistência – como as das drag queens – são cruciais para desafiar as normas impostas.

Para entender essas performances, temos que olhar o contexto brasileiro. O país ainda é um lugar onde a violência contra LGBTQIA+ é alta, mas, a cultura drag cresce. Essas artistas desafiam o que é “normal”, e falam de questões raciais e de classe como resposta à opressão. Cada uma dessas artistas tem especificidades que refletem em suas performances.

Durante minha formação acadêmica, comecei a compreender as intersecções entre identidades e sexualidades. Foi através de disciplinas como “Comunicação Comunitária” e minha atuação em uma ONG LGBTQIA+ que percebi o potencial transformador das mídias para empoderar vozes dissidentes. Essa vivência influenciou meu interesse em explorar como videocliques de drag queens podem subverter normas e criar espaços de resistência.

Existem alguns trabalhos sobre gênero e performatividade, mas falta explorar como isso aparece nos videocliques. Este estudo quer preencher essa lacuna, ligando as performances drag a questões como interseccionalidade, decolonialidade e poder, também, com debates sociais sobre representação, visibilidade e justiça social para minorias sexuais e de gênero. Em uma época em que a cultura pop se tornou uma arena para contestar significados e poder, analisar performances drag em videocliques oferece uma perspectiva de como essas mídias podem desafiar estruturas normativas e criar espaços para empoderamento.

Como alguém que cresceu em um ambiente de fronteira, onde identidades eram continuamente negociadas e performances sociais eram moldadas pela hibridização cultural,

reconheço nos vídeos de drag queens uma extensão dessas dinâmicas. A hibridez cultural e a resistência ao normativo sempre fizeram parte do meu imaginário, tanto pessoal quanto acadêmico, informando as lentes pelas quais conduzo esta pesquisa.

Essa tese investiga as performances de drag queens brasileiras, com base na teoria da performatividade de Judith Butler. A ideia é entender como o gênero é representado e subvertido nesses contextos, especialmente na mídia. Essas performances não seguem apenas as normas sociais; elas as questionam. E, ao fazer isso, criam formas de existir para quem sempre esteve à margem. Butler sugere que “os corpos importam”, e essa afirmação se torna palpável quando olhamos para os corpos das drag queens brasileiras. Esses corpos, especialmente nas plataformas midiáticas dos vídeos, não apenas importam, mas também incomodam, questionam e subvertem as normas estabelecidas. Aqui, o corpo drag, em sua pluralidade e potência performativa, resiste e provoca, habitando e desafiando as fronteiras da normatividade, mostrando que o gênero, assim como outras formas de identidade, é uma construção em constante negociação.

Neste sentido, como os vídeos de drag queens, impregnados de estética, humor e resistência, podem ser lidos como verdadeiras arenas de disputa política e identitária? Até que ponto essas performances audiovisuais são capazes de provocar mudanças na percepção do público sobre gênero e sexualidade, impactando as estruturas de poder que marginalizam e silenciando corpos dissidentes? Ao longo desta pesquisa, buscaremos explorar a potência transformadora dessas performances e suas implicações culturais, estéticas e sociais. Afinal, até onde pode ir a força política de uma drag queen diante das câmeras, quando cada movimento e cada nota desafiam normas profundamente enraizadas?

A pesquisa delimita sua abordagem metodológica ao conceito de multiperformance, que investiga como as diversas camadas de identidade, estética e discurso se sobrepõem e interagem nos vídeos, gerando novos significados culturais e políticos. Essa abordagem enriquece a literatura sobre gênero ao integrar perspectivas de interseccionalidade e decolonialidade, oferecendo uma visão mais ampla e complexa da identidade. O que está em jogo aqui são os encontros entre mídia, cultura e identidade. Essas performances vão além do esperado, questionando o que a sociedade costuma ver como 'normal'. Elas abrem portas para que identidades dissidentes encontrem novas formas de se expressar e se representar.

Durante minha trajetória acadêmica, especialmente no doutorado, as provocações teóricas e as trocas com colegas e orientadores me ajudaram a deslocar meu foco das questões exclusivamente de gênero para uma perspectiva mais ampla e interseccional. Essa

transformação ecoa minha própria experiência pessoal de compreender que identidade é multifacetada, influenciada por fatores sociais, culturais e históricos.

O conceito de interseccionalidade, da Kimberlé Crenshaw, é fundamental aqui. Ele nos ajuda a enxergar como raça, classe e gênero se misturam nas vidas dessas drag queens. No Brasil, essas questões são muito conectadas. Por isso, qualquer análise que não considere essa sobreposição acaba sendo incompleta. Gloria Groove, por exemplo, traz à tona sua experiência como uma mulher negra e drag em um país onde a raça ainda exerce um papel crucial nas estruturas de poder. Em videoclipes como “Império”, Gloria não apenas se posiciona como uma figura de empoderamento, mas também enfrenta as expectativas raciais e de gênero que tentam moldar sua identidade.

Além disso, Lia Clark, ao incorporar elementos do funk carioca, também traz à tona questões de classe. O funk, frequentemente marginalizado pela elite cultural, é uma forma de expressão associada às classes populares. Sua utilização por drag queens como Lia Clark representa uma celebração da cultura periférica e um desafio às hierarquias de classe que tentam desvalorizar essa forma de arte. Aretuza Lovi usa bastante humor e brincadeiras nas suas apresentações para criticar as regras da sociedade e questionar o poder que exclui quem é diferente. Ela faz isso de um jeito leve, mas ainda assim, faz todo mundo pensar.

Assim como essas artistas, minha própria jornada foi marcada por desafios que moldaram minha percepção de mundo e meu compromisso com uma pesquisa que busca compreender e valorizar a pluralidade das experiências humanas. Meu percurso entre espaços de exclusão e resistência inspira este trabalho, que procura destacar como performances artísticas podem ser ferramentas poderosas de transformação social.

A cultura drag no Brasil sempre esteve ligada à luta da comunidade LGBTQIA+. Desde os anos 70, quando os movimentos por direitos começaram a crescer, as drag queens estavam na linha de frente, pedindo por respeito e visibilidade. Mesmo na ditadura, com toda a censura, elas criaram espaços para resistir. Era um ato de coragem, de sobrevivência. Locais como cabarés e teatros de revista desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento da cultura drag, fornecendo plataformas para subversão de gênero e crítica social.

Nesse contexto, nomes como Rogéria se destacaram, trazendo elegância, talento e uma personalidade marcante que abriu portas para muitas artistas que vieram depois. Conhecida como "a travesti da família brasileira", Rogéria foi um ícone que transitou entre os palcos e a televisão, conquistando respeito e popularidade em uma época de forte conservadorismo. Paralelamente, grupos como os Dzi Croquettes revolucionaram a arte brasileira ao unir teatro,

música e performance drag em uma mistura ousada e provocativa, desafiando as normas de gênero e criticando a ditadura militar com muito humor e irreverência. Eles se tornaram uma referência internacional, mostrando a força da cultura drag e sua capacidade de resistência.

Nos anos 90, com o fim da ditadura e a abertura política, a cultura drag começou a aparecer mais na mídia. Programas de TV como Cassino do Chacrinha mostravam drag queens, mas raramente abordavam o que havia por trás dessas performances, suas histórias e lutas. Mesmo assim, figuras como Verônica, outra pioneira do transformismo brasileiro, continuavam a pavimentar o caminho para o futuro da arte drag no país.

Foi só com a internet e as redes sociais que esses artistas passaram a ter controle sobre suas próprias narrativas. Elas começaram a falar diretamente com o público, sem depender tanto da mídia tradicional. E isso permitiu que alcançassem mais gente e mostrassem outras formas de ser e existir. A chegada de RuPaul's Drag Race, embora uma criação norte-americana, também teve um impacto profundo no Brasil. A cultura drag internacional inspirou novas gerações de artistas brasileiras, que hoje se expressam com mais liberdade.

Atualmente, a cena drag no Brasil é um caldeirão vibrante de diversidade, com nomes como Gloria Groove, Pabllo Vittar, Lia Clark e Aretuza Lovi trazendo visibilidade e ocupando espaços importantes na música, na mídia e na cultura pop. Essas artistas continuam o legado deixado por Rogéria, Dzi Croquettes e tantas outras figuras que, ao longo das décadas, mostraram que a cultura drag é resistência, arte e celebração.

A recepção das performances de drag queens em videoclipes merece atenção especial. Os clipes de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark não só questionam as regras sociais, mas também ajudam a mudar a forma como as pessoas veem o gênero e a sexualidade. Com a internet, essas performances chegam a um público muito maior, incluindo quem não conhece tanto a cultura LGBTQIA+. Isso ajuda a reduzir o preconceito e aumenta a aceitação.

Contudo, essa visibilidade traz desafios. A comercialização da cultura drag e a pressão para se adequar às expectativas do mercado podem diluir as mensagens subversivas nessas performances. Muitas drag queens são usadas pela indústria, que se aproveita da imagem delas sem necessariamente apoiar as causas que defendem, assim, elas têm que lutar para manter sua autenticidade em um meio que, muitas vezes, só se interessa pelo entretenimento.

No entanto, é importante observar que Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark não operam necessariamente no espaço mais subversivo da cultura drag. Suas produções buscam um equilíbrio entre a crítica social e a adequação às exigências do mercado musical, tornando-se acessíveis para um público amplo. Esse espaço de negociação entre subversão e cooptação

comercial permite que suas mensagens cheguem ao mainstream, mas ao custo de certa diluição dos elementos mais radicais. Assim, enquanto elas ampliam a visibilidade LGBTQIA+ e promovem debates importantes, suas performances são frequentemente moldadas para dialogar com as demandas da indústria e com uma audiência que consome entretenimento sem necessariamente se engajar com a dimensão política da arte drag.

Analisar essas performances em videocliques nos permite a mídia como espaços de resistência. Esse estudo não é só sobre visibilidade, mas, justiça social para minorias sexuais e de gênero. A cultura pop é um espaço de disputa por significado e poder, e as performances drag vão além do show, elas são plataformas para discutir diversidade e inclusão

A decolonialidade, como uma abordagem teórica, é igualmente importante na análise das performances de drag queens brasileiras. O Brasil, com sua história marcada pelo colonialismo e pela escravidão, ainda luta contra normas eurocêntricas que moldam as representações culturais. As drag queens brasileiras, ao desafiarem essas normas, engajam-se em um ato de resistência decolonial. Gloria Groove, por meio de sua celebração da cultura afro-brasileira, exemplifica como a performance drag pode ser uma forma de afirmação cultural, desafiando retratos estereotipados. Por isso, os videocliques dessas drag queens brasileiras não são só entretenimento. Eles são uma forma de resistência.

Este estudo também propõe uma nova maneira de comunicação, sugerindo que os videocliques são espaços onde identidade, gênero e poder estão sempre sendo negociados. O estudo pode influenciar tanto a produção de mídia quanto as políticas culturais voltadas para diversidade e inclusão. Ao mostrar como a arte drag resiste às normas opressivas, este trabalho revela como essas drag queens estão mudando o cenário cultural e político do Brasil.

A tese está organizada em oito capítulos, além da introdução e conclusão. Ela começa explicando as teorias e métodos usados, e depois analisa videocliques de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark. O estudo combina teoria e análise, para mostrar como essas performances desafiam normas e criam formas de visibilidade e resistência. Estudando essas performances, este trabalho explora tanto a estética quanto as implicações sociais e políticas. No final, o objetivo é entender como essas artistas usam seus videocliques para desafiar as normas e promover uma cultura de resistência. A pesquisa prova que as drag queens são peças centrais na luta por justiça social e visibilidade no Brasil. Mesmo com todos os obstáculos, o país segue firme como um lugar onde a diversidade e a resistência encontram seu espaço.

No segundo capítulo, chamado 'Rotas do Conhecimento: Epistemologia Crítica, História e Ciência', exploramos como o conhecimento nas ciências ganha forma e é validado.

A ideia é questionar os caminhos que fazem com que alguns saberes sejam considerados mais válidos do que outros. Essa abordagem prepara o terreno para discussões mais complexas, especialmente no que tange à construção de identidades e resistência cultural no Brasil. O Capítulo 3, “Visibilidade e Silêncio: Disputas Epistemológicas e Corpos”, examina a relação entre corpo, cultura e poder. Inicialmente, explora como os corpos funcionam como textos culturais e são espaços de disputas simbólicas pelo poder. O capítulo discute ainda a hierarquia de saberes decorrente do paradigma moderno-positivista e suas consequências na construção de subjetividades dissidentes, especialmente em corpos marginalizados.

No Capítulo 4, “A Dinâmica das Identidades: Discurso e Performance”, o foco recai sobre as múltiplas perspectivas que envolvem o conceito de identidade e sua mobilização. A discussão parte da relação entre identidade, diferença, linguagem e representação, passando pela análise do potencial e dos limites da política identitária. A partir desse ponto, são integradas contribuições da teoria queer e do feminismo negro, destacando a interseccionalidade e o decolonialismo como alternativas para lidar com as tensões da política identitária. O Capítulo 5, “Música e Mídia: Narrativas Sonoras Contemporâneas”, explora o papel da música na construção de uma “cultura” mediada pela indústria fonográfica e pelos gêneros musicais, ressaltando como a autenticidade artística e a expressão cultural se articulam nesse cenário. O videoclipe emerge como um operador fundamental nessa dinâmica frente às transformações impostas pela cultura digital nos últimos anos.

No Capítulo 6, “Performatividades de Identidades Culturais na Música”, o estudo da performance se torna central para compreender a articulação entre os aspectos estéticos, performáticos e discursivos. A análise explora como a performance, como ato sociocultural e musical, articula esses elementos para produzir novos significados. Aqui, o conceito de performatividade de Butler se cruza com o entendimento de que a performance vai além do gênero, incorporando questões de raça e classe. O Capítulo 7, “Reflexões Metodológicas Transdisciplinares”, descreve a abordagem metodológica, propondo o conceito de multiperformance como uma ferramenta analítica crítica para estudar performances. A multiperformance, conforme proposta, revela a sobreposição de camadas de identidade — gênero, raça e classe — e a maneira como essas camadas interagem e se reforçam.

O Capítulo 8, “Estéticas, Políticas e Performances de Dissidência no Brasil”, é o foco da análise. Ele explora como as drag queens usam o videoclipe como uma plataforma de resistência cultural e política. Esse estudo analisa os clipes dessas artistas para entender como elas desafiam as regras e criam maneiras de dar visibilidade para quem é marginalizado. O

capítulo também faz ligações com ideias sobre como a performance, as interseções entre diferentes identidades e a resistência contra o colonialismo aparecem nos vídeos. O Capítulo 9, “O Papel dos Videoclipes das Drag Queens na Cultura Pop Brasileira”, resume as principais descobertas e reflete sobre como essas performances ajudam a criar formas de identidade e resistência. Cada capítulo constrói uma visão mais clara de como essas drag queens usam seus videoclipes como ferramentas de resistência cultural no Brasil.

## 1.1 INVESTIMENTO TEÓRICO E RUPTURA EPISTEMOLÓGICA NA CONSTRUÇÃO DO OBJETO

Bachelard destaca a necessidade de romper com o senso comum para construir um verdadeiro objeto científico, um processo que envolve revisitar conceitos e teorias já existentes sob uma nova perspectiva. Ele observa que:

a nossa captação imediata do real não actua senão como um dado confuso, provisório, convencional e esta captação fenomenológica exige inventário e classificação. Por outro lado, é a reflexão que dará um sentido ao fenómeno inicial sugerindo uma sequência orgânica de pesquisas, uma perspectiva racional de experiências. Não podemos ter a priori nenhuma confiança na informação que o dado imediato pretende fornecer-nos (Bachelard, 2001, p. 17)

Assim, uma investigação que almeja ser crítica, ética e profunda requer a construção de um objeto-problema, começando pela identificação de um problema existente, que pode se mostrar limitado se visto apenas pelo prisma do senso comum. Daí a necessidade de um aporte teórico robusto que permita a formulação de novas problemáticas, rompendo com percepções convencionais. Construir conhecimento é, portanto, um processo dinâmico que exige reflexão constante, múltiplas perspectivas e a revisão contínua das questões envolvidas. A natureza científica de um problema significativo emerge do confronto com uma problematização teórica, ou seja, “pela definição de uma rede de conceitos capaz de prover um marco compreensivo para o problema investigado” (Bonin, 2011, p. 22).

Por sua vez, C. Wright Mills sugere que a práxis científica deve seguir quatro passos para abordar os problemas que surgem durante a pesquisa:

1) os elementos e definições que acreditamos ter de levar em conta [...] 2) as relações lógicas entre essas definições e elementos [...] 3) a eliminação de ideias falsas devido a omissões de elementos necessários, a definições de termos impróprias ou obscuras, ou a ênfase indevida em alguma parte da série e suas extensões lógicas; 4) formulação e reformulação das questões de fato que restam (Mills, 2009, p. 34).

Portanto, ao tentar mapear uma perspectiva apropriada para observar a realidade das performances de corpos no contexto midiático e comunicacional da indústria fonográfica, o estudo eternamente se encontrará em reavaliação contínua. O objeto-problema permanece em constante revisão, reflexão e reconstrução, com a intenção de capturar de forma mais precisa e significativa às nuances desse campo de investigação.

### **1.1.1 Regras e Rituais: O Papel Comunicacional da Performance Musical**

O estudo apresentado concentra-se na análise dos corpos, menos no sentido orgânico e mais na forma como esses corpos performam em cena. Focaliza-se nos gestos, danças, vozes e sinais que possuem um poder comunicacional, atualizando e ressignificando símbolos culturais. Estes corpos são compreendidos como entidades que transcendem a dimensão física, expandindo-se por meio das redes sociais e imersos na complexa teia sócio-histórica das culturas. Desse modo, os corpos são considerados produtos de uma trama cultural que constantemente se atualiza por meio da performance.

Na perspectiva da teoria da performatividade, conforme elaborada por Judith Butler (2001, 2002, 2007), e na analogia proposta por Guacira Lopes Louro (2008) em seu ensaio “Viajantes pós-modernos”, no qual há uma comparação entre a metáfora da viagem e os deslocamentos culturais. Para Louro, o processo identitário assemelha-se a uma jornada de encontros, misturas e desvios, e menos a um trajeto com partidas e chegadas definidas. Esse percurso identitário é dinâmico, caracterizado por mudanças e transformações constantes

há, aqui, formação e transformação, mas num processo que, ao invés de cumulativo e linear, caracteriza-se por constantes desvios e retornos sobre si mesmo, um processo que provoca desarranjos e desajustes, de modo tal que só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio ao viajante (Louro, 2008, p. 13).

Ao abordar a interseção entre corpos, culturas e identidades a partir da performance, considera-se a centralidade desse conceito nessa articulação. A noção de performance fornece ferramentas para refletir sobre corpos e identidades e analisar processos midiáticos e comunicacionais. Jeder Janotti Júnior define a performance musical como “um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre intérprete e ouvinte [...] ela define um processo de produção de sentido e [...] de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos e audiência” (2006a, p. 41-42; 2006b, p. 10). Dessa forma, a performance musical configura um discurso emergente de convenções ritualizadas, que se renovam em um diálogo contínuo entre produção e recepção.



Neste contexto, destaca-se também a relevância dos gêneros musicais como elementos que, apesar de fluídos e mutáveis, atuam como aglutinadores e delimitadores das práticas e expectativas da indústria fonográfica, dos artistas e do público (Shuker, 1999). Gêneros musicais funcionam como um modelo, guiando as normas e expectativas compartilhadas entre pessoas dentro de uma esfera cultural específica e, ao fazer isso, eles naturalmente preparam o cenário para como as interações sociais se desenrolam em vários contextos musicais. Quando uma performance musical se alinha com essas convenções de gênero, ela não reflete apenas escolhas estéticas — muitas vezes reforça valores socioculturais mais profundos que remontam a hierarquias de longa data. Isso pode levar à perpetuação de desigualdades sociais, impulsionadas por uma maneira de pensar moderna e positivista que tende a considerar certo conhecimento como universalmente válido e superior.

Isso levanta um ponto interessante sobre como as práticas de comunicação dentro da indústria musical interagem com hierarquias arraigadas. É mais do que o que é produzido ou como é distribuído e recebido; é também sobre como esses processos refletem e ampliam os valores culturais vinculados aos corpos que executam a música. Dissecar isso é navegar por um labirinto de significados que mudam em diferentes paisagens culturais e históricas.

Embora essa linha de investigação seja incrivelmente ampla — muito além do escopo de uma única tese de doutorado — ela encontra um foco específico aqui por meio da análise de videoclipes de três drag queens brasileiras. Esses vídeos servem como estudos de caso para descobrir como as performances corporais e musicais se cruzam com os processos de mídia e as expectativas de gênero, ao mesmo tempo em que refletem ou até mesmo se opõem às normas culturais dominantes. Esta pesquisa não se propõe a oferecer respostas definitivas; em vez disso, visa criar um espaço para reflexão, permitindo que novas questões surjam mais sintonizadas com as realidades intrincadas em jogo.

Por meio dessa perspectiva, o objetivo é compreender como as performances musicais podem simultaneamente sustentar e desafiar as estruturas culturais e hierarquias sociais vinculadas aos corpos que as trazem à vida. Este esforço investigativo é guiado pela intenção de iluminar as nuances e os potenciais transformadores da performance na música popular, no que tange à representação de identidades não normativas. Assim, ao final do percurso, o objetivo é não apenas explorar a performance musical como um fenômeno comunicacional, mas também contribuir para um entendimento mais profundo das formas pelas quais a música e a performance se entrelaçam na produção de significados culturais e identitários.

## 2 ROTAS DO SABER: EPISTEMOLOGIA CRÍTICA, HISTÓRIA E CIÊNCIA

Para construir a base epistemológica dessa pesquisa, começamos por um ponto essencial: o papel do pesquisador como mediador do conhecimento, inserido no seu contexto de tempo e lugar. A ciência é um processo histórico e contextual que se desenrola em diálogo constante entre as experiências do pesquisador e o mundo ao redor. Isso cria uma dinâmica viva que exige crítica e revisão contínuas. Porque o conhecimento científico é sempre um pouco fragmentado e nunca totalmente fechado, ele precisa ser constantemente reavaliado e ajustado. Bachelard (2001) diz que o progresso científico é uma jornada de questionamento constante e criatividade, tentando sempre preencher lacunas com análise cuidadosa e ideias novas.

Mills (2009) explora isso com o conceito de “artesanato intelectual”, onde ele vê o trabalho teórico como algo que está sempre em movimento, reorganizando e refletindo sobre ideias. Inspirado tanto por Weber quanto por Marx, Mills fala de um envolvimento profundo do pesquisador com seu trabalho, refletindo seu próprio ser nas produções e assumindo a responsabilidade por elas. Esse envolvimento transforma o trabalho intelectual em algo que se mistura com a vida pessoal, destacando como o crescimento pessoal e profissional se entrelaçam. Assim, o que o pesquisador faz se torna uma extensão de quem ele é, afetando todas as áreas da sua vida.

No entanto, é importante lembrar que a produção de conhecimento não pode se basear apenas na observação empírica ou na pura racionalidade. Apostar exclusivamente em um desses lados pode acabar criando dogmas que não se conectam com a realidade. Para entender o mundo, é preciso juntar a observação com um raciocínio que capte a totalidade das coisas. Bachelard (2001) ressalta que o método científico é na verdade um jogo entre teoria e empiria, que se encontra em convergências e divergências. A ciência, por isso, não é só uma teoria; é um ajuste constante entre o pensamento e a prática, que precisa romper com o senso comum para definir seu objeto de estudo.

Bachelard defende que a teoria deve guiar a observação, dando uma moldura para refletir sobre os fenômenos. Isso demanda uma vigilância epistemológica, um questionamento contínuo sobre o que as teorias conseguem explicar e onde elas falham. Mills (2009) acredita que o engajamento empírico do pesquisador deve estar sempre ligado a experiências que trazem novas perspectivas sobre os problemas em análise. Esse modo de trabalhar favorece

uma conexão permanente entre teoria e prática, ajudando a revisar e adaptar continuamente as abordagens teóricas.

Feyerabend (2007), com seu anarquismo epistemológico, também sugere que teoria e prática devem andar juntas de forma flexível, sem se prender a regras rígidas. Ele argumenta que a razão é moldada pela prática, criando um processo onde teoria e empiria são formas diferentes, mas igualmente válidas, de entender o mundo. Feyerabend desafia a ideia de que a ciência possa ser neutra, afirmando que ela é, afinal, uma atividade humana, influenciada pelas particularidades de quem a faz.

Bosi (2003) alerta sobre os riscos da estereotipia cognitiva, que pode simplificar demais a realidade e nos prender a conceitos limitados. A forma como vemos o mundo muitas vezes é moldada por imagens do dia a dia que, quando aceitas como verdades absolutas, podem nos cegar para a complexidade do real. Isso reflete uma inércia cognitiva, que acaba por limitar nossa capacidade de entender as nuances dos fenômenos sociais e culturais.

Outro ponto importante é a crítica à visão de que a ciência ocidental moderna é a única forma válida de conhecimento, uma discussão presente em autores como Feyerabend, Foucault, Grosfoguel e Japiassu. Japiassu (1988) propõe uma “epistemologia crítica” que desafia a alienação científica e a suposta neutralidade do conhecimento. Ele sugere que cientistas considerem os contextos culturais e éticos de suas práticas, promovendo uma ciência mais consciente de seu papel e impacto social.

Para se afastar das influências industriais e políticas que frequentemente contaminam sua prática, a ciência precisa adotar uma postura mais reflexiva e crítica, atenta às suas interações com o contexto em que está inserida. Para exercer uma responsabilidade genuína, a ciência deve continuamente questionar sua própria posição e o impacto que exerce na sociedade, mantendo um compromisso ético que considere suas responsabilidades e o papel que desempenha na formação das realidades sociais.

### 3 VISIBILIDADE E SILÊNCIO: DISPUTAS EPISTEMOLÓGICAS E CORPOS

A maneira como construímos conhecimento e moldamos as práticas culturais nas sociedades modernas está profundamente ligada à dinâmica de poder que decide quais perspectivas são destacadas e quais são marginalizadas. Este estudo explora a complexa relação entre corpo, cultura e conhecimento, concentrando-se em como os sistemas dominantes - particularmente aqueles enraizados no positivismo ocidental - reforçam as hierarquias sociais e culturais. Essas formas dominantes de conhecimento muitas vezes reivindicam objetividade e neutralidade, apresentando-se como verdades universais, ignorando a riqueza de diversas experiências humanas e diminuindo o conhecimento que é mais localizado ou específico do contexto.

Nesse contexto, o corpo desempenha um papel central, servindo como um local tangível onde as normas culturais e epistemológicas são exibidas. Mais do que apenas uma entidade biológica, o corpo é carregado de significados sociais que refletem as normas e valores dominantes da sociedade. Seja por meio de conformidade ou resistência, a forma como nos envolvemos com nossos corpos se torna uma forma de negociar identidade e desafiar os padrões vigentes. Como resultado, o corpo se transforma em um campo de batalha simbólico onde a cultura é continuamente expressa e redefinida. Movimentos como feminismo, ativismo LGBTIA+ e resistência indígena destacam como é possível reagir às narrativas dominantes, reformulando não apenas a forma como os corpos são percebidos, mas também o que é considerado conhecimento legítimo.

A análise também aborda como as instituições educacionais, científicas e de mídia muitas vezes atuam como guardiões que sustentam essas epistemologias dominantes, frequentemente excluindo ou minando outras formas de conhecimento. Por exemplo, os currículos escolares tendem a priorizar as perspectivas ocidentais, negligenciando pontos de vista não ocidentais e, assim, reforçando uma hierarquia que perpetua as desigualdades sociais e culturais. Da mesma forma, as ciências, que muitas vezes são vistas como neutras e universais, operam dentro de estruturas que podem marginalizar outros tipos de conhecimento, especialmente aqueles que se originam de tradições orais ou estão enraizados nas práticas culturais de grupos historicamente marginalizados.

A descolonização do conhecimento é um movimento importante que busca combater essas dinâmicas arraigadas, enfatizando o valor de diversas formas de compreender e defender a justiça epistêmica que honre um amplo espectro de experiências humanas. Esse movimento

desafia o cerne do pensamento eurocêntrico e visa elevar o conhecimento que historicamente foi empurrado para as margens. Ele se esforça para quebrar hierarquias rígidas e promover uma troca mais interconectada e respeitosa entre diferentes formas de conhecimento. Esse esforço de descolonização vai além da academia, estendendo-se às práticas culturais, artísticas e políticas, levando a uma reavaliação das narrativas históricas e representações midiáticas que muitas vezes reforçam estereótipos e desigualdades.

Ao reconhecer o poder das representações culturais e a importância das batalhas epistêmicas, este estudo ressalta que a luta pela justiça social se estende além dos recursos ou oportunidades materiais; também envolve contestar as narrativas que moldam identidades e definem o que é possível. A produção cultural - abrangendo mídia, arte e educação - desempenha um papel significativo em influenciar o que é visto como normativo ou desviante, válido ou inválido. Questionar essas narrativas dominantes abre espaço para novas formas de ser e conhecer, desafiando as restrições impostas pelas epistemologias estabelecidas.

Desafiando práticas excludentes e promovendo a verdadeira diversidade sistêmica, podemos vislumbrar um futuro em que todas as formas de vida e conhecimento coexistam em harmonia e respeito mútuo. A cultura não é apenas um espelho das condições sociais, mas um espaço ativo onde ocorre a luta por significado, poder e reconhecimento, com identidades constantemente negociadas e remodeladas. Essa negociação contínua é crucial para a construção de sociedades mais equitativas e inclusivas, onde a variedade de experiências e conhecimentos não seja apenas reconhecida, mas celebrada e integrada de forma justa. Em última análise, a busca pela justiça epistêmica é reconhecer a dignidade de todas as formas de vida e compreensão, abrindo caminho para um futuro onde a diversidade não seja apenas aceita, mas ativamente adotada como um princípio fundamental.

### 3.1 A MATERIALIDADE DO CORPO EM PERSPECTIVA SOCIOCULTURAL

Ao longo da história, a materialidade do corpo foi reinterpretada por meio de várias estruturas culturais, incorporando uma gama de valores éticos e estéticos. Essa resignificação em evolução deu origem a diversos corpos de conhecimento que são inerentemente transitórios e profundamente contextualizados em contextos históricos e sociais específicos. Essa variabilidade destaca como as percepções do corpo estão intimamente entrelaçadas com as forças sociais, políticas e culturais que moldam seu significado em diferentes épocas e sociedades.

Pierre Bourdieu (1996; 1999; 2001; 2002; 2007; 2011) posiciona o corpo como um componente fundamental da cultura, afirmando que ele consolida padrões de percepção embutidos nas estruturas culturais dos grupos sociais. Ele introduz o conceito de habitus - um sistema de normas, valores e práticas internalizadas que os indivíduos absorvem por meio de seus ambientes sociais. Esse habitus orienta comportamentos e preferências, atuando como mediador entre experiências pessoais e estruturas sociais mais amplas. A perspectiva de Bourdieu sugere que os corpos não são apenas receptores passivos de normas culturais, mas entidades ativas que podem defender e desafiar essas normas, contribuindo assim para a mudança social.

Sob essa luz, a ideia de um corpo puramente biológico governado exclusivamente por leis naturais torna-se inadequada. Mesmo em seu nível mais “orgânico”, o corpo continua sendo um produto sociocultural. A visão do corpo como governado pelas leis naturais é apenas uma de suas muitas representações, moldada por significados culturais, práticas, crenças, atitudes e relacionamentos que sustentam as estruturas mais amplas do grupo. Roger Lancaster (1992; 1995) argumenta de forma semelhante que o corpo atua como um ponto focal onde convergem a história, a cultura e as experiências vividas, moldadas por forças socioestruturais em uma realidade socialmente construída. Ele enfatiza que a construção social do corpo não apenas reflete as normas e valores sociais, mas também influencia como essas normas são internalizadas e praticadas pelos indivíduos.

O antropólogo Pierre Clastres, em seu exame dos ritos de passagem tribais amazônicos, observa que o corpo é frequentemente identificado como o local ideal para marcar transições significativas de vida e incorporar valores comunitários:

é [...] o corpo que a sociedade designa como único espaço propício a conter o sinal de um tempo, o traço de uma passagem, a determinação de um destino [...] Por que é necessário que o corpo individual seja o ponto de encontro do éthos tribal, por que o segredo só pode ser comunicado mediante a operação social do rito sobre o corpo dos jovens? O corpo mediatiza a aquisição de um saber, e esse saber é inscrito no corpo (2014, p. 158)

Clastres sugere ainda que o corpo detém autoridade na dinâmica cultural e social, com ritos de passagem inscrevendo a identidade e os valores do grupo no corpo. Esse ponto de vista vê o corpo como um repositório de memória cultural, onde as marcas físicas confirmam o pertencimento. Augé (1987) nos lembra que mesmo os eventos sociais mais fundamentais – nascimento, reprodução e morte – estão ancorados no corpo, ilustrando como a corporeidade funciona como um palco para expressar identidades que negociam continuamente sua relação

com o meio social. Essa compreensão ressalta a importância de ver os corpos como espaços dinâmicos para a manifestação de identidades, destacando a intrincada interação entre influências biológicas e culturais.

Nancy Scheper-Hughes e Margaret M. Lock (1987) expandem esse discurso com o Conceito herdeiro do “corpo consciente”, que enquadra o corpo como um produto de elementos culturais e naturais, abrangendo dimensões individuais, sociais e políticas. Em seu trabalho dentro da antropologia médica, elas exploram as complexas interações entre mente, corpo e política social na expressão da saúde e da doença. Elas afirmam que:

A doença não é apenas um evento isolado, nem um infeliz contato com a natureza. É uma forma de comunicação - a linguagem dos órgãos - através da qual a natureza, a sociedade e a cultura falam simultaneamente. O corpo individual deve ser visto como o terreno mais imediato, próximo, onde as verdades sociais e as contradições sociais são jogadas, bem como um locus de resistência pessoal e social, criatividade e luta (1987, p. 31)

Essa perspectiva desafia as separações convencionais de mente e corpo, sugerindo que as experiências de saúde e doença estão profundamente enraizadas em contextos culturais e políticos e se estendem além de meros fenômenos biológicos.

Essa abordagem implica que as condições de saúde são reflexos de tensões sociais e culturais mais amplas que permeiam o corpo, defendendo uma visão mais holística e interseccional da corporeidade. O modelo do “corpo consciente” destaca a interconexão das dimensões físicas, sociais e psicológicas, enfatizando a necessidade de considerar esses múltiplos níveis ao analisar a relação do corpo com a sociedade.

Thomas Csordas (2008) investiga o conceito de “corporeidade” para enfatizar o envolvimento do corpo nos processos de construção de significado das práticas sociais. Ele descreve o corpo como “a base existencial da cultura” (p. 124) e argumenta que a corporificação vai além da mera presença física - é um envolvimento ativo e dinâmico do corpo na formação de experiências vividas e práticas culturais. Csordas sugere que a corporificação não é apenas uma condição de existência, mas um aspecto fundamental de como os indivíduos se relacionam com o mundo e com os outros. Por meio da incorporação, o corpo se torna um participante ativo na criação, perpetuação e transformação de normas culturais, influenciando a forma como as pessoas navegam em seus ambientes sociais.

Além disso, o processo de subjetividade está profundamente entrelaçado com o corpo, pois as experiências existenciais estão inerentemente ligadas ao aspecto físico do ser (Le Breton, 2006). O corpo é crucial na definição da identidade, servindo como um limite que

distingue o eu do “Outro” e situando o indivíduo dentro do mundo social. Woodward (2000) apóia essa visão, afirmando que “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade”. Portanto, as interações corporais desempenham um papel central na construção da identidade, e a compreensão dessas interações é essencial para compreender como as identidades são negociadas e realizadas na sociedade.

Henrietta L. Moore (2000) adverte que não é realista supor que os indivíduos possam entender completamente como seus corpos são construídos, mesmo quando suas intenções parecem claras. Ela argumenta que o inconsciente é moldado pelo envolvimento prático e discursivo com o mundo, complicando qualquer noção direta de agência. Moore explica:

o próprio inconsciente é formado pelo envolvimento prático e discursivo com o mundo. Fontes inconscientes do conhecimento e da práxis são obviamente cruciais para qualquer noção de agência, e particularmente para uma noção que queira dar conta de diferenças visíveis, como as de gênero e raça. (Moore, 2000, p. 20)

Essa análise sugere que, apesar dos esforços para controlar e compreender conscientemente o corpo, há sempre uma dimensão da prática corporal que escapa à plena consciência, destacando as limitações de compreender plenamente como os corpos são socialmente construídos.

Nas sociedades contemporâneas, o corpo tem assumido um papel de destaque na construção de identidades sociais e culturais. Além de sua essência biológica, o corpo engloba uma infinidade de significados culturalmente construídos (Sant'anna, 2001). Avtar Brah (2006) ilustra ainda que as experiências de gênero, patriarcado, racialização e dominação colonial estão profundamente incorporadas, mostrando como as dinâmicas de poder são inscritas e vividas através do corpo, influenciando como os indivíduos se percebem e são percebidos em contextos sociais e históricos específicos.

No entanto, o legado cartesiano de separar corpo e mente muitas vezes leva a dicotomias simplificadas que podem impedir uma análise sociocultural matizada do corpo. Como Benedetti (2005) observa “a mente/alma ocuparia um lugar mais próximo da cultura, porque inventiva, criativa, artificial, em contraposição ao corpo, identificado com as qualidades naturais e imutáveis da biologia” (Benedetti, 2005, p. 53). Essa divisão perpetua uma visão restrita da corporeidade que ignora as complexas interações entre o corpo e a mente, e entre o biológico e o cultural, dificultando uma compreensão abrangente do corpo como um local dinâmico de negociação e interação contínuas.



Fausto-Sterling posiciona o corpo como reflexo da transformação cultural e agente ativo nela, incorporando as práticas sociais que o moldam. Ela argumenta que

nossas experiências corporais devem sua existência ao nosso desenvolvimento em culturas e períodos históricos particulares. [...] À medida que crescemos e nos desenvolvemos, nós, literalmente e não só “discursivamente” (isto é, através da linguagem e das práticas culturais), construímos nossos corpos, incorporando a experiência em nossa carne mesma (2002, p. 59)

Portanto, é importante ir além dos modelos de desenvolvimento que separam rigidamente a natureza da criação. Embora a extensão em que os corpos podem ser moldados não esteja totalmente sob nosso controle, é excessivamente simplista ignorar os impactos do meio ambiente, da cultura e da história em favor de uma abordagem puramente biológica. Weeks afirma que ver o corpo como a “realidade absoluta [...] como a corte de julgamento final sobre o que somos ou o que podemos nos tornar” (2010, p. 91) não consegue apreciar a intrincada interação de forças biológicas, sociais e culturais que moldam nossas identidades. Uma perspectiva mais integrada é essencial, que reconheça essas conexões complexas que influenciam nossa corporeidade.

Judith Butler baseia-se nisso enfatizando que qualquer análise do corpo deve considerá-lo como um sistema influenciado por elementos naturais e sociais, um local onde os significados sociais são continuamente gerados e inscritos. Ela reconhece os aspectos materiais do corpo, incluindo características biológicas como hormônios, genes e órgãos reprodutivos que diferenciam os sexos e impactam as experiências humanas. No entanto, Butler enfatiza que mesmo essas características materiais são permeadas por discursos sociais, “descobrimos que a matéria está inteiramente sedimentada com discursos sobre o sexo e a sexualidade que prefiguram e limitam os usos que podemos fazer desse termo” (Butler, 2019a, p. 29), discursos que moldam e restringem a forma como entendemos as realidades corporais. Ao questionar a materialidade do corpo, Butler estende a discussão para considerar como as normas e discursos sociais impactam não apenas as percepções, mas também as realidades físicas de nossos corpos.

Connell ressalta da mesma forma as dimensões sociais das experiências corporais, observando que “no gênero, a prática social se dirige aos corpos” (1995, p. 189), integrando suas características em contextos sociais e processos históricos. Essa perspectiva exige uma mudança de foco para o campo sociocultural, onde as relações e as dinâmicas de poder são estruturadas e perpetuadas. Louro (2014) observa que as desigualdades sociais são

frequentemente justificadas por meio de condições históricas, arranjos sociais e práticas representacionais, e não por diferenças biológicas inerentes. Ver o corpo dessa maneira o destaca como um espaço dinâmico onde as lutas sociais são expressas e contestadas, e não como um objeto estático definido apenas pela biologia.

Para entender os papéis e relacionamentos dos indivíduos na sociedade, devemos olhar além dos traços físicos para os significados e valores atribuídos a eles em contextos sócio-históricos específicos. Louro aponta que “seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem “científica”, a distinção biológica [...] serve para compreender — e justificar — a desigualdade social” (2014, p. 24-25). Assim, o corpo se torna um local de conflito e resistência, onde as normas são aplicadas e desafiadas.

A abordagem genealógica de Foucault procura revelar o corpo como completamente marcado pela história, moldado pelas forças que se cruzam de várias práticas disciplinares e discursivas. Expandindo o conceito de biopoder de Foucault, Mbembe o descreve como

o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) “racismo”. Com efeito, em termos foucaultianos, racismo acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer” (2016, p. 128)

Stuart Hall elabora ainda mais sobre isso, sugerindo que a descrição de Foucault do corpo como um local de práticas disciplinares adiciona uma camada concreta à sua teoria, “uma espécie de ‘concretude deslocada ou mal colocada’, uma materialidade residual, a qual acaba, dessa forma, por agir discursivamente para ‘resolver’ ou aparentar resolver a relação, indeterminada, entre o sujeito, o indivíduo e o corpo” (2000, p. 122). Essa “materialidade residual” conecta o que seria fragmentado e disperso, caso a teoria da produção discursiva de sujeitos fosse ampliada irrestritamente. A análise de Hall ressalta a natureza entrelaçada das práticas discursivas e materiais na regulação e produção de corpos, ao mesmo tempo em que destaca espaços de resistência.

O conceito de Foucault de “ideais regulatórios” mostra que as normas não são meramente prescritivas, mas moldam e diferenciam ativamente os órgãos que governam.

Esses ideais são produtivos – eles definem, criam e diferenciam corpos controlados por meio de processos históricos, resultando em categorias construídas como sexo, gênero, etnia e raça.

Louro interpreta esses processos como evidência de como “as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros e são, também, constituintes dos gêneros” (2014, p. 29), dado que a justiça, a igreja, as práticas educativas ou de governo, a política, entre outros, engendram os sujeitos e são práticas e/ou espaços sociais produzidos a partir de relações de gênero, classe, etnia e raça. Compreender essa influência recíproca é crucial para compreender como as normas identitárias são sustentadas e contestadas na sociedade.

Maurice Godelier critica a invocação de diferenças corporais, como as relacionadas ao sexo, “são constantemente solicitadas a testemunhar as relações sociais e as realidades que não têm nada a ver com a sexualidade. Não somente testemunhar, mas testemunhar para, ou seja, legitimar” (2011, p. 89). Ele afirma que tais interpretações muitas vezes legitimam estruturas de poder que são realidades sociais e não estão inerentemente ligadas à biologia. A análise de Godelier exige um exame crítico de como as construções corporais são utilizadas para justificar as desigualdades, enfatizando a necessidade de desafiar as narrativas que naturalizam essas hierarquias sociais.

Em última análise, qualquer interpretação das diferenças corporais que pretenda ser puramente “biológica” ou “natural” permanece uma interpretação, moldada por uma estrutura sociocultural de significados impostos à matéria silenciosa. Reconhecer o corpo como um local de significado cultural requer abordagens que levem em conta a diversidade e a complexidade das experiências corporais em vários contextos históricos e sociais. Essa perspectiva desafia as narrativas redutivas que buscam ancorar o corpo em termos fixos e essencialistas, defendendo, em vez disso, uma compreensão diferenciada que abrange as complexidades da corporificação em diferentes contextos.

Então, o corpo como uma interseção dinâmica entre materialidade e significação sociocultural, funcionando como um espaço onde as dimensões biológicas se entrelaçam com as construções históricas, culturais e políticas. Esse entendimento supera dicotomias tradicionais entre corpo e mente, reconhecendo a corporeidade como um local ativo de negociação de significados e resistência às normas sociais. Ao destacar o corpo como um agente transformador, capaz de refletir e desafiar as relações de poder, o que abre caminho para uma perspectiva mais integrada. O corpo, ao incorporar e transmitir memória cultural, manifesta tensões sociais através de sua materialidade e simbolismo, tornando-se um campo de ação em que as identidades são continuamente negociadas. Sob essa ótica, a concepção do

corpo como um espaço de intersecção deve ser aprofundada para explorar as implicações de abordagens críticas e interseccionais, evidenciando como gênero, raça, classe e outras diferenças são inscritas, vividas e ressignificadas na experiência corporal. Esse olhar não apenas amplia a análise do corpo enquanto objeto biológico e sociocultural, mas também reitera sua centralidade nos processos de subjetivação e transformação social.

### 3.2 CULTURA E PODER: A LUTA PELOS SIGNIFICADOS NA SOCIEDADE

A cultura é muito mais do que um conjunto estático de práticas ou tradições; é um campo em constante evolução moldado por lutas contínuas sobre significado, poder e identidade. Ver a cultura como algo fixo ou imutável é ignorar seu dinamismo inerente. Na realidade, ela é vista com mais precisão como uma arena fluida onde negociações e contestações se desenrolam constantemente, refletindo as complexidades da interação humana. Nesse espaço, os limites do significado são continuamente testados e remodelados. Isso leva a uma visão mais matizada da cultura, que a reconhece não apenas como um local para preservar costumes e valores, mas também como um campo onde interações e conflitos se desenrolam, moldando o próprio tecido da sociedade. Britzman (2001) fornece uma crítica convincente das visões tradicionais ao afirmar que a cultura não é meramente “um objeto sagrado e venerado a ser protegido e preservado” (p. 106). Em vez disso, é um espaço profundamente contestado onde o descontentamento e a resistência emergem (p. 106). Múltiplas forças sociais e políticas estão incessantemente redefinindo os parâmetros da cultura, o que torna significados e valores sempre sujeitos a disputas. Uma visão estática da cultura ignora a complexidade inerente às trocas e interações incessantes dentro da sociedade, particularmente em um mundo cada vez mais interconectado e globalizado.

Woodward (2000) investiga a importância dos sistemas classificatórios na formação do mundo social e na construção de significados compartilhados. Esses sistemas operam como estruturas pelos quais a sociedade dá sentido ao mundo ao seu redor, entretanto essas divisões não são tão neutras. Muito pelo contrário, elas valem-se de mecanismos de poder e hierarquias sociais, prescrevendo aquilo que é julgado normal ou anormal, valioso ou dispensável. Quando Woodward diz, “há entre os membros de uma sociedade um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas para manter alguma ordem social” (p. 41), isso pode obscurecer o fato de que esse chamado consenso frequentemente favorece alguns grupos em detrimento de outros. O poder por trás dessas classificações não é compartilhado igualmente.

Os sistemas classificatórios enfrentam novos desafios e oportunidades com a globalização e as novas tecnologias remodelando a comunicação. Como García-Canclini (2013) aponta que as interconexões globais estão substituindo as hierarquias verticais e rígidas por redes mais fluidas e descentralizadas. Isso é evidente na forma como culturas populares distantes geograficamente se misturam em uma escala até então inimaginável. Esse fenômeno está levando a novos híbridos culturais capazes de embaralhar distinções entre a elite e o popular, culturas hegemônicas e subalternas e “alta” e “baixa” cultura. No entanto, a globalização, às vezes exacerba as desigualdades pré-existentes ou ainda criar novas formas de exclusão. Então, embora a globalização conecte, ela também pode excluir.

Martín-Barbero (2006) oferece uma visão expressiva da natureza dual da globalização, descrevendo-a como um processo que inclui alguns e, simultaneamente, exclui outros. Enquanto abre redes globais de comunicação e consumo para alguns, deixa outros mais marginalizados e desconectados. De acordo com Martín-Barbero, “a globalização instaura um processo de inclusão e conexão para alguns, enquanto paradoxalmente exclui e desconecta outros com fins instrumentais” (p. 59). Esse paradoxo revela a distribuição desigual dos benefícios da globalização, muitas vezes privilegiando aqueles que já estão no poder. Tomemos, por exemplo, a economia digital. Nesse espaço, vemos um punhado de empresas de tecnologia dominantes de nações mais ricas detendo influência substancial sobre os mercados globais. Essa dinâmica de poder geralmente deixa empresas menores e locais lutando para competir, pois esses gigantes da tecnologia definem as regras de engajamento. Essas empresas não são apenas participantes econômicos — elas também desempenham um papel crítico no reforço ou no desafio de hierarquias sociais. Como tal, elas se tornam instrumentos de poder que podem manter ou interromper o status quo. Essa realidade nos obriga a reavaliar a conexão entre diversidade cultural e desigualdade social. A cultura não é apenas um recurso, mas também um campo de batalha onde as comunidades devem ter autonomia para moldar seus próprios futuros e resistir a pressões externas.

As representações culturais são fundamentais para a construção das realidades sociais, pois moldam percepções, influenciam o comportamento e legitimam ou desafiam desigualdades. Pollock (1990) argumenta que as representações não refletem apenas a realidade, mas a moldam ativamente. Ele observa que “toda representação possui um sentido latente de ser produzida, mas certas representações alcançam o status de senso comum e autoevidência, ocultando o processo e tornando-se 'a realidade'” (p. 203). Isso significa que as representações hegemônicas, quando são aceitas como verdades universais, podem normalizar

as desigualdades e manter o status quo. A representação, então, se torna uma ferramenta poderosa — uma que determina quais histórias são elevadas e quais são suprimidas ou ignoradas. Por exemplo, a representação de minorias na mídia frequentemente perpetua estereótipos prejudiciais, como a associação de certos grupos raciais com o crime ou a pobreza. Isso não apenas distorce a percepção pública, mas também tem efeitos concretos nas políticas e nas interações cotidianas.

Muniz Sodré (2002) acrescenta a isso argumentando que o que consideramos “realidade” é, na verdade, uma construção social, mediada por discursos que são moldados pelo poder. Ele explica que “o real em si, como se sabe, é inexistente: o que há são efeitos de objetividade a que chamamos de ‘realidade’” (p. 123). Esses sistemas simbólicos moldam o que é visto como possível, aceitável ou desejável, influenciando desde políticas públicas até interações cotidianas. Esses sistemas simbólicos definem os parâmetros para o que é possível, aceitável ou desejável, e moldam tudo, desde políticas até dinâmicas interpessoais. A linguagem, as imagens e as histórias que fluem pela sociedade são instrumentais na formação de nossas percepções do mundo e nossos papéis dentro dele. Como Kibby (1997) observa, essas representações funcionam como marcadores culturais, influenciando como as pessoas percebem e se envolvem com seu ambiente. Considere a mídia e como certos grupos são frequentemente sub-representados ou retratados negativamente. Isso não molda apenas a opinião pública; vai além, impactando como esses grupos se veem, como constroem suas identidades.

Na era digital, a batalha pela representatividade ganhou novos contornos, especialmente com o aumento vertiginoso do consumo de mídia. As redes sociais se tornaram um terreno profícuo para questionar e reverter representações dominantes, movimentos sociais já explicitaram, como o #MeToo e o #BlackLivesMatter. No entanto, essas mesmas plataformas também oferecem um ambiente ideal para a violência simbólica prosperar, já que discursos de ódio e a desinformação se espalham com uma rapidez assustadora. Essa dualidade reflete os desafios mais amplos do mundo moderno, onde a resistência e a opressão coexistem, e a batalha pelo controle narrativo continua. Por exemplo, a velocidade com que a desinformação prolifera online apresenta obstáculos significativos para aqueles que buscam alavancar a internet como uma força positiva para a mudança.

Guacira Louro (2014) enfatiza a importância de promover pedagogias críticas que desafiem normas estabelecidas e promovam a inclusão. A visão dela sobre educação é que ela não deve ser apenas sobre passar informações. Ela deve encorajar as pessoas a verem valor

em suas próprias experiências de vida e questionar as grandes histórias que nos são contadas. Se a educação vai fazer uma diferença real, ela tem que ajudar as pessoas a pensarem por si mesmas. Ela deve dar a elas as ferramentas para enxergar coisas como desigualdade e entender como a exclusão funciona. Woodward faz um ponto semelhante ao dizer que “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (2000, p. 17). A linguagem tem uma enorme influência em como vemos a nós mesmos e o mundo ao nosso redor. Ela molda o que achamos possível e o que almejamos.

Louro enfatiza o papel significativo que a linguagem desempenha tanto na construção quanto na manutenção das desigualdades sociais. Em vez de ser uma mera ferramenta de comunicação, a linguagem serve como um espaço onde os significados são constantemente negociados e contestados. Ela não apenas reflete a realidade; ela molda ativamente nossa compreensão do que é normal ou desejável. Por meio do desafio e da reconfiguração desses discursos dominantes, as pedagogias críticas têm o potencial de abrir caminhos para formas mais inclusivas e respeitosas de pensar e viver. Isso envolve promover a conscientização de como as palavras e representações influenciam as percepções e explorar como elas podem ser remodeladas para promover a equidade social.

Foucault (1993; 2008a; 2008b) amplia a compreensão das dinâmicas de poder com seu conceito de biopoder, mostrando como as sociedades modernas controlam a própria vida, para além da simples repressão. Ele ilustra como as políticas públicas gerenciam as populações, desde intervenções de saúde até educação, moldando corpos e comportamentos para se alinharem às normas sociais. O poder, de acordo com Foucault, se infiltra em todos os cantos da sociedade, criando sujeitos que se encaixam nos padrões vigentes. Este método se mostra altamente eficaz, não por meio da força aberta, mas influenciando sutilmente o que é percebido como normal e desejável, tornando seu impacto quase invisível, mas profundo.

Achille Mbembe (2016) leva isso adiante com sua teoria da necropolítica, que analisa como o poder é exercido pelo controle da morte, particularmente em situações extremas de violência e exclusão. Mbembe argumenta que o poder de hoje decide quem vive e quem está condenado a morrer, muitas vezes usando políticas econômicas, sociais e militares para empurrar comunidades inteiras para condições insustentáveis. A necropolítica revela como o capitalismo neoliberal, com seu foco na eficiência e no lucro, sustenta a violência estrutural ao tratar certas vidas como descartáveis.

Mbembe aponta exemplos como controles de fronteira militarizados, criminalização da pobreza e medidas de austeridade que cortam serviços vitais, colocando populações vulneráveis em situações perigosas. Essas práticas não apenas mostram um desrespeito pela sobrevivência de certos grupos, mas também fazem parte de uma estratégia calculada para defender as estruturas políticas e econômicas globais. Essa forma de poder se estende além da vida, supervisionando a morte e impondo novas maneiras de dominar as populações.

Se o poder ainda depende de um controle estreito sobre os corpos, as novas tecnologias de destruição estão menos preocupadas com a inscrição de corpos em aparatos disciplinares do que em inscrevê-los no momento oportuno na ordem da economia máxima (Mbembe, 2016, p. 141).

No Brasil, vemos o biopoder e a necropolítica se cruzarem em políticas de segurança pública que favorecem a militarização e a repressão em detrimento das estratégias sociais e preventivas. A violência policial contra comunidades negras e marginalizadas, muitas vezes enquadrada como combate ao crime, exemplifica como algumas vidas são vistas como menos valiosas, ou mesmo dispensáveis. Essa administração da morte, característica das sociedades contemporâneas, expõe a ligação entre os legados coloniais de violência e as práticas excludentes modernas. Para Mbembe, esse tipo de poder não apenas regula a vida, mas governa a morte, criando “mundos da morte” – “formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de ‘mortos-vivos’” (2016, p. 146).

A interseccionalidade, desenvolvida por Kimberlé Crenshaw (2002), é uma ferramenta essencial para entender como múltiplas formas de opressão se cruzam e se reforçam. No Brasil, as mulheres negras enfrentam desafios específicos decorrentes da combinação de racismo, sexismo e desigualdade econômica. A análise interseccional permite uma compreensão mais complexa das desigualdades, reconhecendo que as experiências de exclusão não são uniformes, mas variam de acordo com a posição de cada indivíduo dentro de um sistema de múltiplas opressões. Essa abordagem é crucial para o desenvolvimento de políticas públicas eficazes e inclusivas que reconheçam e abordem essas complexidades. A interseccionalidade é uma ferramenta indispensável para dismantelar as hierarquias sociais, pois permite compreender a totalidade das experiências vividas pelas pessoas e como elas são moldadas por múltiplas camadas de discriminação.

Movimentos sociais contemporâneos, como o feminismo negro, o ativismo LGBTQIA+ e as lutas indígenas, demonstram que a resistência às normas culturais hegemônicas é não



apenas possível, mas necessária. Esses movimentos não só contestam as estruturas de poder, mas também propõem novas narrativas e modos de existência que ampliam as possibilidades de vida para todos. Utilizando estratégias que vão desde a mobilização política até a produção cultural, eles constroem alternativas ao status quo e desafiam as representações dominantes que perpetuam as desigualdades. Assim, a resistência cultural não é apenas uma questão de oposição, mas envolve a criação de novos significados e modos de ser que desafiam as normas estabelecidas.

A arte, por exemplo, atua como um poderoso meio de resistência cultural. Por meio da música, do cinema, da literatura e das artes visuais, a expressão artística questiona normas sociais e oferece novas perspectivas que desafiam o status quo. A arte permite que experiências e vozes marginalizadas sejam ouvidas, criando espaços de solidariedade e empoderamento. Através dela, é possível reimaginar o mundo e explorar possibilidades de existência que rompem com as limitações impostas pelas normas culturais hegemônicas. Como Vladimir Mayakovsky afirmou, “a arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo”, destacando seu papel transformador na sociedade.

A resistência cultural em suas diversas formas é fundamental para desafiar as normas e estruturas de poder que perpetuam as desigualdades. A arte, por exemplo, não atua apenas como um meio de expressão, mas como uma forma poderosa de contestação que pode influenciar percepções e mobilizar ações. Por meio da música, do cinema, da literatura e das artes visuais, a produção cultural oferece novas perspectivas que desafiam as narrativas dominantes, criando espaço para representações alternativas e para a afirmação de identidades marginalizadas. Bourdieu (2001b) enfatiza que a cultura é um dos principais locais onde as lutas pelo poder simbólico são travadas, e a arte desempenha um papel crucial nessa disputa.

As representações artísticas podem revelar as contradições e tensões dentro da sociedade, destacando as experiências daqueles que são frequentemente silenciados ou invisibilizados. O movimento de Cinema Negro, por exemplo, tem sido uma plataforma vital para a representação das experiências da população negra, desafiando estereótipos e promovendo narrativas que refletem a diversidade e a complexidade dessas vivências. Manthia Diawara (1993) argumenta que o Cinema Negro vai além de apenas contar histórias sobre pessoas negras; seu objetivo é transformar a forma como os negros são vistos e como se veem, desafiando as representações negativas e hegemônicas predominantes. Essa abordagem subverte as normas estabelecidas e oferece um contradiscurso que resiste às imagens estereotipadas perpetuadas pela mídia tradicional.

A resistência artística não se restringe a produções formais ou institucionalizadas; ela também se manifesta em práticas cotidianas e formas de expressão popular. A cultura hip-hop, por exemplo, emergiu como um movimento que combina música, dança, arte visual e moda para criar uma plataforma de resistência que articula questões de raça, classe e identidade. Desde sua origem nos bairros marginalizados de Nova York, o hip-hop tem sido um veículo para a denúncia da injustiça social, para a expressão de orgulho cultural e para a construção de comunidade. Tricia Rose (1994) afirma que o hip-hop “funciona como um espaço de resistência para jovens marginalizados, fornecendo uma linguagem e uma estética para articular experiências de opressão” (p. 45). Ao fazer isso, o hip-hop desafia as normas culturais dominantes e cria possibilidades de identidade e pertencimento.

Além da arte, a educação desempenha um papel crucial na resistência cultural. Pedagogias críticas, como as defendidas por Paulo Freire, buscam transformar a educação em um processo de conscientização e empoderamento, onde os aprendizes são incentivados a questionar as estruturas de poder e a refletir sobre suas próprias experiências. Freire (1987) argumenta que “a educação verdadeira é praxis, reflexão e ação do homem sobre o mundo para transformá-lo” (p. 79). Essa abordagem rejeita a transmissão passiva de conhecimento, promovendo uma prática dialógica onde o aprendizado é construído coletivamente e em sintonia com as realidades sociais dos estudantes.

Guacira Louro (2014) também defende a importância de uma educação que reconheça e valorize a diversidade, enfatizando a necessidade de pedagogias que desafiem as normas hegemônicas e promovam a inclusão. Louro sugere que escolas e outras instituições educacionais são espaços cruciais onde batalhas por significado e representação são travadas. Ela destaca que “os discursos que circulam na sociedade moldam as expectativas e as percepções sobre quem é 'normal' ou 'aceitável', e esses discursos são frequentemente moldados por interesses de poder que buscam manter o status quo” (p. 65). Ao questionar esses discursos e promover a diversidade de perspectivas, a educação pode contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

As plataformas digitais e as redes sociais têm transformado significativamente as possibilidades de resistência e contestação das normas culturais, oferecendo novos espaços para que vozes marginalizadas se conectem, organizem e amplifiquem suas demandas. As mídias sociais permitem que narrativas alternativas ganhem visibilidade, desafiando as representações dominantes que frequentemente marginalizam ou distorcem as experiências das comunidades vulneráveis. Movimentos como #MeToo, #BlackLivesMatter e outros

movimentos sociais globais demonstram como as plataformas digitais podem ser ferramentas poderosas para mobilização e conscientização. Esses movimentos utilizam as mídias sociais para disseminar informações, organizar protestos e criar redes de solidariedade transnacionais.

Entretanto, as mesmas plataformas que possibilitam a amplificação de vozes também apresentam desafios significativos. A proliferação de desinformação, discursos de ódio e assédio online são problemas que afetam desproporcionalmente as vozes dissidentes e marginalizadas. Além disso, a vigilância digital e as práticas de coleta de dados levantam preocupações sobre privacidade e liberdade de expressão. Zuboff (2020) descreve o “capitalismo de vigilância” como uma nova forma de poder econômico que explora dados pessoais para prever e modificar o comportamento, ressaltando que as plataformas digitais não são apenas espaços de expressão, mas também de controle e exploração, o que demonstra a complexidade da resistência digital, onde a emancipação e a opressão coexistem de maneira intrincada.

A resistência nas mídias digitais também enfrenta a questão do acesso desigual. Embora as redes sociais ofereçam novas oportunidades de participação, o acesso à internet e a alfabetização digital continuam sendo barreiras significativas para muitas comunidades. Essas desigualdades de acesso refletem e reproduzem as desigualdades sociais mais amplas, limitando quem pode participar plenamente do discurso digital. Além disso, as práticas algorítmicas que priorizam conteúdos polarizadores ou sensacionalistas podem reforçar divisões e dificultar o diálogo construtivo. Apesar desses desafios, as mídias digitais permanecem um campo crucial de luta pela significação e pelo reconhecimento, oferecendo oportunidades para contestar e reconfigurar as normas culturais.

No campo da produção cultural, a reconfiguração dos meios de comunicação também permite uma diversificação das vozes e uma maior pluralidade de representações. O surgimento de produções independentes e de plataformas de streaming facilita o acesso a conteúdos que fogem das normas hegemônicas, oferecendo visões alternativas e representações mais inclusivas. Isso desafia o monopólio das grandes indústrias culturais, abrindo caminho para uma maior diversidade de narrativas e para a inclusão de histórias que antes eram marginalizadas. Contudo, a democratização da produção cultural não elimina as barreiras econômicas e estruturais que muitos artistas enfrentam, especialmente aqueles de comunidades marginalizadas. O acesso a recursos, visibilidade e plataformas de distribuição continua sendo um desafio, refletindo as desigualdades mais amplas da sociedade.

A luta pela significação e pelo controle das narrativas culturais é, em última análise, uma luta pelo poder. A resistência cultural não se limita à contestação das normas existentes, mas inclui a criação de novas possibilidades de significado e de existência. Isso envolve tanto a crítica das representações dominantes quanto a produção ativa de novas representações que reflitam a diversidade e a complexidade das experiências humanas. A arte, a educação e a ação política são ferramentas cruciais nesse processo, oferecendo meios para desafiar as desigualdades e construir um futuro mais inclusivo. A análise crítica da cultura revela que as desigualdades não são apenas questões de recursos ou oportunidades, mas também de significação e reconhecimento. As lutas por justiça social e direitos humanos são também lutas por visibilidade e voz, buscando um espaço onde todas as identidades possam ser afirmadas e respeitadas. Ao reconhecer o poder das representações e a importância das narrativas, é possível começar a desafiar as estruturas de exclusão e construir uma sociedade onde todos tenham a oportunidade de se ver representados e de se expressar plenamente. Hall (1997) observa que “as representações não são simplesmente uma questão de mostrar ou refletir o mundo, mas de implicar e significar, ou seja, atribuir significados às coisas” (p. 15), sublinhando o papel central da cultura na construção das realidades sociais.

A cultura, em sua essência, é um campo de possibilidades infinitas. Ao reconhecermos sua natureza dinâmica e contestada, abrimos caminho para novas formas de resistência e transformação, onde o poder de definir e reimaginar o mundo está ao alcance de todos. Essa luta contínua pela significação e pelo reconhecimento é, em última instância, uma luta pela justiça e pela igualdade, onde cada voz e cada história têm valor e podem contribuir para um futuro mais inclusivo e equitativo. Isso nos leva a considerar que as transformações sociais não ocorrem apenas por mudanças nas estruturas econômicas ou políticas, mas também pela transformação dos significados e das práticas culturais que moldam nosso entendimento do mundo e de nosso lugar nele.

O papel das instituições na perpetuação das desigualdades culturais e sociais é uma questão central na análise crítica da cultura. Instituições como a mídia, as escolas, as igrejas e o sistema judiciário desempenham um papel significativo na manutenção das normas hegemônicas, muitas vezes reforçando hierarquias existentes e marginalizando vozes dissidentes. Pierre Bourdieu (2001b) argumenta que as instituições são agentes poderosos na produção e reprodução do capital simbólico, que define o que é valorizado e legitimado na sociedade. Ele observa que “o capital simbólico é um poder que só existe nos olhos dos outros, na medida em que acreditam no valor e na legitimidade do que é reconhecido como

válido” (p. 141). Essa dinâmica ilustra como o poder é mantido não apenas por coerção física, mas também por legitimação cultural e simbólica.

No contexto da mídia, por exemplo, as representações frequentemente refletem e reforçam normas dominantes, marginalizando narrativas que desafiam o status quo. A mídia de massa tem a capacidade de moldar percepções públicas e influenciar atitudes sociais, atuando como um filtro que decide quais vozes são amplificadas e quais são silenciadas. Hall (2016) discute como os meios de comunicação desempenham um papel crucial na construção das identidades culturais e na definição do que é considerado “normal” ou “desviante”. Ele argumenta que “os meios de comunicação não apenas refletem a realidade, mas também ajudam a moldá-la, criando significados e definindo agendas que têm um impacto profundo na vida social” (p. 23). Isso reforça a necessidade de uma análise crítica da mídia que considere não apenas o conteúdo das representações, mas também os processos e estruturas que determinam quais histórias são contadas.

A concentração de poder na mídia é uma preocupação significativa, já que poucas corporações controlam grande parte dos meios de comunicação globais. Essa concentração limita a diversidade de perspectivas e pode perpetuar visões de mundo homogêneas que não refletem a diversidade da experiência humana. Chomsky e Herman (1988) discutem como a mídia corporativa opera sob uma lógica de mercado que prioriza o lucro sobre a veracidade ou a diversidade de conteúdo. Eles introduzem o conceito de “filtro de propaganda”, argumentando que “os meios de comunicação servem e propagam as agendas de interesses poderosos que dominam a sociedade” (p. 2). Esse modelo questiona a ideia de uma mídia imparcial e destaca como as representações mediáticas podem servir para reforçar o poder hegemônico.

No campo educacional, as escolas desempenham um papel crucial na socialização dos indivíduos e na transmissão de normas culturais. No entanto, elas também podem ser locais de reprodução de desigualdades, onde currículos e práticas pedagógicas refletem e reforçam as hierarquias sociais existentes. Paulo Freire (1987) critica o modelo tradicional de educação bancária, onde o conhecimento é “depositado” nos alunos de forma passiva, sem incentivar o pensamento crítico ou a reflexão sobre as próprias condições de vida. Freire defende uma pedagogia da libertação que reconhece o potencial dos educandos como sujeitos ativos na construção do conhecimento e na transformação da sociedade. “A educação verdadeira é praxis, reflexão e ação do homem sobre o mundo para transformá-lo” (Freire, 1987, p. 79).

Essa abordagem pedagógica busca empoderar os indivíduos para questionar as estruturas de poder e atuar como agentes de mudança em suas comunidades.

As pedagogias críticas também enfatizam a importância de reconhecer e valorizar a diversidade cultural dentro da sala de aula. Em muitas sociedades, os sistemas educacionais têm sido historicamente usados para promover a assimilação cultural, impondo normas e valores dominantes às populações minoritárias. Isso pode resultar na marginalização de línguas, tradições e conhecimentos locais, vistos como inferiores ou irrelevantes. Guacira Louro (2014) sugere que as pedagogias críticas devem buscar “reconhecer e valorizar a diversidade como um recurso educativo, não como um problema a ser resolvido” (p. 68). Isso implica em uma reformulação dos currículos e práticas educacionais para incluir múltiplas perspectivas e para fomentar um ambiente de aprendizagem que respeite e celebre as diferenças.

Além disso, a justiça institucional é outra esfera onde as desigualdades culturais se manifestam de maneira aguda. O sistema judiciário muitas vezes reflete as mesmas dinâmicas de poder que operam em outras áreas da sociedade, perpetuando discriminações baseadas em raça, gênero e classe. Estudos sobre a aplicação da lei mostram que a justiça não é cega; ao contrário, ela é profundamente influenciada por preconceitos e estereótipos que afetam as decisões judiciais e as políticas de policiamento. Michelle Alexander (2010), em sua análise sobre o sistema de encarceramento nos Estados Unidos, argumenta que “o sistema de justiça criminal funciona como um mecanismo de controle racial, criando uma subclasse permanente de cidadãos privados de direitos” (p. 12). Esse modelo não é exclusivo dos Estados Unidos e encontra paralelos em muitas outras sociedades, onde o sistema judicial reforça as divisões sociais em vez de mitigá-las.

A interseccionalidade oferece uma lente crucial para entender como diferentes formas de opressão se interconectam no sistema de justiça. Crenshaw (1989) propõe que as políticas públicas e as práticas legais frequentemente falham em reconhecer como a raça, o gênero e outras identidades se cruzam para criar experiências únicas de discriminação. Ela afirma que “a falha em reconhecer a interseccionalidade leva a uma distorção da experiência de muitas pessoas, criando barreiras que muitas vezes são invisíveis, mas profundamente impactantes” (Crenshaw, 1989, p. 140). Essa abordagem sublinha a importância de políticas e práticas que reconheçam e abordem a complexidade das experiências humanas em toda sua totalidade.

As políticas públicas também desempenham um papel fundamental na promoção ou contestação das desigualdades culturais. As políticas culturais, em particular, têm o potencial

de apoiar a diversidade e promover a inclusão, mas também podem reforçar normas hegemônicas e marginalizar vozes dissidentes. Bhabha (1994) argumenta que as políticas culturais são frequentemente “ambivalentes”, pois operam tanto para incluir quanto para excluir, para preservar tradições enquanto promovem a inovação, e para unificar ao mesmo tempo que dividem. Ele sugere que “as políticas culturais devem ser vistas como arenas de luta, onde diferentes grupos competem pelo poder de definir o que é legitimado e valorizado” (p. 66). Essa compreensão ressalta a necessidade de políticas verdadeiramente inclusivas que reconheçam a pluralidade das experiências culturais.

A prática da “culturalização” de problemas sociais é um exemplo de como as políticas culturais podem desviar a atenção das questões estruturais. Ao atribuir problemas como a pobreza ou a violência a “deficiências culturais” de certos grupos, essas políticas obscurecem as verdadeiras causas, muitas vezes enraizadas em desigualdades econômicas e políticas. Isso é evidente em discursos que culpam comunidades marginalizadas por suas próprias condições, sem reconhecer o impacto de décadas de exclusão e discriminação sistemática. Essa abordagem perpetua estereótipos prejudiciais e impede o desenvolvimento de soluções eficazes que abordem as causas subjacentes das desigualdades.

As políticas de identidade têm desempenhado um papel significativo nas dinâmicas culturais contemporâneas, gerando controvérsias sobre autenticidade, apropriação e essencialismo. A política de identidade refere-se à tendência de grupos sociais se definirem e mobilizarem com base em aspectos particulares de sua identidade, como raça, gênero ou orientação sexual. Embora essas políticas possam ser uma ferramenta poderosa para a afirmação de identidades marginalizadas, também podem levar a divisões e fragmentações, especialmente quando se tornam exclusivistas ou essencialistas. Stuart Hall (1996) adverte contra os perigos do essencialismo, argumentando que “toda identidade é, em última análise, uma construção, uma 'narrativa' que nunca é inteiramente resolvida ou fixa” (p. 89). Isso sugere que as políticas de identidade devem ser flexíveis e abertas a mudanças, reconhecendo a complexidade e a fluidez das identidades.

A luta pela significação e pelo controle das narrativas culturais é, em última análise, uma luta pelo poder. A resistência cultural não se limita à contestação das normas existentes, mas inclui a criação de novas possibilidades de significado e de existência. Isso envolve tanto a crítica das representações dominantes quanto a produção ativa de novas representações que reflitam a diversidade e a complexidade das experiências humanas. A arte, a educação e a

ação política são ferramentas cruciais nesse processo, oferecendo meios para desafiar as desigualdades e construir um futuro mais inclusivo.

A análise crítica da cultura revela que as desigualdades não são apenas questões de recursos ou oportunidades, mas também de significação e reconhecimento. As lutas por justiça social e por direitos humanos são também lutas por visibilidade e por voz, buscando um espaço onde todas as identidades possam ser afirmadas e respeitadas. Ao reconhecer o poder das representações e a importância das narrativas, podemos começar a desafiar as estruturas de exclusão e construir uma sociedade onde todos tenham a oportunidade de se ver representados e de se expressar plenamente. Hall (2016) observa que “as representações não são simplesmente uma questão de mostrar ou refletir o mundo, mas de implicar e significar, ou seja, atribuir significados às coisas” (p. 15), sublinhando o papel central da cultura na construção das realidades sociais.

A cultura, em sua essência, é um campo de possibilidades infinitas. Ao reconhecemos sua natureza dinâmica e contestada, abrimos caminho para novas formas de resistência e transformação, onde o poder de definir e reimaginar o mundo está ao alcance de todos. Essa luta contínua pela significação e pelo reconhecimento é, em última instância, uma luta pela justiça e pela igualdade, onde cada voz e cada história têm valor e podem contribuir para um futuro mais inclusivo e equitativo. Essa visão nos leva a considerar que as transformações sociais não ocorrem apenas por mudanças nas estruturas econômicas ou políticas, mas também pela transformação dos significados e das práticas culturais que moldam nosso entendimento do mundo e de nosso lugar nele.

### 3.3 MARGINALIZAÇÃO DO SABER SUBALTERNO E ORIGENS DA EPISTEME

A evolução do pensamento contemporâneo está profundamente enraizada nas origens históricas que moldam nossas estruturas de conhecimento, definindo a episteme que orienta a cultura. De acordo com Crespi e Fornari (2000), a partir de Michel Foucault, episteme refere-se a uma estrutura lógica de concepções organizadas moldadas por discursos circulantes que fornecem uma matriz compartilhada de representações da realidade dentro de um contexto sociocultural específico. Isso ressalta a noção de que o conhecimento não é uma entidade nascida no vácuo, mas uma construção socialmente situada que reflete e perpetua as condições históricas e culturais da época. Foucault nos leva a ver que a episteme é mais do que apenas uma coleção de conhecimento; é um sistema que determina o que pode ser conhecido, como é conhecido e por quem.



Essas concepções influenciam profundamente as possibilidades do pensamento, impactando a contingência das realidades possíveis e delineando o imaginário que permeia as formas “apropriadas” de entender o mundo. Nancy Harding descreve isso como o poder político da ciência - um poder exercido de maneiras menos visíveis, menos visíveis do que o poder do Estado ou das instituições formais, operando não sobre, mas por meio de estruturas institucionais dominantes, prioridades, práticas e linguagens das ciências (1992, p. 567). Em essência, o conhecimento científico, muitas vezes visto como objetivo e imparcial, está intrinsecamente ligado às estruturas de poder que dominam a sociedade, influenciando quem tem voz, quais perguntas são feitas e quais respostas são consideradas válidas. Essa perspectiva nos leva a ver a ciência não como um campo neutro, mas como um campo de batalha de poder e negociação.

Bruno Latour (2012b) destaca que conceitos e descobertas científicas, uma vez universalmente aceitos e elevados ao status de fato, tornam-se “caixas pretas”. Dentro dessas caixas, as descobertas científicas desaparecem como tais e ressurgem dignificadas como “verdade”, apagando qualquer investigação sobre suas origens, usos ideológicos e a reprodução de visões de mundo específicas. A metáfora da “caixa preta” de Latour serve para ilustrar como os fatos científicos são frequentemente tratados como dados indiscutíveis, com sua construção e contexto histórico esquecidos ou ignorados. Isso obscurece a forma como certos conhecimentos são privilegiados em detrimento de outros, perpetuando uma visão de mundo que favorece aqueles que já estão em posições de poder. Latour nos convida a refletir sobre a invisibilidade dos processos sociais, técnicos e políticos que levam à produção do conhecimento científico.

No entanto, como argumenta Harding (1996), o conhecimento não se baseia em conceitos gerais ou imparciais, mas se origina de um contexto específico, refletindo concepções e perspectivas sociais particulares. O paradigma moderno, alinhado com projetos coloniais e interesses estatais hegemônicos, reflete prioridades que resultam em escolhas políticas e econômicas. Como aponta Fourez (1995), a constituição do paradigma moderno como força motriz da ciência é “uma estrutura mental, consciente ou não, que serve para classificar o mundo e poder abordá-lo” (p. 103) Esse paradigma, que se apresenta como neutro e objetivo, é, na realidade, uma construção que se alinha com os interesses de perpetuar a lógica da acumulação capitalista, refletindo uma mitologia de neutralidade e objetividade que ignora as diversas realidades culturais e sociais existentes.

Assim, “os paradigmas são instrumentos intelectuais poderosos no domínio do mundo” (p. 128). Tanto as observações científicas quanto as mais cotidianas são permeadas por as convenções sociais resultantes do imaginário moderno. Foucault (1999) chama esse fenômeno de “saberes sujeitados”, isto é, saberes marginalizados como saberes “reais”, ou, nas palavras do próprio Foucault, Isso enfatiza como certos tipos de conhecimento, que não se alinham com o paradigma dominante, são frequentemente desvalorizados ou desconsiderados, perpetuando uma hierarquia de conhecimento que favorece as epistemologias ocidentais.

Ramón Grosfoguel (2016) discute como o surgimento da filosofia moderna, que se acredita ter sido fundada por René Descartes, inaugura uma nova base para o conhecimento por meio da filosofia cartesiana, deslocando-a da divindade cristã para um “eu” racional. Para Descartes, dois argumentos são fundamentais: o dualismo ontológico e o solipsismo epistêmico. Esse “eu” cartesiano é constituído em um dualismo mente-corpo, onde os fenômenos mentais são não-físicos; mente e matéria, sujeito e objeto, são vistos como distintos e separáveis. Além disso, Descartes afirma que o conhecimento deve ser alcançado por meio de experiências internas e pessoais, um “monólogo interior do sujeito com ele próprio” (p. 29), onde o “eu” solipsista produz conhecimento a partir de um não-lugar. Essa abordagem ignora o contexto social e cultural da produção do conhecimento, promovendo uma visão do conhecimento como algo puramente individual e descontextualizado.

Outro ponto que demanda análise crítica é a imposição de uma separação rígida entre fatos e valores na epistemologia dominante e na produção de conhecimento. Bruno Latour (1994) argumenta que, para criar a cultura científica atual, natureza e cultura foram artificialmente dissociadas. No entanto, a ideia de uma razão com qualidades generalizáveis e transcendentais, que nada têm a ver com a experiência corporal, idealiza uma imparcialidade que oculta as funções sociopolíticas, econômicas e culturais do conhecimento. A validação do conhecimento, baseada na divisão sujeito-objeto e na objetividade, ignora o contexto histórico e social de sua produção, promovendo um discurso universalista que legitima hierarquias e práticas racistas e sexistas. As implicações disso são vastas, pois promove uma ciência que, ao se apresentar como neutra, reforça as desigualdades estruturais.

Ainda hoje, a validação do conhecimento é frequentemente avaliada com base em características como a divisão “sujeito-objeto”, a “objetividade”, o “eu” produtor imparcial e o conhecimento como produto do solipsismo. Do pensamento iluminista emerge a ideia de um sujeito estável, coeso e racional que apreende inequivocamente os fenômenos, promovendo uma ciência que gera conhecimento objetivo, seguro, universal e transcendental (Macêdo,

2011). No entanto, o problema dessa razão cartesiana está em não reconhecer seu lugar de observação, negando o fato de que ela é uma perspectiva – entre outras possibilidades.

a modernidade termina por produzir um discurso universalista, assentado na defesa de um sujeito universal (humano universal) [...] os valores do Iluminismo – como liberdade, democracia, igualdade, direitos, entre outros –, se tornam “categorias modernas” fundantes das metateorias racionais, universalistas e humanistas (Macêdo, 2011, p. 32)

No entanto, como argumenta Márcia Macêdo, o paradigma moderno é inadequado para examinar os maiores problemas sociais contemporâneos, exigindo um questionamento crítico-reflexivo das crenças iluministas. Essas crenças incluem a existência de um sujeito estável e coerente baseado em uma racionalidade que percebe claramente a si mesmo e aos fenômenos naturais; a visão de que a razão e a ciência poderiam fornecer uma base objetiva, segura e universal para o conhecimento; e a ideia de que o conhecimento obtido através do uso da razão será sempre verdadeiro e representará algo real e imutável sobre nossas mentes e/ou a estrutura do mundo natural. De acordo com Macêdo (2011), as noções iluministas incluem

a existência de um sujeito (eu) estável e coerente baseado em uma racionalidade que percebe claramente a si próprio e aos fenômenos de natureza; a visão da razão e da ciência como se estas pudessem fornecer um fundamento objetivo, seguro e universal para o conhecimento; [...] que o conhecimento obtido através do uso da razão será sempre verdadeiro e que representará algo real e imutável (universal) sobre nossas mentes e/ou a estrutura do mundo natural; [...] que a razão humana tem qualidades universais e transcendentais, pois ela existe de forma não contingente, independente de experiências corporais, históricas e sociais; o conhecimento seria atemporal, nessa perspectiva; [...] toda a verdade e autoridade precisam ser submetidas ao tribunal da razão [...] que a razão possui uma autoridade que faz com que os conflitos entre verdade, conhecimento e poder possam ser superados: a verdade pode servir ao poder sem distorção e o conhecimento pode ser neutro e socialmente benéfico quando fundamentado na razão universal e não em interesses particulares; a ciência é o paradigma de todo conhecimento verdadeiro, é neutra nos métodos e conteúdos e benéfica nos seus resultados, se os cientistas seguirem as regras da razão em vez de interesses que estejam fora do discurso racional; e a linguagem é transparente, pois é meramente o meio no qual e através do qual tal representação ocorre – portanto, há uma correspondência entre “palavra” e “coisa” [...] o que faz com que os objetos não sejam linguisticamente [...] construídos, pois são meramente trazidos à consciência pela nomeação e pelo uso correto da linguagem. (Macêdo, 2011, p. 36-37)

O desenvolvimento das sociedades modernas e de suas instituições fomentou um otimismo na construção imaginada de um “Estado Moderno”, filosoficamente fundamentado no Humanismo e no Iluminismo. Essa construção não apenas estabeleceu a crença na emancipação do sujeito, mas também na construção da igualdade por meio dos direitos civis.

Embora a promessa de igualdade decorrente da cidadania moderna tenha atraído as feministas devido à convergência de interesses, as esperanças suscitadas pelo discurso iluminista não se materializaram totalmente. Na prática, a iniciativa estava mais alinhada com a manutenção dos valores de acumulação e exploração capitalistas, os interesses hegemônicos e colonialistas de algumas nações e a dominação masculina.

Os compromissos com uma sociedade igualitária e a busca do conhecimento racional e objetivo na busca da verdade pura e universal muitas vezes se mostram insuficientes e, às vezes, até alinhados com projetos de desigualdade social e hierarquia. Érico Andrade postula que as premissas fundantes da racionalidade ganham um status através do qual “passam a legitimar uma avaliação da condição das diferentes culturas em relação ao seu processo de autodeterminação [...] avaliar o grau de aperfeiçoamento moral dos diferentes povos” (2017, p. 301). Ao estabelecer os limites da apreensão e compreensão do mundo, a razão iluminista estabeleceu uma hierarquia de povos e um discurso racista que, de uma forma, homogeneiza diferentes culturas não europeias e, de outra, animaliza os sujeitos para ressaltar sua suposta incompetência para elaborações e trabalhos intelectuais complexos.

Essa perspectiva da razão iluminista, alicerçada na indiferença às condições históricas e na validade intrínseca do discurso filosófico, permite a estruturação de hierarquias entre os povos e, conseqüentemente, sustenta discursos racistas e sexistas. Andrade (2017) aponta que “os iluministas fizeram do que não é o espelho da Europa a imagem do atraso, do desumano, que precisaria, na melhor das hipóteses, ser conduzido (adestrado) para se adequar ao modelo europeu” (p. 294). Nesse contexto, Grosfoguel (2016) identifica o que ele chama de “privilégio epistêmico dos homens ocidentais” – a prerrogativa do sujeito universal da razão moderna, encarnada pelo homem branco, ocidental, heterossexual, cristão, de decidir quem pode (ou não) participar desse conhecimento e o que deve ser reconhecido como superior.

Esse “privilégio epistêmico”

tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo. A inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais. Essa legitimidade e esse monopólio do conhecimento dos homens ocidentais têm gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo. (Grosfoguel, 2016, p 25)

Assim, para além de meramente direcionar o conhecimento a partir de uma perspectiva colonialista e eurocêntrica, tais parâmetros estabelecem uma série de códigos sociais que classificam e legitimam sujeitos e práticas por meio de jogos de poder e autoridade, ao mesmo tempo em que mascaram sua parcialidade. Isso significa que a maneira como entendemos e interagimos com o mundo é profundamente moldada por estruturas de poder que favorecem certas perspectivas em detrimento de outras, tornando invisíveis ou subestimando o conhecimento que poderia desafiar ou complicar essas estruturas dominantes.

Stuart Hall, ao traçar a história da noção de sujeito, identifica três momentos cruciais que levaram às perspectivas críticas contemporâneas: o sujeito “se tornou ‘centrado’, nos discursos e práticas que moldaram as sociedades modernas [...] adquiriu uma definição mais sociológica ou interativa; e [...] está sendo ‘descentrado’ na modernidade tardia” (Hall, 2006a, p. 23). De acordo com Hall, cinco processos impactaram as ciências sociais na segunda metade do século 20, cujo efeito mais significativo foi o descentramento final do sujeito cartesiano (Hall, 2006a).

Esses avanços incluem: reinterpretações do **pensamento de Marx**, que trouxeram à tona considerações de “condições históricas”; **A descoberta do inconsciente por Freud**, que, de forma simplista, introduziu a ideia de que os processos psíquicos inconscientes estão envolvidos na subjetividade e que tais processos têm pouco a ver com a lógica racional de Descartes; o **trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure**, que demonstrou como a expressão por meio da linguagem, por mais que busque um significado autocontido, está sujeita a uma instabilidade que traz significados complementares; a **“genealogia do sujeito moderno” na obra de Michel Foucault**, que introduziu o conceito de poder e sua regulação e vigilância sobre o indivíduo e o corpo; e, finalmente, **o impacto do feminismo**, que, no contexto de vários movimentos sociais emergentes nos anos sessenta<sup>1</sup>, destacou questões sociais e políticas, como a fragmentação das organizações políticas de massa em múltiplos movimentos sociais e o nascimento de políticas identitárias (Hall, 2006a).

O feminismo, tanto como movimento social quanto como teoria crítica, desempenhou um papel direto no descentramento do sujeito cartesiano, pois,

questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público” [...] enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados [...] politizou a subjetividade, a

---

<sup>1</sup> As revoltas estudantis, os movimentos juvenis de contracultura e de contestação ao belicismo, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários no chamado “Terceiro Mundo”, as mobilizações em prol da paz, as políticas sexuais emergentes, as lutas raciais, entre outros

identidade e o processo de identificação [...] expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero (Hall, 2006a, p. 45-46)

Contribuições de uma perspectiva feminista – e, mais contemporaneamente, de abordagens decoloniais – denunciam e criticam o caráter ideológico do conhecimento ocidental, concebido a partir do ponto de vista do homem branco, ocidental, heterossexual, europeu, que desconsidera ou desvaloriza aqueles que se desviam dessas normas. Ao denunciar os valores científicos normativos imbuídos de sexismo, racismo e homofobia, as perspectivas feministas demonstram que a genuinidade do conhecimento baseado em ideais de objetividade e neutralidade é aparente e ilusória. Na realidade, são relações de poder que constituem a produção de conhecimento, como observa Michel Foucault (2007; 2014).

Os principais argumentos da crítica feminista da ciência destacam os aspectos particularistas, ideológicos, racistas e sexistas do campo, tendo em vista que a produção de conhecimento parte de uma concepção universal de homem — na verdade, um homem branco, heterossexual do Norte Global — dispensando todos os outros que não se conformam com esse arquétipo, deixando de refletir as diferenças. Como alternativa a esse conhecimento que transforma as diferenças em estigmas, “as teóricas feministas propuseram não apenas que o sujeito deixasse de ser tomado como ponto de partida, mas que fosse considerado dinamicamente como efeito das determinações culturais, inserido em um campo de complexas relações sociais, sexuais e étnicas” (Rago, 1998, p. 323-324). A convocação de diferentes paradigmas na produção de conhecimento, ao questionar esse processo como algo exclusivamente racional e objetivo, também representa um desafio às clássicas separações entre corpo e mente, sentimento e razão, integrando dimensões intuitivas, emocionais e subjetivas na produção de conhecimento e transcendendo a lógica puramente racional.

A proeminente teórica feminista Donna Haraway (1995) critica o que ela chama de “truque de Deus”, ou seja, a produção de conhecimento a partir de perspectivas que prometem uma visão de todo o lado e de lugar nenhum, negando o posicionamento do estudioso individual num mundo real e problemático. Haraway sugere afastar-se das perspectivas de totalização e relativismo pleno, apontando caminhos para se responsabilizar por uma visão constituída a partir de sistemas de percepção ativa que constroem traduções, interpretações e modos específicos de ver. Com a perspectiva da objetividade feminista, Haraway aborda “localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto” (p. 21). Para Haraway, “a objetividade não diz respeito a desengajamento, trata de assumir riscos num mundo no qual nós somos permanentemente mortais, isto é, não

detemos o controle final. Por último, não temos ideias claras e precisas” (p. 41). Essa perspectiva posiciona o processo de conhecimento como produtor de novos sentidos advindos da relação entre corpos racializados e sexualizados, sentidos que alteram nossas relações e nosso estar no mundo.

Sardenberg (2002) reflete sobre a instabilidade causada pelas críticas feministas à ciência positivista moderna, questionando os paradigmas e critérios que delineiam “quem pode ou não ser sujeito do conhecimento, [o] que pode consistir como conhecimento ou mesmo o que pode ser conhecido” (Sardenberg, 2002, p. 93). Esses parâmetros capitalistas, masculinos e eurocêntricos refletem os enredamentos da colonialidade do poder (Quijano, 2005), inseridos em um processo de desumanização e marginalização de grupos sociais concebidos como alteridades do sujeito universal. Assim, a lógica dualista inerente à ideologia iluminista opera por meio de uma estrutura binária hierárquica, em que o conceito de masculinidade é confrontado e definido pela feminilidade; o branco se define através da negação do preto; o racional é confrontado e diferenciado do emocional e irracional; e o heterossexual se opõe ao homossexual. Conseqüentemente, os termos em oposição são dispostos em uma hierarquia onde aqueles que estruturam os princípios da ciência moderna se impõem hierarquicamente sobre os outros.

Nesse sentido, a colonialidade do poder (Quijano, 2005) opera por meio de uma classificação étnico-racial que normaliza as relações desiguais de poder na sociedade e é o fundamento do poder capitalista eurocêntrico, interseccionado pela lógica da dominação masculina. A crítica da ciência moderna, portanto, não é apenas uma crítica epistemológica, mas também uma crítica política e ética que busca expor e desafiar as injustiças e exclusões mantidas por essas estruturas de conhecimento. Ao questionar os fundamentos do que é considerado conhecimento legítimo, as perspectivas feministas e decoloniais não apenas ampliam as possibilidades de quem pode produzir conhecimento, mas também reconfiguram a própria compreensão do que significa saber. Essa reconfiguração é essencial para abrir espaço para epistemologias alternativas que valorizem experiências diversas e saberes localizados, desafiando a hegemonia do pensamento ocidental dominante e abrindo espaço para uma maior pluralidade de vozes e perspectivas.

## 4 A DINÂMICA DAS IDENTIDADES: DISCURSO E PERFORMANCE

A análise das identidades na contemporaneidade exige uma abordagem que vá além de conceitos fixos e essencialistas, reconhecendo a fluidez e a complexidade inerentes às construções identitárias. As identidades, longe de serem estáticas, emergem como processos contínuos de negociação e rearticulação, moldados por interações sociais, culturais, políticas e econômicas. No contexto de uma sociedade globalizada e tecnologicamente mediada, as identidades se tornam ainda mais fragmentadas e híbridas, refletindo as múltiplas influências e pressões que atuam sobre os sujeitos.

Essa compreensão das identidades como produtos em constante transformação contrasta com as visões tradicionais que as viam como reflexos diretos de atributos naturais ou culturais inalteráveis. A metodologia de análise aqui adotada busca problematizar essas noções, explorando como as identidades são performativamente construídas através de discursos e práticas sociais. Ao focar na intersecção entre identidade e alteridade, a análise considera como as relações de poder e as dinâmicas de inclusão e exclusão moldam as experiências identitárias, destacando as tensões e contradições que emergem nesse processo.

Ao investigar as identidades sob essa lente crítica, torna-se evidente a necessidade de desnaturalizar as hierarquias sociais que sustentam as desigualdades. Em vez de tratar as diferenças como dadas, esta abordagem enfatiza o caráter construído e contestável das categorias identitárias, propondo uma análise que reconhece tanto as limitações das políticas identitárias tradicionais quanto as possibilidades de resistência e transformação que emergem a partir da multiplicidade e da complexidade das experiências humanas.

### 4.1 IDENTIDADE E ALTERIDADE EM TEMPOS DE MUDANÇA

Na contemporaneidade, observamos o colapso de certos processos socio-históricos, o que torna a questão da identidade central, pois esse declínio evidencia uma crise de natureza global, local, pessoal e política. Conforme argumenta Martín-Barbero (2014), essa crise decorre do “retorno da política ao primeiro plano,” após um período em que havia sido ofuscada pela preeminência da macroeconomia nas decisões, até então tratada como “ciência pura e exata.” Tal cenário é particularmente evidente na América Latina, onde a mobilização e integração política se desintegraram, resultando no esgotamento simbólico da política. Conseqüentemente, identidades previamente consideradas fixas apresentam-se fragmentadas, enquanto novas identidades emergem, frequentemente, através de conflitos e divergências



socio-políticas. Isso reforça a ideia de Rutherford, segundo a qual a identidade é “o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora” e “a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação” (1990, p. 19-20).

Stuart Hall, em seu ensaio “Quem precisa de identidade?” (2000), um marco nos estudos culturais, reflete sobre a necessidade de discutir o conceito de identidade, argumentando que o que falta nessa discussão é “uma teoria da prática discursiva” (p.105), que possibilite pensar o sujeito em uma posição deslocada ou descentralizada dentro do paradigma. Ele sugere que “é na tentativa de rearticular a relação entre os sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade [...] volta a aparecer” (Hall, 2000, p. 105). Nesse contexto, Gilroy (2007) aponta que, em circuitos diaspóricos, a identidade passa a ser desvinculada de espaços geográficos e socioculturais específicos, uma vez que a dispersão forçada perturba “o poder fundamental do território na definição da identidade ao quebrar a sequência simples de elos explanatórios entre lugar, localização e consciência” (Gilroy, 2007, p. 151).

Retomando as reflexões de Hall, “a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É sobre essa fundação que ocorre um fechamento natural, formando a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão” (2000, p. 106). Woodward complementa, caracterizando a identificação como “o processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades” (Woodward, 2000, p. 18). Um exemplo elucidativo é trazido por Fausto-Sterling (2002), que discute “um senso embrionário de identidade” surgido da autoconsciência de homossexuais sobre seu comportamento sexual em resposta às amplas mudanças sociais, demográficas e econômicas do século XX. Nos EUA, muitos homens e mulheres, que em outras gerações teriam permanecido nas fazendas das famílias, encontraram espaços urbanos de reunião, de modo que “um senso tentativo de identidade facilitava a continuidade da interação [...] que por sua vez facilitava a formação da identidade sexual para mais indivíduos” (Hansen, 1992, p. 109), facilitando a formação de uma identidade sexual coletiva.

Em “Identidade cultural e diáspora” (2006b), Stuart Hall distingue duas abordagens sobre identidade cultural: a primeira, focada no resgate de uma “verdade” e “unidade” compartilhadas por uma comunidade específica, e a segunda, que vê a identidade como um

processo de “tornar-se” e “ser,” implicando uma constante reconstrução dessas “verdades” e “unidades” em um processo de transformação contínua. Aqui, as identidades não rejeitam o passado compartilhado, mas situam-no em uma “comunidade imaginada,” onde sujeitos se identificam como “nós.” Nesse sentido, as identidades estão relacionadas aos recursos culturais, históricos e linguísticos utilizados na produção de quem nos tornamos, mais do que a uma origem histórica específica, pois estão “sujeitas a uma historicização radical” (Hall, 2000, p. 108) e, portanto, em constante reconstrução e mudança.

Para Heilborn, a identidade pode ser analisada através de três dimensões:

- 1) atributos/traços que constituem classificatoriamente o sujeito (gênero, idade, etc.);
- 2) como esses atributos se inserem num campo de significações sociais (que possui outros tantos atributos próprios);
- 3) Como esses atributos vão se expressar através de alguns valores, tomando corpo em significados que articulam a imagem de si em relação com o outro (Heilborn, 1996, p. 137).

Henrietta Moore (2000) argumenta que a complexa relação entre estrutura e *práxis*, entre o social e o indivíduo, se dá na convergência entre narrativas singulares e contextos e discursos coletivos. Moore destaca que as noções de “resistência” e “obediência” são formas de subjetividade determinadas por estruturas de diferença como gênero, raça, etnicidade, entre outras.

Segundo Martín-Barbero, a compreensão das identidades na contemporaneidade envolve duas questões centrais: primeiro, “a reflexão sobre as crises das formas de comunicação discursiva como lugar principal da identidade presente e a necessidade imperiosa de construir discursos de experiência que suturem os déficits de legitimação nos discursos anônimos que nos são dirigidos” (2006, p. 59). Essas questões não se sobrepõem, mas coexistem em tensão. Martín-Barbero também ressalta que a identidade contemporânea é forjada na interação e no diálogo, especialmente na alteridade, onde “indivíduos e grupos se sentem desprezados ou reconhecidos pelos demais” (2006, p. 65-66). Assim, a identidade se configura como uma expressão da razão de ser do indivíduo, e não meramente como um predicado resultante do pertencimento a um grupo específico.

Desse modo, a identidade não é estável, coerente, unificada, homogênea, definitiva ou transcendental; tampouco é uma essência, um dado ou um fato, seja da natureza, seja da cultura. Ao contrário, a identidade é intrinsecamente instável, contraditória, fragmentada e inacabada; ela se apresenta como um processo contínuo de construção, efeito, relação e ato performativo. A identidade está, portanto, intimamente vinculada aos sistemas de

representação e às suas estruturas discursivas e narrativas, relacionando-se diretamente com as relações de poder. Esses processos de construção oscilam entre movimentos de estabilização e, por outro lado, deslocamentos desestabilizadores e subversivos. Tomaz Tadeu da Silva descreve essa dinâmica como “uma tendência à fixação e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade” (2000, p. 84), onde a identidade, embora tenda a se estabilizar, permanece sempre em fuga, evidenciando que, embora haja uma disposição para a estabilização, a identidade permanece sempre em fuga, tal como os sistemas de representação de que depende.

A percepção de identidade e diferença como efeitos performativos requer a rejeição de concepções essencialistas que veem identidades como entidades preexistentes ou originárias de um momento fundador. Nesse sentido, “a diversidade cultural não é, nunca, um ponto de origem: ela é, em vez disso, o ponto final de um processo conduzido por operações de diferenciação” (Silva, 2000, p. 100). Ao compreender a diferença como um “ato ou processo de diferenciação” (Silva, 2000), percebemos que tanto a identidade quanto a diferença são fabricadas e constantemente reconstruídas, envolvendo a (re)significação e a disputa pela atribuição de significados no mundo. Assim, as relações entre culturas diversas distanciam-se de ideias de consenso, diálogo ou comunicação, uma vez que são fundamentalmente relações de poder.

Identidade é, por definição, relacional; ela existe sempre em referência a algo exterior, ou seja, a uma alteridade que define sua própria delimitação simbólica. A diferença é frequentemente interpretada como consequência da identidade, mas, como observa Silva, “a mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença)” (2000, p. 79). Toda identidade, portanto, carrega em si algo latente, um Outro dissimulado e reprimido que se distingue da primeira identidade, mas que possibilita sua existência. A identidade depende, assim, da diferença enquanto aquilo que ela não é. Como aponta Hall,

as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado ‘positivo’ de qualquer termo – e, assim, sua ‘identidade’ - pode ser construído (2000, p. 110).

Ainda que a relação de dependência entre identidade e diferença seja evidente, a afirmação identitária frequentemente dissimula a presença do Outro, omitindo a relação intrínseca com a diferença. Esses processos de dissimulação se tornam críticos quando as

identidades emergem em contextos de jogos de poder, onde se destacam mais pelas dinâmicas de exclusão do que de inclusão. As identidades podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em ‘exterior’, em abjeto” (Hall, 2000, p. 110).

A delimitação da diferença está profundamente entrelaçada com as relações de poder. A identidade se posiciona como uma referência a partir da qual a diferença é nomeada e avaliada, estabelecendo-se como a norma que guia a descrição e avaliação do que é considerado o “outro.” Dessa forma, as declarações sobre o outro frequentemente engendram uma cadeia de negações, quase sempre dissimuladas, acerca de outras identidades. Nesse cenário, os elementos desses dualismos não possuem valor ou importância equivalentes; geralmente, um é instituído como norma, enquanto o outro é relegado à condição de “desviante” ou o “externo”, refletindo um desequilíbrio intrínseco onde um dos elementos é, em regra, mais valorizado.

Na esfera das relações sociais, tanto a identidade quanto a diferença são delimitadas e estruturadas pelas dinâmicas de poder e pelos vetores de força discursivos e linguísticos. Suas definições não são estáticas, mas sim disputadas e impostas dentro de um campo rigorosamente hierarquizado. A maneira como a cultura traça fronteiras e define a diferença é essencial para os sistemas de classificação que determinam pertencimentos e exclusões, decidindo quem está dentro e quem é colocado à margem. A demarcação da diferença não apenas separa identidades, mas também reforça a dicotomia entre “nós” e “eles,” perpetuando relações de poder.

Refletindo sobre a íntima ligação entre identidade, diferença e poder, Silva observa que “a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais” (2000, p. 81). Isso se deve ao fato de que a capacidade de definir identidades e marcar diferenças está inserida em relações amplas de poder; esses processos não são inofensivos, pois a diferenciação está imbricada em jogos de poder e hierarquizações.

Segundo Kathryn Woodward, “a ordem social é mantida por meio de oposições binárias, tais como a de visão entre ‘locais’ (insiders) e ‘forasteiros’ (outsiders)” (2000, p. 46). Dessa forma, discriminar, circunscrever, reprimir e penalizar transgressões, muitas vezes relegando indivíduos ao status de ‘forasteiros’, visa sistematizar a experiência social por meio da produção de categorias que estabelecem uma ordem e controle social específicos.

Woodward destaca que esses binarismos sustentam construções de gênero onde “as mulheres são construídas como ‘outras’, de forma que as mulheres são apenas aquilo que os homens não são” (Woodward, 2000, p. 52). Assim, a marcação da diferença é fabricada por meio de sistemas simbólicos de representação e de formas de exclusão social, onde as diferenças simbólicas e sociais são mediadas por sistemas classificatórios que dividem populações em grupos como “nós” e “eles”.

Analisar identidades e diferenças enquanto sistemas de poder implica considerar dois pontos fundamentais: primeiro, questionar as estruturas binárias e hierárquicas que organizam essas identidades; segundo, problematizar o poder da representação, ou seja, o poder de definir e determinar identidades. É necessário adotar uma perspectiva que considere tanto o sujeito individual quanto as formas de organização social e suas inter-relações. Além disso, deve-se abandonar a visão de poder social como algo unificado, coerente e centralizado, e adotar uma concepção como a de Michel Foucault, que caracteriza o poder como uma rede difusa de relações heterogêneas e assimétricas, configuradas através de dispositivos discursivos em disputas sociais variadas.

Identidade e diferença, enquanto resultados de atos de criação linguística, estão intimamente conectadas a sistemas de representação. Historicamente, a representação tem sido associada às tentativas de capturar e reproduzir o “real” através de sistemas de significação, buscando precisão e exatidão. Contudo, tanto identidade quanto diferença não são entidades naturais ou revelações socioculturais; elas não são ficções puras, mas são constituídas pela nomeação e pela prática discursiva nas relações sociais, sendo compreendidas apenas enquanto instituições sociais e culturais. Esses elementos permanecem incompreensíveis fora dos sistemas de representação que lhes conferem sentido, tornando necessário problematizar as hierarquias e ordenações sociais derivadas desses sistemas classificatórios de identidade.

Silva recupera o pensamento de Saussure ao afirmar que “os elementos - os signos - que constituem uma língua não tem qualquer valor absoluto, não fazem sentido se considerados isoladamente” (2000, p. 77). Isso implica reconhecer que as identidades devem ser desassociadas de oposições binárias rígidas, visto que, mesmo concebidas através da diferença, os significados são instáveis e voláteis. A linguagem enquanto sistema de significação é inerentemente instável. Diferentes sistemas simbólicos coexistem e frequentemente resultam em significados múltiplos, instáveis e contestáveis. Derrida, como argumenta Silva, reforça que “o signo é um sinal, uma marca, um traço que está no lugar de

outra coisa [...] poderíamos dizer que o signo não é uma presença, ou seja, a coisa ou o conceito não estão presentes no signo” (2000, p. 78).

Nesse contexto, a representação gera significados por meio de práticas e sistemas simbólicos de significação, originando posições de sujeito que nos permitem encontrar sentido em nossas experiências e identidades. As representações e significações produzidas pelos sistemas simbólicos de determinada “invenção da tradição” — distinta da tradição no senso comum — sugerem todas as possibilidades do que podemos nos tornar.

As identidades, portanto, originam-se da relação constitutiva entre narração e identidade, ou na formulação de Hall (2000), da “narrativização do eu”. Em sintonia com essa perspectiva, Martín-Barbero argumenta que “não há identidade cultural que não seja contada” (2006, p. 63) e que “toda identidade se gera e se constitui no ato de narrar-se como história, no processo e na prática de contar-se aos outros” (2014, p. 20). O caráter “inventado” da narrativa identitária não desmerece, em nenhum momento, sua efetividade discursiva e política. Conforme argumenta Martín-Barbero, o “ato de narrar-se ou contar-se aos outros” está intrinsecamente ligado ao reconhecimento da identidade. O autor explora a “polissemia castelhana do verbo contar” para destacar a importância das narrativas na constituição identitária: por um lado, para que a diversidade cultural seja reconhecida, é imprescindível que a pluralidade de identidades seja narrada. Essa narrativa transcende a mera expressão; ela é constitutiva do ser. Por outro lado, Martín-Barbero relaciona a narrativa ao reconhecimento e à participação cidadã, evidenciando a capacidade de intervenção de indivíduos e grupos sociais nos assuntos que lhes dizem respeito. No contexto sociocultural contemporâneo, ele destaca a necessidade de que a identidade seja

narrada em cada um dos idiomas e ao mesmo tempo na linguagem multimídia em que hoje se realiza o movimento das traduções — do oral ao escrito, ao audiovisual, ao informático —, e nesse outro, ainda mais complexo e ambíguo: o das apropriações e das miscigenações (Martín-Barbero, 2006, p. 63)

Ao examinar os significados envolvidos nesses sistemas de representação, é fundamental analisar o papel central da cultura na produção dos significados que permeiam todas as relações sociais. Assim, uma compreensão abrangente dos sistemas exige o questionamento de como nós, enquanto sujeitos, somos posicionados dentro deles por meio das posições de sujeito criadas pelas narrativas. Mesmo que algumas identidades se refiram a “aspectos pessoais”, como a sexualidade, elas ainda são moldadas pelas representações dominantes e pelos significados culturais sobre sexualidade disponíveis no contexto social.

As representações simbólicas e as relações sociais que estruturam o sujeito criam um espaço de coerção e controle sobre as identidades. No entanto, como observa Kathryn Woodward, mesmo que haja um cerceamento simbólico por parte das representações, isso "não nos diz porque as pessoas investem nas posições que elas investem nem por que existe esse investimento pessoal na identidade" (Woodward, 2000, p. 54). Esse insight nos leva a uma crítica à concepção de sujeito desenvolvida por Foucault em "Vigiar e punir" e "A história da sexualidade", que descreve o sujeito como constantemente autopolicado por poderes disciplinares, muitas vezes incapaz de interromper ou redirecionar o processo de internalização das posições de sujeito que lhe são atribuídas.

Lois McNay, em "Foucault: A Critical Introduction," critica a tendência do filósofo francês de extrapolar

muito facilmente, de uma descrição do poder disciplinar como uma tendência das modernas formas de controle social para uma formulação do poder disciplinar como uma força monolítica plenamente instalada - uma força que satura todas as relações sociais. Isso leva a uma superestimação na eficácia do poder disciplinar e a uma compreensão empobrecida do indivíduo, o que impede que se possa explicar as experiências que escapam ao terreno do "corpo dócil" (1994, p. 104)

Mesmo que as normas convoquem, disciplinem, produzam e regulem, os sujeitos não são meros receptores passivos das imposições externas; eles ativamente reagem, respondem, recusam ou assumem essas imposições, o que Hall denomina "a capacidade e o aparato da subjetividade" (2000, p. 124). Joan Scott, ao abordar essa concepção, observa que

no interior desses processos e estruturas, há espaço para um conceito de agência humana, concebida como a tentativa (pelo menos parcialmente racional) para construir uma identidade, uma vida, um conjunto de relações, uma sociedade estabelecida dentro de certos limites e dotada de uma linguagem - uma linguagem conceitual que estabeleça fronteiras e contenha, ao mesmo tempo, a possibilidade da negação, da resistência, da reinterpretção e permita o jogo da invenção metafórica e da imaginação. (1995, p. 86)

Assim, além dos aspectos simbólicos e sociais, é imperativo considerar a dimensão psíquica na conceitualização produtiva da identidade. Com essa abordagem abrangente, é possível refletir sobre os sentimentos envolvidos nos processos de identificação, sejam eles conscientes ou inconscientes, uma vez que o conceito de inconsciente nos oferece a chave para compreender as razões pelas quais os indivíduos investem em determinadas posições identitárias.

A concepção de subjetividade possibilita a ponderação sobre os desejos que permeiam o processo de produção da identidade e as motivações subjacentes ao esforço individual na

adoção de posições identitárias específicas. Esse conceito engloba os pensamentos e emoções mais íntimos, conscientes e inconscientes, que temos sobre nosso eu. Contudo, a dimensão subjetiva se articula com a experiência cotidiana dentro de um contexto social onde a linguagem e a cultura desempenham um papel crucial na produção dos significados associados à experiência de ser e de tornar-se uma identidade. Desse modo, os significados gerados pelos discursos só adquirem plena efetivação quando sujeitos se posicionam e assumem o discurso. As identidades são, assim, moldadas pelas posições e pelos discursos que adotamos.

Louis Althusser, destacado intérprete de Marx, em seu livro “Por Marx” (2015), explora os processos ideológicos e a interpelação dos sujeitos pelas ideologias, compreendidas como sistemas de representação. Althusser enfatiza os rituais implicados na ação das ideologias nas relações sociais e demonstra que a subjetividade deve ser entendida como constituída por estruturas e práticas sociais e simbólicas. O autor emprega o termo “interpelação” para descrever o processo pelo qual a ideologia “recruta” sujeitos a partir dos indivíduos ou “ransforma” indivíduos em sujeitos. A interpelação refere-se, assim, ao processo inconsciente de reconhecimento e adoção de posições de sujeito específicas, integrando uma perspectiva psicanalítica para elucidar porque determinadas posições são assumidas.

Esse processo constitui o sujeito e o posiciona de maneira a criar uma associação entre a identidade e os símbolos utilizados para ser reconhecido, manifestando-se em práticas e processos simbólicos. A adoção de uma posição de sujeito não é uma escolha deliberada ou consciente; trata-se, antes, de um fenômeno articulado pelo sentimento de reconhecimento proporcionado pelos sistemas simbólicos de representação e um investimento psíquico subjacente. Assim, existe um processo contínuo e incessante pelo qual buscamos compreender nosso eu através dos sistemas simbólicos e nos identificar com as formas pelas quais somos reconhecidos socialmente.

A complexidade contemporânea demanda que ocupemos identidades plurais e heterogêneas. Na vida cotidiana, os indivíduos são posicionados de maneiras variadas devido às múltiplas expectativas e restrições sociais que operam em diferentes momentos e contextos. Dependendo de cada uma dessas situações e exercendo graus distintos de autonomia, nos apresentamos frente aos outros de múltiplas formas, assumindo os diversos papéis sociais que desempenhamos em cada campo de interação social. Além disso, diferentes instituições nos



orientam a estabelecer significados sociais específicos e a utilizar conjuntos diversificados de recursos simbólicos.

Henrietta Moore, ao mobilizar o pensamento pós-estruturalista sobre o sujeito, observa que os indivíduos assumem uma multiplicidade de posições de sujeito dentro de diferentes práticas discursivas. Segundo Moore, um indivíduo não deve ser visto como um sujeito monolítico; ao contrário, ele é composto por uma gama de subjetividades e múltiplas posições, complexamente constituídas, apto a adotar variadas posições de sujeito em sintonia com uma rede de discursos e práticas sociais.

O que mantêm essas subjetividades múltiplas como unidade de modo que constituam agentes no mundo são coisas como a experiência subjetiva da identidade, o fato físico de ser um sujeito num corpo e a continuidade histórica do sujeito, onde posições passadas de sujeito tendem a sobredeterminar posições presentes de sujeito. (Moore, 2000, p. 23)

Assim, as identidades estão em constante processo de reprodução nas interações sociais, por meio de discursos, representações e práticas. Elas permanecem em transformação latente, sujeitas a rearranjos, desarranjos e novas articulações possíveis de suas formas de ser e estar no mundo. Essas mudanças não ocorrem apenas no decorrer do tempo, mas também devido às suas articulações com diferentes contextos e instituições sociais, bem como com as histórias e experiências pessoais que interseccionam com outras identidades. Essa fluidez constante evidencia a identidade como um processo dinâmico, moldado por uma confluência de forças sociais, culturais e históricas que se reconfiguram continuamente.

#### 4.2 POTENCIAIS E LIMITAÇÕES DAS POLÍTICAS IDENTITÁRIAS

Na era contemporânea, marcada pela globalização e pelas revoluções tecnológicas, as identidades sociais e culturais têm passado por um processo de reconfiguração constante. A globalização intensificou os fluxos de pessoas, bens e informações, desafiando as noções tradicionais de pertencimento e identidade. Antes, as identidades eram vistas como estáveis e intimamente ligadas a territórios ou grupos homogêneos; hoje, apresentam-se de maneira mais fluida, dinâmica e frequentemente híbrida, refletindo a complexidade das experiências humanas em um mundo cada vez mais interconectado.

Nesse contexto de identidades mutáveis, as identidades nacionais também precisam ser entendidas como construções, não como realidades naturais e imutáveis. Como aponta Benedict Anderson (2008), as identidades nacionais funcionam, em grande parte, por meio do

que ele chamou de “comunidades imaginadas”. Na ausência de uma “comunidade natural” que reúna todos os indivíduos de um agrupamento nacional, estas identidades precisam ser inventadas e imaginadas. É necessário criar laços imaginários que permitam “ligar” pessoas que, sem esses vínculos simbólicos, seriam apenas indivíduos isolados, sem um “sentimento” de ter algo em comum.

Essa necessidade de imaginar a comunidade nacional é especialmente evidente em um cenário onde as fronteiras culturais e sociais se tornam cada vez mais permeáveis. As identidades não são dadas naturalmente, mas construídas e reforçadas por meio de narrativas e representações que buscam unir indivíduos em torno de símbolos comuns, tradições compartilhadas e mitologias nacionais. Como observa Silva (2000), essa construção é um processo ativo que envolve a criação de laços simbólicos que conectam os indivíduos a uma narrativa coletiva.

A construção das identidades na contemporaneidade é um processo influenciado por fatores históricos, culturais e econômicos. A globalização não apenas expande os horizontes de interação cultural, mas também intensifica os conflitos e as negociações em torno das identidades, desafiando antigas categorias identitárias baseadas em noções rígidas de raça, gênero, classe e nação. Neste contexto, as identidades são moldadas por uma multiplicidade de influências e interações que refletem a interconectividade global e a complexidade das experiências individuais.

Esse cenário exige uma exploração aprofundada das políticas identitárias e seus impactos sociais e políticos. É crucial analisar suas potencialidades e limitações, além de propor alternativas que promovam uma justiça social mais abrangente e inclusiva. Apesar de serem essenciais para a representação de grupos marginalizados, as políticas identitárias precisam ser abordadas criticamente para evitar cair em armadilhas de essencialismo, reconhecendo a complexidade e fluidez das identidades. Dessa forma, é possível promover uma verdadeira transformação social que vá além de categorias fixas e reducionistas.

A natureza das identidades contemporâneas é ainda mais complexa devido aos processos de descolecionamento e hibridização, nos quais as fronteiras entre culturas e classes se tornam cada vez mais permeáveis. Conforme observa García-Canclini (2013), a globalização resulta em “descolecionamentos e hibridações que já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais [...] a circulação mais fluida e complexa não dissolveu as diferenças entre as classes, mas as transformou” (p. 309). Isso

demonstra uma mudança significativa na percepção e vivência das identidades, desafiando as associações tradicionais entre classe social, etnia e práticas culturais específicas.

No passado, as práticas culturais e de consumo podiam ser facilmente associadas a determinadas classes sociais: a ópera era vista como um entretenimento das elites, enquanto o futebol era associado às massas populares. Hoje, essas distinções tornaram-se menos evidentes, com diferentes grupos sociais compartilhando e apropriando-se de práticas culturais diversas, em um processo que redefine as fronteiras simbólicas e desafia as hierarquias tradicionais de gosto e pertencimento. A ascensão das mídias digitais e das redes sociais intensificou ainda mais essas hibridizações, permitindo que práticas culturais antes restritas a certos contextos fossem globalmente disseminadas e reinterpretadas.

O conceito de “cultura de remix” é emblemático dessas mudanças. Na música, por exemplo, gêneros como o hip-hop e a música eletrônica utilizam o sampling para criar novas obras a partir de fragmentos de músicas existentes, simbolizando a fluidez e a reinterpretação constante da cultura na era digital. Esse fenômeno se estende a outras áreas, como a moda, onde influências de culturas diversas se misturam, desafiando os conceitos tradicionais de autenticidade e pertencimento cultural. García-Canclini destaca que essa hibridização desafia “as hierarquias estabelecidas e cria novas dinâmicas de poder e pertencimento, onde os símbolos culturais são continuamente reapropriados e ressignificados” (García-Canclini, 2013, p. 314). Isso demonstra como a cultura contemporânea se caracteriza pela constante negociação e reconstrução de significados, refletindo um cenário de identidades plurais e mutáveis.

Paralelamente, o conceito de desterritorialização, discutido por Gilroy (2001; 2007), desempenha um papel crucial na transformação das identidades contemporâneas. Ele argumenta que a perda da relação da cultura com os territórios geográficos e sociais gera tanto uma sensação de deslocamento quanto a possibilidade de novas formas de pertencimento que não são limitadas pela geografia. Em um mundo cada vez mais conectado digitalmente, indivíduos e comunidades podem manter laços culturais e identitários com suas origens, enquanto simultaneamente constroem novas identidades nos contextos em que se inserem.

As diásporas, por exemplo, ilustram essa dinâmica de desterritorialização e reterritorialização. Comunidades migrantes mantêm conexões culturais com suas terras de origem, ao mesmo tempo em que se adaptam e contribuem para as culturas dos países de acolhimento. Esse fenômeno cria identidades que são simultaneamente locais e globais, desafiando as dicotomias tradicionais de enraizamento e mobilidade. Como resultado, as

identidades tornam-se menos sobre um pertencimento fixo a um grupo ou território e mais sobre a capacidade de navegar e negociar múltiplas afiliações e influências.

Na construção dessas novas formas de pertencimento, é essencial reconhecer que as identidades e as comunidades não são dadas naturalmente, mas sim construídas e imaginadas. Como observa Silva (2000), “na medida em que não existe nenhuma ‘comunidade natural’ em torno da qual se possam reunir as pessoas que constituem o determinado agrupamento nacional, ela precisa ser inventada, imaginada. É necessário criar laços imaginários que permitam ‘ligar’ pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum ‘sentimento’ de terem qualquer coisa em comum” (Silva, 2000, p. 85). Esse conceito de laços imaginários é fundamental para entender como as identidades são formadas e reforçadas em contextos de migração e globalização, onde a conexão entre os indivíduos é muitas vezes mais simbólica do que física.

A comunidade muçulmana na Europa enfrenta desafios relacionados à desterritorialização de suas práticas culturais e religiosas. Enquanto alguns membros se esforçam para manter tradições religiosas e culturais que consideram essenciais para sua identidade, outros adotam formas híbridas de prática religiosa que incorporam elementos da cultura ocidental. Martín-Barbero (2006) observa que essas novas formas de identidade “exigem uma constante negociação entre o desejo de preservar a tradição e a necessidade de se adaptar a um ambiente culturalmente diverso e, por vezes, hostil” (p. 67). Essa negociação reflete a complexidade das identidades em um contexto de globalização, onde a preservação de tradições e a adaptação a novas culturas coexistem em uma dinâmica contínua de transformação.

As identidades híbridas frequentemente resultam em conflitos de pertencimento, nos quais os indivíduos sentem-se pressionados a escolher entre diferentes lealdades culturais. Esse é um desafio comum para indivíduos de segunda geração de imigrantes, que frequentemente se veem divididos entre a cultura de seus pais e a cultura do país onde cresceram. Essa tensão pode gerar uma sensação de não pertencimento a nenhuma das culturas ou resultar em esforços para reconciliar as duas de maneiras inovadoras, criando identidades que não são nem totalmente uma coisa nem outra, mas uma fusão única que desafia as categorizações tradicionais.

Stuart Hall (2006a) argumenta que as identidades são sempre formadas e transformadas no interior, e não fora, da representação, sugerindo que a maneira como os indivíduos se veem e são vistos por outros desempenha um papel fundamental na formação de

suas identidades. Em contextos de migração e globalização, onde as representações culturais são constantemente negociadas, as identidades tornam-se ainda mais fluidas e contestadas. A identidade, portanto, não é um produto acabado, mas um processo contínuo de negociação e reformulação.

Esses processos de transformação das identidades ilustram o contexto no qual as políticas identitárias se desenvolvem. A fluidez e a complexidade das identidades contemporâneas desafiam essas políticas a irem além de categorias rígidas e essencialistas, reconhecendo a multiplicidade de experiências que compõem as identidades individuais e coletivas. Como destaca Louro (2014), “é preciso desconstruir o ‘caráter permanente da oposição binária’ masculino-feminino [...] a desconstrução sugere que se busquem os processos e as condições que estabeleceram os termos da polaridade” (p. 36). Compreender as identidades como construções históricas e contextuais, e não como essências fixas, é crucial para evitar as armadilhas do essencialismo e promover uma abordagem mais inclusiva e transformadora das políticas identitárias.

As políticas identitárias emergem como uma resposta às necessidades de reconhecimento e justiça para grupos historicamente marginalizados. Elas funcionam como estratégias políticas e culturais que afirmam as identidades de grupos oprimidos, mobilizando essas identidades como base para reivindicações de direitos e inclusão. Segundo Woodward (2000), “a política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado” (p. 35). Esse tipo de afirmação é vital para a visibilidade desses grupos e para a construção de um senso de comunidade e solidariedade, permitindo que suas demandas sejam reconhecidas na esfera pública.

As políticas identitárias emergem como respostas às necessidades de reconhecimento e justiça para grupos historicamente marginalizados, servindo como estratégias políticas e culturais que afirmam identidades de grupos oprimidos. Esse processo de formação de identidades ocorre tanto pelo apelo às identidades hegemônicas — como o consumidor soberano e o cidadão patriótico — quanto pela resistência promovida pelos novos movimentos sociais, que desafiam e trazem à tona identidades que têm sido mantidas “fora da história” (Rowbotham, 1973). Esses movimentos ocupam espaços às margens da sociedade, promovendo visibilidade para identidades que tradicionalmente não são reconhecidas ou valorizadas nos discursos dominantes.

A política de identidade, portanto, não apenas consolida formas já estabelecidas de pertencimento, mas também abre espaço para a contestação e a reimaginação de quem é incluído no tecido social e político.

No entanto, Judith Butler (2018) questiona o quadro fundacionalista no qual o feminismo, como política identitária, tem frequentemente se articulado. Butler argumenta que há um paradoxo inerente ao fundacionalismo: ele presume, fixa e aprisiona o próprio “sujeito” que se espera representar e libertar. No entanto, Judith Butler observa que as identidades são formadas dentro das formações políticas contemporâneas, em relação a certos requisitos do Estado liberal. No discurso político liberal, as relações de poder são frequentemente reduzidas à lei, mas, como Michel Foucault mostrou, essas relações são na verdade produzidas e exercidas através de uma gama de práticas sociais. Essa perspectiva sugere que o poder não se limita às esferas formais e legais, mas está presente em diversas dimensões da vida social, moldando as identidades e as experiências dos sujeitos de maneiras complexas e muitas vezes invisíveis.

Judith Butler aponta que o termo “sujeito” tem um duplo sentido peculiar: ele implica tanto a capacidade de ação e o exercício de poder quanto a subordinação a um controle externo. No contexto do liberalismo, a política se caracteriza por transformar os indivíduos em sujeitos que participam da política através da sujeição ao poder. Butler sugere que as políticas identitárias são produzidas por um Estado que reconhece e concede direitos apenas a sujeitos totalizados pela particularidade que constitui seu status de demandante. Assim, quando reivindicamos que fomos lesados com base em nossa identidade, como se apresentássemos uma queixa em um tribunal, demandamos reconhecimento do Estado com base nessa identidade.

Consequentemente, as identidades, ao se tornarem a base para a ação política no liberalismo, tendem a ser cada vez mais totalizantes e reducionistas. Butler argumenta que essa capacidade de ação política através da identidade é justamente o que nos prende ao Estado, assegurando nossa contínua sujeição. A tarefa urgente, portanto, como Butler afirma, é propor formas de recusar o tipo de individualidade que corresponde ao aparato disciplinar do Estado moderno (Butler, 1997, p. 101).

Essa visão crítica de Butler expande a compreensão das políticas identitárias, destacando que a ação política através da identidade é mediada não apenas pelo reconhecimento legal, mas também por dinâmicas de poder que operam em múltiplos níveis da sociedade. Isso reforça a necessidade de questionar não apenas as leis que definem e

reconhecem as identidades, mas também as práticas sociais que sustentam e reproduzem desigualdades. Desse modo, as políticas identitárias devem ser vistas não apenas como uma busca por inclusão legal, mas como uma luta contínua para transformar as condições sociais que moldam as possibilidades de ação e reconhecimento dos sujeitos.

Esse paradoxo reflete um dos principais desafios das políticas identitárias no liberalismo: a tendência de reduzir complexas reivindicações de grupos marginalizados a demandas de inclusão dentro das estruturas existentes, sem questionar ou transformar as bases dessas estruturas. Butler sugere que a tarefa urgente é recusar o tipo de individualidade que se alinha com o aparato disciplinar do Estado moderno, buscando formas de política que não apenas reconheçam a identidade, mas também desafiem as condições que definem e limitam a ação dos sujeitos.

Portanto, para evitar cair nas armadilhas do essencialismo e do fundacionalismo, é crucial que as políticas identitárias sejam abordadas de forma crítica, reconhecendo a fluidez e a complexidade das identidades. Dessa forma, as políticas identitárias podem ir além de categorias fixas e reducionistas, promovendo uma verdadeira transformação social que desafie as estruturas de poder subjacentes, e não apenas busque inclusão dentro de um sistema que continua a perpetuar desigualdades.

Os movimentos sociais como o feminismo, o movimento negro e o movimento LGBTQIA+, têm utilizado políticas identitárias para articular suas reivindicações e lutar contra as opressões que enfrentam. A afirmação da identidade nesses movimentos tem sido uma ferramenta poderosa para desafiar as narrativas dominantes e para reivindicar espaço e direitos em sociedades que historicamente negaram ou marginalizaram essas identidades. García-Canclini (2013) observa que “a história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência” (p. XXIII), mostrando como as identidades são ativamente construídas e mobilizadas na luta política.

Um exemplo clássico da mobilização das políticas identitárias é o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, que utilizou a identidade racial como base para desafiar as estruturas de segregação e discriminação racial. Lideranças como Martin Luther King Jr. e Malcolm X mobilizaram a identidade negra como um meio de fortalecer a comunidade e demandar igualdade de direitos. A afirmação de uma identidade racial positiva e empoderada foi central para a mobilização de milhões de afro-americanos em prol da justiça social. No entanto, mesmo dentro desse movimento, havia tensões sobre como a identidade deveria ser

definida e mobilizada, refletindo a diversidade de experiências dentro da comunidade negra. Isso demonstra como as políticas identitárias, apesar de sua força, precisam lidar com a complexidade interna dos grupos que representam.

As políticas identitárias, apesar de seu potencial transformador, enfrentam desafios significativos, incluindo o risco de reduzir complexas lutas por justiça a uma visão formal e legalista de igualdade. Nikhil Pal Singh, em seu livro “Black is a Country” (2005), argumenta que “a narrativa reinante sobre o movimento pelos direitos civis falha em reconhecer a profundidade histórica e a heterogeneidade das lutas dos negros contra o racismo, estreitando o alcance político da capacidade de ação dos negros e reforçando uma visão formal e legalista da igualdade dos negros”. Segundo Singh, essa abordagem estreita o alcance político da capacidade de ação dos negros, reforçando uma visão que se limita a mudanças formais e legais, sem abordar plenamente as dimensões mais amplas e contínuas de resistência e transformação social”.

Apesar de seu potencial transformador, as políticas identitárias enfrentam desafios significativos, incluindo o risco do essencialismo — a tendência de tratar identidades como categorias fixas e universais. Louro (2014) adverte contra o perigo de “fixar as identidades como estáticas e universais, ignorando as intersecções e as especificidades de cada experiência individual” (p. 36). Esse risco de essencialismo pode levar a uma visão reducionista das identidades, que não reconhece a multiplicidade de experiências dentro de um mesmo grupo, subestimando a diversidade interna e as dinâmicas de poder que existem até mesmo dentro das comunidades.

Por exemplo, dentro do movimento feminista, por muito tempo houve uma priorização das experiências das mulheres brancas, de classe média, heterossexuais, o que frequentemente negligenciou as vivências de mulheres negras, trans, pobres ou lésbicas. Esse tipo de exclusão interna mostra como as políticas identitárias podem falhar em representar toda a diversidade de um grupo, perpetuando desigualdades e hierarquias internas. Carneiro (2003) ressalta essa problemática ao discutir como as políticas identitárias dentro do movimento feminista têm sido desafiadas pelas mulheres negras, que enfrentam tanto o racismo quanto o sexismo. Ela afirma que “a consciência de que a identidade de gênero não se desdobra naturalmente em solidariedade racial intragênero conduziu as mulheres negras a enfrentar as contradições e as desigualdades que o racismo e a discriminação racial produzem entre as mulheres” (p. 120).

Esse desafio é também refletido nos campos acadêmicos. Como argumenta Caldwell (2010), “tal como argumentam, as estudiosas no campo de estudos da mulher têm empenhado



mais esforços para trabalhar com a questão da mulher negra do que estudiosos do campo de estudos afro-americanos. Cole e Haniff reconhecem que os estudos feitos por mulheres de cor nos Estados Unidos sobre a relação entre gênero, raça e outras formas de opressão têm forçado o campo de estudos sobre a mulher a aprofundar suas teorias e modos de pensamento em relação à questão de gênero, assim como a incorporar raça e outros modos de diferença em sua produção intelectual e em sua pedagogia. Para as estudiosas, um processo similar no que diz respeito à questão de gênero não tem ocorrido dentro dos campos de estudos afro-americanos” (Caldwell, 2010, p. 23-24). Ela sublinha falta de reciprocidade na incorporação de gênero dentro dos estudos afro-americanos, ao contrário do que ocorreu nos estudos de gênero, que foram forçados a integrar questões de raça e outras formas de opressão em suas análises. Isso revela uma lacuna significativa na abordagem interseccional das políticas identitárias, onde o reconhecimento da complexidade das experiências das mulheres negras e de outras mulheres de cor é muitas vezes limitado a certas disciplinas, sem se expandir plenamente para outros campos de estudo.

Essa crítica revela que, ao não considerar as múltiplas camadas de opressão que afetam os indivíduos, as políticas identitárias podem falhar em alcançar uma verdadeira justiça social para todos os membros do grupo. Essa falha é amplamente discutida por teóricos da interseccionalidade, como Kimberlé Crenshaw, que argumenta que as políticas identitárias precisam reconhecer as múltiplas dimensões de opressão e privilégio que moldam as experiências individuais. Crenshaw introduziu o conceito de interseccionalidade para descrever como as diferentes formas de discriminação — como racismo, sexismo e classismo — interagem e se sobrepõem, criando experiências únicas de opressão para certos indivíduos.

Facchini (2009b) destaca que, para as políticas identitárias serem efetivas, é necessário que elas reconheçam as identidades como construções dinâmicas e interseccionais, que refletem as realidades complexas e variadas dos indivíduos. Ela argumenta que “as identidades de grupo produzem melhores resultados na medida em que se reconhecem como construções políticas conjunturais e estejam cientes do caráter estratégico de possíveis essencializações no interior de processos políticos” (p. 153). Esse reconhecimento é essencial para evitar que as políticas identitárias se tornem divisórias e para garantir que incluam as múltiplas camadas de identidade e experiência dos indivíduos dentro de um grupo. Ao reconhecer a natureza estratégica e não essencial das identidades, as políticas identitárias podem permanecer inclusivas e responsivas às necessidades diversas e em constante mudança dos grupos que representam.

Outro desafio significativo das políticas identitárias é sua suscetibilidade à cooptação pelo neoliberalismo, que frequentemente transforma demandas coletivas por justiça em questões de reconhecimento individual. Haider (2019) critica a forma como as políticas identitárias podem ser reduzidas a uma questão de “quem você é” como indivíduo, em vez de focar na luta coletiva por mudanças estruturais. Ele observa que “na era neoliberal, as políticas identitárias reduzem a política a quem você é como indivíduo e a ganhar reconhecimento como indivíduo, em vez de ser baseada no seu pertencimento a uma coletividade e na luta coletiva contra uma estrutura social opressora” (Haider, 2019, p. 49-50). Essa crítica sublinha a importância de manter o foco nas lutas coletivas e nas demandas estruturais que vão além do reconhecimento individual, para que as políticas identitárias não percam seu potencial transformador.

Esse fenômeno é evidenciado em movimentos que, ao invés de focarem na transformação das condições materiais que perpetuam a desigualdade, acabam se concentrando na representação simbólica e na inclusão dentro das estruturas existentes. Por exemplo, a inclusão de pessoas LGBTIA+ em campanhas publicitárias de grandes corporações é frequentemente apresentada como um avanço para a diversidade e a aceitação. No entanto, essa inclusão simbólica raramente é acompanhada por mudanças nas práticas corporativas que perpetuam desigualdades, como a exploração de trabalhadores LGBTIA+ ou a falta de políticas internas inclusivas.

Almeida (2019) argumenta que, na fase atual do capitalismo, as políticas identitárias são frequentemente utilizadas para dividir e controlar os movimentos sociais, fragmentando-os em questões individuais e afastando-os da luta coletiva por transformações estruturais. Ele afirma que “a etapa neoliberal do capitalismo mantém a direita e a esquerda sob controle já que os termos das disputas e dos projetos políticos não comprometem a reprodução das formas sociais do capitalismo” (Almeida, 2019, p. 17). Essa crítica sugere que, para serem verdadeiramente transformadoras, as políticas identitárias precisam ir além do reconhecimento e desafiar as estruturas que perpetuam as desigualdades, enfatizando a necessidade de uma abordagem que integre as lutas identitárias com demandas por mudanças sistêmicas e estruturais.

Uma das críticas mais recorrentes às políticas identitárias é a fragmentação dos movimentos sociais, o que enfraquece a solidariedade e a capacidade de ação coletiva. Ao enfatizar as diferenças e singularidades de um grupo, as políticas identitárias podem criar divisões internas que dificultam a construção de alianças amplas e inclusivas. Haider (2019)

destaca que “a política identitária, sem um horizonte de transformação do próprio ‘maquinário social’ que produz as identidades sociais, gera uma camisa de força que faz com que o ‘sujeito’ negro, mulher, LGBTIA possa ser no máximo uma versão melhorada e menos sofrida daquilo que o mundo historicamente lhe reserva” (p. 13). Essa crítica aponta para a necessidade de as políticas identitárias adotarem uma perspectiva mais ampla e estrutural, que vá além das demandas por reconhecimento e se comprometa com a transformação das próprias condições que geram as desigualdades.

Além disso, ao centrar a política na identidade individual, as políticas identitárias podem ser cooptadas para servir aos interesses de um sistema neoliberal que privilegia o individualismo sobre o coletivo. Haider observa que “a política identitária frequentemente reproduz a lógica neoliberal de fragmentação e competição, transformando a luta coletiva por justiça em uma série de batalhas individuais por reconhecimento” (Haider, 2019, p. 50). Essa fragmentação é particularmente visível em movimentos que, ao invés de focarem na transformação das condições materiais que perpetuam a desigualdade, acabam se concentrando na representação simbólica e na inclusão dentro das estruturas existentes.

Louro argumenta que “as diferentes divisões sociais provocam então distintas lutas e solidariedades — parciais ou provisórias” (2014, p. 56-57). Essa multiplicidade de lutas, embora apreciada em diversidade, pode tornar-se uma fraqueza quando as diferenças entre as demandas dos grupos não são reconhecidas e reconciliadas dentro de um objetivo comum. A fragmentação pode levar à competição entre grupos por recursos limitados, enfraquecendo a capacidade de cada um de alcançar mudanças significativas. Essa dinâmica ressalta a importância de se construir solidariedades que reconheçam as intersecções de opressão e os interesses compartilhados entre os diferentes movimentos identitários, promovendo uma unidade que fortaleça a ação coletiva.

As críticas ao essencialismo nas políticas identitárias apontam para o perigo de tratar as identidades como categorias fixas e universais, o que pode reduzir a complexidade das experiências humanas a rótulos simplistas. Louro (2014) argumenta que “tratar identidades como essências imutáveis ignora as maneiras pelas quais elas são continuamente negociadas e reconstruídas em resposta às mudanças sociais, culturais e políticas” (p. 36). Ao fixar as identidades em categorias rígidas, as políticas identitárias correm o risco de reforçar as mesmas divisões que pretendem desafiar, criando barreiras adicionais para a construção de alianças amplas e inclusivas entre diferentes grupos.

Por exemplo, a política de identidade racial que defende uma experiência universal de negritude pode, inadvertidamente, excluir as vozes de pessoas negras que não se identificam com essa narrativa dominante. Crenshaw (1989) introduziu o conceito de interseccionalidade para destacar como as experiências de discriminação variam significativamente com base na combinação de raça, gênero, classe e outras identidades. Ela argumenta que “as mulheres negras, por exemplo, são muitas vezes marginalizadas tanto nas discussões feministas quanto nas anti-racistas, porque as estruturas de ambos os discursos tendem a priorizar questões que afetam predominantemente mulheres brancas ou homens negros” (Crenshaw, 1989, p. 149). Isso ilustra como o essencialismo pode invisibilizar as realidades de grupos que se encontram na interseção de múltiplas formas de opressão.

Além disso, o essencialismo pode criar uma barreira para a solidariedade entre diferentes grupos identitários, ao reforçar a ideia de que suas lutas são mutuamente exclusivas. Ao invés de reconhecerem as interseções de suas opressões, as políticas identitárias essencialistas podem contribuir para a fragmentação dos movimentos sociais. Como observa Moore (2000), “a fixação em identidades estáticas pode minar a capacidade de formar alianças estratégicas, baseadas em interesses comuns e na interdependência das lutas por justiça” (p. 42).

Facchini (2009a) sugere que, para superar o essencialismo, as políticas identitárias devem adotar uma abordagem que veja as identidades como “construções políticas, sujeitas a mudanças e negociações constantes” (p. 153). Isso implica reconhecer que as identidades são moldadas por contextos históricos e sociais específicos e que estão em constante renegociação à medida que esses contextos se transformam. Ao desafiar narrativas simplistas e universalistas, as políticas identitárias podem promover uma compreensão mais proveitosa e inclusiva das experiências de opressão e resistência, refletindo a complexidade das realidades vividas.

Bento (2006) também aborda essa problemática ao destacar as limitações dos termos utilizados pelos movimentos identitários para descrever grupos diversos. Ela aponta que “não são raras as críticas aos movimentos identitários, tais como o feminismo, o movimento gay, o movimento negro, pois, ao adotar um termo como ‘mulher’, ‘gay’ ou ‘negro’, deve-se ter consciência de sua insuficiente abrangência, sem reafirmar a matriz de dominação através da celebração de uma essência compartilhada, uma vez que, os signos ‘mulher’, ‘gay’ ou ‘negro’ não expressam ‘a multiplicidade e as discontinuidades das experiências’” (Bento, 2006, p. 82). Essa perspectiva ressalta a necessidade de reconhecer a diversidade interna dos grupos

identitários e de evitar a simplificação das identidades, que podem levar à exclusão de subgrupos cujas experiências não se alinham com a narrativa dominante.

Ao reconhecer as críticas de Bento, fica evidente que as políticas identitárias precisam ir além da celebração de categorias unificadoras e devem engajar-se em uma análise crítica das próprias ferramentas linguísticas e conceituais que utilizam. Isso inclui a conscientização de que os termos identitários não capturam toda a complexidade das experiências dos indivíduos e que há uma necessidade contínua de reavaliar e expandir essas definições para incluir uma gama mais ampla de experiências e perspectivas.

A interseccionalidade, como proposta por Crenshaw (1989), oferece um quadro teórico que complementa essa visão, ao reconhecer que as identidades são multiformes e que as opressões se sobrepõem e interagem de maneiras únicas. Crenshaw argumenta que “as políticas que não consideram as intersecções de raça, gênero e outras identidades correm o risco de não abordar as necessidades de todos os membros de um grupo marginalizado” (Crenshaw, 1989, p. 149). Essa abordagem interseccional desafia as políticas identitárias a irem além das categorias isoladas, considerando as múltiplas dimensões da experiência humana e evitando o reducionismo que frequentemente caracteriza abordagens essencialistas.

O desafio, no entanto, reside em traduzir a interseccionalidade em práticas políticas concretas que sejam inclusivas e efetivas. Haider (2019) sugere que “a interseccionalidade deve ser vista não apenas como uma ferramenta analítica, mas como um imperativo organizacional para os movimentos sociais” (p. 53). Isso implica a necessidade de construir coalizões que reconheçam e respondam às necessidades diversas dos seus membros, e que possam articular suas lutas de maneira que reconheça tanto as diferenças quanto os interesses compartilhados.

No contexto do ativismo ambiental, um movimento interseccional poderia reconhecer que comunidades indígenas, comunidades negras e mulheres pobres são desproporcionalmente afetadas pelas crises ambientais. Essa compreensão poderia levar a estratégias de mobilização que abordem simultaneamente questões de justiça ambiental, racial, de gênero e econômica, criando um movimento mais inclusivo e representativo. Moore (2000) observa que “uma abordagem interseccional pode potencializar as políticas identitárias, permitindo que reconheçam as interdependências das opressões e trabalhem de maneira mais eficaz para combatê-las” (p. 42). Essa abordagem interseccional fortalece as políticas identitárias ao promover uma visão mais holística das lutas por justiça, integrando múltiplas dimensões de opressão e resistência.

Para superar as limitações das políticas identitárias, é essencial adotar uma abordagem que reconheça as identidades como construções sociais e políticas, em vez de essências fixas e imutáveis. García-Canclini (2013) sugere que “uma visão mais ampla permite ver outras transformações econômicas e políticas apoiadas em transformações culturais de longa duração que estão dando uma estrutura diferente aos conflitos” (p. 346). Isso implica entender que as identidades não são naturais ou inevitáveis, mas são moldadas por relações de poder e contextos históricos específicos. Ao reconhecer a natureza construída das identidades, as políticas identitárias podem se tornar mais adaptáveis e capazes de responder às mudanças nas dinâmicas sociais e políticas.

Essa abordagem crítica permite uma flexibilidade na maneira como as identidades são mobilizadas politicamente, evitando a fixação em categorias que possam limitar a solidariedade e a ação coletiva. Como observa Louro (2014), “a desconstrução das identidades binárias, como masculino-feminino, é essencial para abrir espaço para a diversidade de experiências e para desafiar as hierarquias que essas dicotomias sustentam” (p. 36). Ao reconhecer as identidades como construções dinâmicas, as políticas identitárias podem se tornar mais inclusivas e adaptáveis, capazes de responder às mudanças nas condições sociais e políticas, e promover alianças mais amplas e efetivas.

Além disso, é crucial abordar as dinâmicas de poder que sustentam as distinções hierárquicas entre as identidades. Cardoso argumenta que “o problema não está na diferença, e sim, na utilização da distinção que objetiva inferiorizar. Essa é mais uma das razões que faz com que considere mais imprescindível do que a supressão da raça é a abolição da concepção de superioridade atribuída à ideia de raça” (2008, p. 624). Essa perspectiva sugere que o foco das políticas identitárias deve ser sobre a desativação das hierarquias que as tornam opressivas, Cardoso enfatiza que as identidades, em si mesmas, não são o problema; o verdadeiro desafio está na maneira como as diferenças são usadas para justificar e perpetuar sistemas de desigualdade e opressão.

Louro (2014) propõe a desconstrução dos dualismos e essencialismos que frequentemente permeiam as políticas identitárias, como uma forma de promover uma compreensão mais complexa e inclusiva das identidades. Ela argumenta que “a desconstrução trabalha contra essa lógica [essencialista], faz perceber que a oposição é construída e não inerente e fixa. A desconstrução sugere que se busquem os processos e as condições que estabeleceram os termos da polaridade” (p. 36). Ao historicizar e contextualizar as

identidades, torna-se possível desafiar as estruturas de poder que as sustentam e explorar novas formas de solidariedade e ação coletiva.

Os dualismos, como masculino-feminino, branco-negro, heterossexual-homossexual, são construções que simplificam a complexidade das experiências humanas e estabelecem hierarquias que perpetuam desigualdades. Plumwood observa que “a cultura acumula esses dualismos como armas ‘que podem ser buscadas, afiadas e repostas. Velhas opressões armazenadas como dualismos facilitam e abrem caminho para novas opressões’” (1993, p. 43). Esta perspectiva ilustra como os dualismos culturais não são apenas divisões inofensivas, mas ferramentas ativamente utilizadas para sustentar novas formas de dominação e controle.

Plumwood também argumenta que os dualismos “resultam de um certo tipo de dependência negada em relação a um outro subordinado. Essa negação, combinada com uma relação de dominação e subordinação, dá forma à identidade de cada lado do dualismo” (1993, p. 41). Isso revela que os dualismos não são apenas divisões arbitrárias, mas sim construções que dependem da dominação de um grupo sobre o outro, onde a identidade de um lado é moldada pela subordinação do outro. Essa dinâmica não apenas define as identidades opostas, mas também mantém as hierarquias e justifica a opressão.

Ao tratar as diferenças como oposições binárias, os dualismos reforçam uma lógica de exclusão e subordinação, onde um termo é valorizado em detrimento do outro. Essa estrutura de pensamento é especialmente prejudicial nas políticas identitárias, pois promove uma visão estreita das identidades, reduzindo-as a categorias rígidas que não refletem a diversidade interna dos grupos. Além disso, esses dualismos perpetuam a ideia de que as diferenças são inerentes e intransponíveis, o que pode desencorajar a solidariedade e a ação coletiva entre grupos diversos.

Fanon, em “Pele Negra, Máscaras Brancas” (2020), defende uma abordagem radical que vai além da política identitária, propondo a abolição das categorias raciais como um caminho para a verdadeira emancipação. Ele argumenta que as identidades raciais, ao serem internalizadas, se tornam um obstáculo à libertação pessoal e coletiva. Fanon acredita que “a identidade racial seria um encarceramento que obstaculizava a pessoa de chegar e gozar sua condição humana” (Cardoso, 2010, p. 609). Essa perspectiva sugere que as políticas identitárias devem não apenas buscar reconhecimento, mas também desafiar as próprias categorias que definem e limitam os sujeitos, propondo uma libertação que vá além das fronteiras impostas pelas construções identitárias.

Para potencializar o impacto das políticas identitárias, é essencial construir solidariedades transversais que reconheçam a multiplicidade das experiências de opressão e que privilegiem uma abordagem inclusiva e holística das lutas sociais. Isso implica em formar alianças que não sejam limitadas a categorias rígidas de identidade, mas que possam articular as diversas formas de opressão em um esforço coletivo por justiça social. A construção dessas solidariedades exige uma abertura para transcender as identidades fixas e engajar-se em uma mobilização mais ampla, capaz de abordar as raízes estruturais das desigualdades e opressões.

Facchini (2009a) sugere que “reconhecer as exclusões bem como as relações desiguais de poder no interior do movimento e agir no sentido de manter o sujeito político do movimento como um espaço aberto à inclusão de novas e diferentes demandas” é essencial para evitar as armadilhas do essencialismo (p. 153). Essa abordagem pode promover a transformação social ao mesmo tempo em que honra a diversidade interna de cada movimento.

Um exemplo contemporâneo é o movimento por justiça climática, que tem se esforçado para integrar as demandas de justiça racial, de gênero, e de classe em sua agenda. Ao reconhecer que as crises ambientais afetam desproporcionalmente as comunidades mais vulneráveis, o movimento por justiça climática busca construir uma coalizão que represente verdadeiramente a diversidade de experiências e que possa articular uma luta coletiva contra as múltiplas formas de opressão que perpetuam a crise climática.

Haider (2019) argumenta que “uma política identitária revolucionária deve buscar a transformação estrutural das sociedades, não apenas a inclusão dentro das estruturas existentes” (p. 48). Isso implica que as políticas identitárias precisam se articular com outras formas de luta social — como o movimento trabalhista, o movimento ambientalista e o movimento por direitos humanos — para construir uma frente unida contra as estruturas de opressão que afetam a todos. Ao adotar uma abordagem interseccional e transversal, as políticas identitárias podem superar as limitações do essencialismo e da fragmentação, tornando-se uma força mais poderosa para a mudança social. Essa integração entre diferentes movimentos possibilita a construção de uma coalizão que não apenas reconhece as especificidades das opressões, mas também busca transformações sistêmicas que beneficiem a todos.

As políticas identitárias desempenham um papel fundamental na representação e mobilização de grupos marginalizados, mas devem ser constantemente avaliadas e



reformuladas para evitar cair em essencialismos rígidos e excludentes. Ao reconhecer as identidades como complexas, fluidas e interseccionais, as políticas identitárias podem se tornar mais inclusivas e efetivas. Para o futuro, é crucial promover uma política identitária que vá além da mera representatividade, que questione as estruturas subjacentes de opressão e que trabalhe pela transformação estrutural da sociedade. Adotando uma abordagem crítica e inclusiva, que respeite as especificidades de cada grupo e busque sempre transcender as limitações impostas pelas estruturas sociais vigentes, as políticas identitárias podem pavimentar o caminho para uma sociedade mais justa, onde as identidades sejam vistas como fontes de força e união, em vez de barreiras que nos dividem.

O verdadeiro potencial dessas políticas reside na sua capacidade de evoluir e se integrar com outras formas de luta. Ao focar na transformação estrutural das sociedades, as políticas identitárias podem ir além do simples reconhecimento ou inclusão, desafiando as próprias bases das opressões. Essa abordagem permite que as políticas identitárias se tornem um ponto de convergência para diversas lutas sociais, fortalecendo uma visão coletiva de justiça que abraça a diversidade sem perder de vista a necessidade de mudanças profundas e duradouras nas estruturas sociais. Dessa forma, as políticas identitárias não apenas representam, mas também mobilizam para a construção de um mundo mais equitativo e solidário.

#### 4.3 DESNATURALIZAÇÃO DAS HIERARQUIAS SOCIAIS

As identidades sociais e políticas, frequentemente tratadas como entidades fixas e naturais, são, na realidade, construções complexas que emergem de processos históricos e dinâmicas de poder que moldam a sociedade. Joan Scott (1995) argumenta que o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais, fundamentado nas diferenças percebidas entre os sexos, e que serve como uma forma primária de dar significado às relações de poder. Essas diferenças, em vez de refletirem essências biológicas inalteráveis, são construídas e sustentadas através de discursos, práticas e instituições que regulam os corpos e as subjetividades. A percepção de que essas identidades são naturais ou estáveis serve para mascarar as relações de poder subjacentes, criando a ilusão de que as distinções sociais são inevitáveis e não contestáveis.

Judith Butler (2019) avança essa compreensão ao propor que o que chamamos de “sexo” é uma construção performativa, produzida pelas normas de gênero que estabelecem coerência entre corpo, gênero e desejo. Butler argumenta que, se o gênero é a construção

social do sexo e não há um acesso direto a um “sexo” pré-discursivo, então o próprio conceito de sexo deve ser visto como uma ficção regulada por normas culturais. Essa perspectiva desafia a noção de que o corpo possui uma realidade biológica fixa e imutável, sugerindo, em vez disso, que tanto o sexo quanto o gênero são o resultado de práticas discursivas e sociais que conferem inteligibilidade e legitimidade aos corpos. As normas de gênero funcionam, portanto, como dispositivos reguladores que determinam quem é reconhecido como humano e quem é marginalizado dentro de uma sociedade. Essa abordagem performativa não só desestabiliza as categorias de identidade, mas também expõe como essas categorias são usadas para manter hierarquias de poder.

As políticas identitárias tradicionais frequentemente essencializam as categorias sociais, tratando-as como homogêneas e ignorando as complexidades das interseccionalidades que definem as experiências humanas. María Lugones (2008) argumenta que o gênero, como categoria, foi construído pelo colonialismo, de modo que as categorias de homem e mulher assumem significados diferentes em corpos colonizados e não colonizados. Essa visão desafia a universalização das experiências de gênero e enfatiza a necessidade de descolonizar as epistemologias que sustentam tais categorias, reconhecendo que elas não podem ser dissociadas das relações de poder que as moldaram. Essa crítica é crucial, pois revela como o colonialismo impôs sistemas de gênero que não apenas desumanizam, mas também perpetuam formas específicas de opressão baseadas na intersecção de raça, gênero e classe.

A teoria da interseccionalidade, desenvolvida por Kimberlé Crenshaw, é fundamental para entender como múltiplas formas de opressão — como racismo, sexismo, homofobia e classismo — se sobrepõem e interagem, criando experiências únicas de marginalização. Essa abordagem oferece uma crítica poderosa às limitações das políticas identitárias que frequentemente abordam as identidades de forma isolada, sem considerar como essas múltiplas dimensões de identidade se entrelaçam para produzir opressões específicas. Crenshaw (1989; 2002) destaca que, ao focar exclusivamente em uma dimensão de identidade, como o gênero ou a raça, as políticas identitárias falham em capturar as nuances das vivências de grupos interseccionais. As experiências de uma mulher negra, por exemplo, são definidas não apenas por sua raça ou gênero, mas pela intersecção dessas identidades, o que resulta em formas únicas de discriminação e resistência que não são totalmente capturadas pelas abordagens que tratam raça e gênero separadamente.

Essa abordagem interseccional é essencial para uma compreensão mais completa das dinâmicas de poder e suas manifestações na vida cotidiana. Scott (1995) enfatiza que o gênero

deve ser visto como uma série material de referências que organiza a vida social tanto no nível concreto quanto simbólico, atuando como uma regulação ao acesso de recursos materiais e simbólicos. O gênero, assim, torna-se uma ferramenta não apenas para entender as relações sociais, mas também para analisar como o poder é distribuído e exercido dentro da sociedade. Michel Foucault (2007) oferece uma compreensão adicional ao argumentar que o poder não é algo que se possui, mas sim algo que circula e é exercido em todas as relações sociais. Foucault descreve a sexualidade como um dispositivo histórico que regula os corpos e as subjetividades, sendo moldada por discursos, instituições e práticas sociais que normatizam o que é considerado normal ou desviante. A análise foucaultiana do poder é central para entender como as hierarquias são mantidas, desafiadas e reconstruídas através do tempo.

As hierarquizações sociais, portanto, não são reflexos de diferenças biológicas ou naturais, mas sim construções que servem para perpetuar desigualdades. A masculinidade hegemônica, por exemplo, é um modelo que demonstra como as hierarquias de gênero são estruturadas para privilegiar certos grupos sobre outros. Moore (2000) descreve a masculinidade hegemônica como uma forma de masculinidade associada ao capitalismo global e à dominação ocidental, que constrói as autorrepresentações dos homens que dominam o mundo, enquanto relega outras masculinidades e feminilidades a posições subordinadas. Essa forma de masculinidade não apenas expressa poder, mas também serve como um mecanismo para sustentar e legitimar as desigualdades sociais ao longo do tempo. As representações de gênero na mídia frequentemente reforçam essas normas ao perpetuar estereótipos de masculinidade como forte, dominante e agressiva, enquanto feminilidades são frequentemente retratadas como frágeis, dependentes ou secundárias. A perpetuação dessas imagens serve para normalizar as hierarquias de poder e obscurecer a diversidade de experiências dentro das categorias de gênero.

Guacira Louro (2014) argumenta que a sexualidade e o gênero são construídos ao longo da vida através de pedagogias que operam dentro de instituições como a família, a escola e os meios de comunicação. Essas instituições funcionam como tecnologias de poder que disciplinam os corpos, reforçando normas de comportamento que determinam o que é considerado aceitável ou desviado. Louro enfatiza que essas pedagogias não são neutras, mas refletem e perpetuam as hierarquias de poder existentes, naturalizando as desigualdades e marginalizando aqueles que não se conformam às normas sociais. A naturalização das normas sociais cria a ilusão de que as hierarquias de gênero e outras formas de desigualdade são inevitáveis, ocultando a natureza construída e politicamente motivada dessas diferenças. A

compreensão das instituições como atores ativos na construção de identidades e hierarquias sociais é essencial para dismantelar as narrativas que sustentam a desigualdade.

Além das instituições, os discursos sociais desempenham um papel crucial na manutenção das hierarquizações sociais. Moore (2000) argumenta que os discursos de gênero variam de acordo com o contexto histórico e cultural, e que múltiplos discursos coexistem, ainda que hierarquicamente ordenados. Isso cria uma situação em que discursos dominantes sobre gênero frequentemente suprimem ou marginalizam narrativas alternativas, perpetuando a opressão e limitando as formas de resistência. No entanto, essa mesma diversidade discursiva permite que vozes subalternas se desenvolvam em oposição às normas hegemônicas, criando espaços para contestação e transformação social. A existência de múltiplos discursos sobre gênero e sexualidade dentro de um mesmo contexto social revela que as identidades são fluídas e negociadas, e que as hierarquias sociais estão sempre sujeitas a questionamentos e mudanças. Isso aponta para a necessidade de uma abordagem mais dinâmica e inclusiva na formulação de políticas que busquem combater as desigualdades estruturais.

A luta contra os preconceitos, portanto, não se limita a desafiar as normas existentes, mas também envolve a criação de novas narrativas que celebrem a diversidade e a diferença. Fausto-Sterling (2002) desafia as dicotomias de sexo e gênero ao argumentar que a própria ciência que entendemos como objetiva é, na verdade, moldada por crenças sociais. Ela propõe que o processo de rotular alguém como homem ou mulher é uma escolha social fundamentada em crenças culturais sobre o gênero, e não simplesmente uma determinação biológica. Essa perspectiva critica a base científica da discriminação de gênero e sugere que o próprio entendimento de sexo e gênero deve ser repensado para incluir uma maior diversidade de expressões identitárias. A crítica às dicotomias de gênero revela que o próprio sistema binário é uma construção que limita a compreensão das múltiplas expressões de gênero e sexualidade, que variam significativamente entre culturas e ao longo do tempo.

A expansão dessas discussões sobre a construção social de identidades e a intersecção de opressões nos leva a considerar as epistemologias feministas e decoloniais como ferramentas essenciais para a transformação social. Lugones (2008; 2014) e Anzaldúa (2012) argumentam que é necessário descolonizar o conhecimento, reconhecendo as vozes e experiências daqueles que foram historicamente marginalizados. Isso inclui a valorização das epistemologias do Sul e a inclusão de perspectivas que consideram a interseccionalidade das opressões como um ponto de partida para a resistência. As epistemologias decoloniais

desafiam a hegemonia do conhecimento ocidental e propõem uma compreensão mais inclusiva e diversificada das realidades sociais. Elas nos convidam a questionar as formas tradicionais de conhecimento e a explorar novas maneiras de entender e responder às complexas dinâmicas de poder que moldam as vidas das pessoas em contextos diversos.

Em contextos latino-americanos, movimentos como o feminismo decolonial e o ativismo queer têm mostrado como essas lutas podem ser articuladas de maneiras que reconhecem e celebram a diversidade cultural e identitária. Esses movimentos desafiam as narrativas hegemônicas e propõem novas formas de entender e resistir às opressões. A obra de Gloria Anzaldúa, por exemplo, destaca a importância de criar epistemologias que reflitam as realidades vividas por grupos marginalizados, propondo uma “nova mestiçagem” que celebra a multiplicidade de identidades em vez de apagá-las. Anzaldúa (2012) utiliza a metáfora da fronteira para explorar como as identidades híbridas e fluidas podem servir como espaços de resistência, onde novas possibilidades de ser e existir são constantemente negociadas e reformuladas. A fronteira, tanto literal quanto simbólica, representa um espaço de encontro e confronto onde as identidades não são fixas, mas fluem e se transformam em resposta às pressões sociais e políticas.

Para avançar em direção a uma justiça social mais equitativa, é fundamental reconhecer as limitações das políticas identitárias tradicionais e adotar abordagens que incorporem uma compreensão mais complexa das identidades. Isso envolve questionar as hierarquias impostas pelas normas sociais, desafiar as epistemologias dominantes e abraçar a diversidade como uma força vital. A resistência não é apenas sobre contestar as normas, mas também sobre a criação de novas possibilidades que permitam a plena expressão da diversidade humana. Ao incorporar essas perspectivas, podemos imaginar e construir uma sociedade onde todas as identidades sejam reconhecidas e celebradas, e onde as diferenças sejam vistas como uma fonte de riqueza e não como um obstáculo. Essa visão inclusiva desafia a lógica binária que frequentemente informa as políticas identitárias e propõe um modelo mais holístico e interconectado de justiça social.

O desenvolvimento de políticas públicas e práticas institucionais que incorporam uma compreensão interseccional das identidades pode ajudar a desafiar as estruturas de poder que perpetuam as desigualdades. As políticas educacionais, por exemplo, poderiam ser reformuladas para incluir currículos que reflitam a diversidade de experiências e histórias das comunidades marginalizadas. Isso não apenas ajudaria a desconstruir os preconceitos, mas também promoveria um ambiente mais inclusivo e representativo para todos os estudantes. Da

mesma forma, as práticas de saúde pública podem ser aprimoradas ao reconhecer como as interseccionalidades de raça, gênero, classe e sexualidade influenciam o acesso e a qualidade dos cuidados de saúde. Essas mudanças requerem um compromisso com a transformação das instituições, de modo a refletir uma compreensão mais ampla e inclusiva da justiça social.

Além disso, a expansão das discussões sobre justiça social deve considerar o impacto global das hierarquias de poder. A globalização, embora frequentemente celebrada por suas promessas de conexão e crescimento econômico, também exacerba as desigualdades entre o Norte e o Sul global. As dinâmicas de poder global refletem e reforçam as hierarquias internas de gênero, raça e classe, criando um ciclo de desigualdade que se estende além das fronteiras nacionais. A análise interseccional e decolonial oferece ferramentas para compreender como as políticas econômicas, ambientais e sociais afetam desproporcionalmente as populações marginalizadas, tanto local quanto globalmente.

Movimentos sociais contemporâneos, como o movimento Black Lives Matter, os movimentos de direitos LGBTIA+, e os movimentos indígenas ao redor do mundo, exemplificam como a interseccionalidade e a resistência decolonial podem informar práticas de justiça social que são simultaneamente locais e globais. Esses movimentos desafiam as narrativas hegemônicas ao centrar as vozes das pessoas marginalizadas e ao propor novas formas de solidariedade e ação coletiva que reconhecem as complexas dinâmicas de opressão. Eles oferecem modelos para uma política de resistência que é inclusiva, interseccional e comprometida com a transformação radical das estruturas de poder.

A complexidade das identidades e a interseção das opressões exigem uma reavaliação contínua das estratégias de luta e resistência. Não basta reconhecer as injustiças; é necessário questionar as bases sobre as quais as sociedades constroem suas normas e valores. As abordagens interseccionais nos convidam a ver além das superfícies das identidades e a compreender as múltiplas camadas de opressão que operam simultaneamente em diversas esferas, desde a política institucional até as práticas cotidianas de discriminação. Essa visão mais ampla é essencial para formular políticas e práticas que não apenas respondam às necessidades de grupos específicos, mas também desafiem as estruturas mais profundas de poder que sustentam as desigualdades.

Ao abordar as hierarquizações sociais, é imperativo reconhecer o papel das instituições na perpetuação das desigualdades. Instituições como a família, a escola, a igreja e o sistema jurídico têm historicamente reforçado normas de gênero e outras hierarquias, naturalizando-as e tornando-as parte do tecido social. Essas instituições não apenas refletem as normas sociais,

mas também as moldam ativamente, criando um ciclo de reprodução das desigualdades. Desafiar essas instituições e as normas que elas promovem é uma parte crucial da luta por justiça social. A desnaturalização das práticas institucionais requer uma análise crítica das formas como as políticas e práticas são construídas, bem como uma disposição para reimaginar e reconstruir essas instituições de maneira mais inclusiva.

Além disso, os meios de comunicação de massa desempenham um papel significativo tanto na manutenção quanto na desestabilização das hierarquias de gênero e outras formas de opressão. Análises críticas dos meios de comunicação revelam como as representações de gênero são frequentemente utilizadas para reforçar estereótipos e manter normas sociais que privilegiam certas identidades em detrimento de outras. No entanto, as mídias também podem ser um campo de resistência, onde novas narrativas e representações alternativas desafiam as normas hegemônicas e promovem uma compreensão mais inclusiva e diversificada das identidades. O papel das mídias digitais, por exemplo, tem sido crucial na amplificação de vozes marginalizadas e na criação de comunidades globais de resistência que transcendem fronteiras e desafiam narrativas dominantes.

A luta contra preconceitos e hierarquizações sociais exige, portanto, uma abordagem diversificada que vá além das mudanças superficiais. Precisamos de uma transformação radical nas maneiras como entendemos e valorizamos a diversidade humana. Isso inclui não apenas a inclusão de vozes marginalizadas, mas também a reestruturação das próprias normas e valores que definem a sociedade. Uma justiça social verdadeiramente equitativa requer que questionemos as fundações de nossas instituições, desafiar as epistemologias dominantes e adotar uma visão que celebre a multiplicidade das experiências humanas. Somente assim podemos avançar para um futuro em que todas as identidades sejam respeitadas, onde as diferenças não sejam apenas toleradas, mas ativamente valorizadas como parte integrante da riqueza da vida social.

Essa abordagem demanda um comprometimento contínuo com a transformação das estruturas de poder e uma disposição para questionar as verdades assumidas que sustentam as hierarquias sociais. Ao fazer isso, não só resistimos às injustiças, mas também criamos as bases para uma sociedade onde todas as pessoas possam prosperar em sua plena diversidade. Essa é a tarefa urgente que se coloca diante de nós, e que exige tanto reflexão crítica quanto ação concreta e contínua. A luta pela justiça social é uma jornada coletiva que deve incluir e amplificar todas as vozes, especialmente aquelas que foram historicamente silenciadas ou marginalizadas.

Além das críticas às políticas identitárias e às hierarquias sociais, é importante explorar as soluções práticas e políticas para essas questões. Isso inclui a adoção de políticas públicas que sejam verdadeiramente inclusivas e que considerem as complexas interseccionalidades que moldam as experiências humanas. As políticas de ação afirmativa, por exemplo, têm sido fundamentais para promover a inclusão de grupos historicamente marginalizados em várias esferas, incluindo educação e emprego. No entanto, essas políticas também enfrentam críticas e desafios, especialmente quando são vistas como insuficientes para abordar as raízes estruturais das desigualdades. É necessário, portanto, um compromisso contínuo com a revisão e ampliação dessas políticas, garantindo que elas sejam adaptadas às necessidades em constante mudança das comunidades que pretendem servir.

Outro aspecto crítico na luta contra as hierarquias sociais é o papel da educação na promoção da justiça social. A educação não é apenas um espaço de transmissão de conhecimento, mas também um campo de batalha onde as normas sociais são reforçadas ou contestadas. Reformas curriculares que incorporam uma perspectiva interseccional e decolonial podem ajudar a dismantelar os preconceitos e promover uma compreensão mais inclusiva das identidades e das relações de poder. Além disso, a educação sobre direitos humanos e cidadania global pode capacitar indivíduos a reconhecer e resistir às injustiças, tanto em suas comunidades locais quanto no cenário global.

A resistência e a transformação também podem ser fomentadas através da arte e da cultura. A produção cultural, incluindo literatura, cinema, música e arte visual, oferece um espaço poderoso para desafiar as narrativas hegemônicas e criar formas de ver e entender o mundo. Artistas e ativistas têm usado a arte como uma forma de resistência e de expressão de identidades marginalizadas, criando obras que celebram a diversidade e questionam as normas sociais. O papel da arte na resistência política é particularmente evidente nos movimentos sociais, onde a criatividade é usada como uma ferramenta para mobilização e conscientização.

Finalmente, a construção de solidariedades transnacionais é crucial para a luta contra as hierarquias de poder globais. As conexões entre movimentos sociais ao redor do mundo podem amplificar as vozes das comunidades marginalizadas e criar uma frente unida contra as desigualdades. Essas solidariedades não devem ser vistas apenas como alianças políticas, mas como um reconhecimento de que as lutas pela justiça social estão interligadas e que o sucesso de uma é o sucesso de todas. Movimentos como o feminismo transnacional e o ambientalismo interseccional exemplificam como as lutas por direitos humanos, justiça ambiental e



igualdade de gênero podem ser entrelaçadas para criar uma resistência poderosa contra as estruturas de opressão.

Em conclusão, as políticas identitárias, hierarquizações sociais e lutas contra preconceitos são questões profundamente interconectadas que requerem uma abordagem múltipla e interseccional. Ao reconhecer as limitações das abordagens tradicionais e ao adotar perspectivas que celebram a diversidade e desafiam as normas hegemônicas, podemos avançar em direção a uma sociedade mais justa e equitativa. Essa jornada exige não apenas uma reavaliação das políticas e práticas institucionais, mas também uma transformação radical das epistemologias que moldam nosso entendimento do mundo. Ao centrar as vozes e experiências daqueles que foram historicamente marginalizados, podemos criar uma nova narrativa que celebra a multiplicidade das identidades humanas e promove uma justiça social verdadeiramente inclusiva.

#### 4.4 INTERSECCIONALIDADE NAS DINÂMICAS DE DISCRIMINAÇÃO

A interseccionalidade é um conceito fundamental para a compreensão das múltiplas camadas de opressão que afetam diversos grupos sociais. Introduzida por Kimberlé Crenshaw no final dos anos 1980, a interseccionalidade destaca como diferentes formas de opressão—como racismo, sexismo, classismo e outras—interagem simultaneamente, criando experiências únicas de exclusão e desigualdade. Este conceito desafia a visão universalista dos direitos humanos, que historicamente tem sido moldada a partir das experiências de homens, frequentemente ignorando as realidades específicas de mulheres, especialmente as mulheres negras, que enfrentam uma sobreposição de discriminações de gênero e raça.

Kimberlé Crenshaw cunhou o termo interseccionalidade para descrever como as políticas e práticas jurídicas frequentemente falhavam em considerar as múltiplas formas de discriminação que ocorriam simultaneamente. Ela observou que, embora a Declaração Universal dos Direitos Humanos promettesse igualdade para todos, suas aplicações práticas frequentemente excluía as experiências de grupos que não se encaixavam nas normas dominantes. Segundo Crenshaw (2002), “as noções de diferença também aí limitam a possível expansão das garantias de direitos humanos ligados à raça aos contextos em que a discriminação se parece mais com a negativa formal de jure dos direitos civis e políticos” (p. 172). Essa abordagem limitada ignorava as formas mais sutis e complexas de discriminação que afetam as mulheres e outros grupos marginalizados. O conceito de interseccionalidade surgiu da necessidade de entender como as identidades múltiplas de um indivíduo se cruzam

para criar experiências únicas de opressão. Crenshaw enfatiza que “a discriminação interseccional é particularmente difícil de ser identificada em contextos onde forças econômicas, culturais e sociais silenciosamente moldam o pano de fundo” (Crenshaw, 2002, p. 176). Isso significa que as políticas que não reconhecem essas interseções falham em abordar a discriminação de forma eficaz.

Bairros (1995) complementa essa visão ao afirmar que “não se trata de uma simples descrição da experiência de opressão de mulheres por homens, mas do entendimento crítico sobre o terreno de onde essa realidade emerge” (p. 462), destacando a importância de uma análise mais profunda das estruturas que sustentam as opressões interseccionais. Carrera destaca que a interseccionalidade pode fornecer os meios para lidar com outras marginalizações, enfatizando que em estudos sobre essa definição, é explícita a negação da hierarquia de opressões (2020, p. 4). Isso reflete o princípio fundamental de que nenhuma forma de opressão deve ser vista como mais importante ou prioritária do que outra.

Embora a Declaração Universal dos Direitos Humanos estabeleça que todos os seres humanos devem ter seus direitos respeitados sem distinção de qualquer natureza, na prática, essa universalidade tem sido questionada. Crenshaw argumenta que, apesar da garantia formal de igualdade, “no passado os direitos das mulheres e as circunstâncias específicas em que essas sofrem abusos foram formulados como sendo diferentes da visão clássica de abuso de direitos humanos e, portanto, marginais dentro de um regime que aspirava a uma aplicação universal” (Crenshaw, 2002, p. 172). Essa visão universalista frequentemente falha em reconhecer que a discriminação pode se manifestar de formas que não se alinham com o modelo clássico de negação de direitos. Em muitos casos, a opressão não é simplesmente uma questão de um direito formal negado, mas de como diferentes sistemas de poder se combinam para criar barreiras invisíveis que perpetuam a desigualdade. A interseccionalidade, portanto, propõe uma análise que vai além das abordagens tradicionais, enfatizando a importância de considerar como raça, gênero, classe e outras identidades se interseccionam para moldar as experiências de indivíduos marginalizados. Akotirene (2019) também ressalta a necessidade de adotar uma abordagem que promova coalizões e solidariedade políticas em prol dos oprimidos por classe, sexualidade ou território, dentre diferentes marcações. Ela destaca que o foco deve estar na identidade que inclui o racismo interceptado por outras estruturas, reconhecendo a complexidade das interseções entre as formas de opressão.

A interseccionalidade também desafia a visão simplista de que as sociedades são apenas delineadas pelo gênero. Crenshaw ressalta que “enquanto é óbvio que todas as

sociedades são, em graus variáveis, delineadas pelo gênero, por vezes é difícil estabelecer firmemente a questão da raça ou de divisões correlatas” (Crenshaw, 2002, p. 184). Em muitas sociedades, a estratificação social é influenciada por uma complexa rede de fatores, incluindo cor, casta, descendência, língua e religião. Esses fatores contribuem para uma hierarquia social que coloca certos grupos consistentemente em desvantagem. Além disso, o racismo é uma realidade global que se manifesta de maneiras distintas em diferentes contextos. Em países sem uma história explícita de segregação racial, como o apartheid, ainda assim existe uma “combinação específica de certas características de grupo entre aqueles que ocupam os degraus mais baixos da sociedade” (Crenshaw, 2002, p. 184). Essa realidade evidencia que o racismo e outras formas de intolerância continuam a interagir com o sexismo, criando camadas adicionais de opressão.

Brah reforça essa análise ao observar que “racismo codifica distinções de gênero embora pareça subsumi-las. O processo de subsunção é importante para impor uma unidade ‘imaginada’ e ‘imaginária’ ao grupo racializado” (2011, p. 188). Isso ilustra como as identidades e hierarquias são constantemente reformuladas em resposta às dinâmicas de poder racializadas. Edward Said (2007) argumenta que o “orientalismo” é um exemplo dessa dinâmica, na qual a cultura ocidental produz pressupostos e representações sobre o “Oriente”, retratando-o como exótico, ameaçador e em perigo. Para Said, essas representações revelam mais sobre os medos e ansiedades do Ocidente do que sobre as realidades do Oriente e da África do Norte.

Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015) oferecem uma visão importante sobre como as identidades se formam em sociedades modernas, caracterizadas pela ausência de um núcleo fixo de poder. Eles introduzem o conceito de “deslocamento” para descrever estruturas sociais que não possuem um centro fixo, mas sim uma pluralidade de centros de poder, argumentando que as sociedades modernas não são totalidades unificadas com um princípio organizador único, mas estão constantemente sendo “descentradas” por forças externas. Essas sociedades são caracterizadas pela “diferença”, atravessadas por divisões e antagonismos que produzem múltiplas “posições de sujeito” ou identidades. Embora essas identidades possam ser articuladas em conjunto sob certas condições, essa articulação é sempre parcial, mantendo a estrutura da identidade aberta, o que é fundamental para a história. Laclau e Mouffe vêem o deslocamento de forma positiva, pois, apesar de desarticular identidades estáveis do passado, abre espaço para novas articulações, identidades e sujeitos, permitindo a “recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação” (2015, p. 40). Woodward

(2000) complementa essa visão ao afirmar que “as vantagens desse deslocamento da classe social podem ser ilustradas pela relativa diminuição da importância das afiliações baseadas na classe [...] e o surgimento de outras arenas de conflito social, tais como as baseadas no gênero, na ‘raça’, na etnia ou na sexualidade” (p. 29). Esse deslocamento dos centros de poder permite que novas identidades emergam e se expressem de maneiras que antes não eram possíveis.

Carrera oferece uma metáfora potente para ilustrar a singularidade das opressões interseccionais, comparando o racismo ao azul e o sexismo ao amarelo. Para as mulheres negras, essas experiências não se somam simplesmente para formar um híbrido, mas criam uma cor verde distinta, um novo universo subjetivo. Essa cor verde representa um construto subjetivo único que emerge da fusão das opressões raciais e de gênero, mas que não é completamente representado por nenhuma das políticas antirracistas que se baseiam nas experiências dos homens negros ou pelas teorias feministas que se preocupam com as vivências das mulheres brancas (2020, p. 11).

Crenshaw detalha como as abordagens subinclusivas e superinclusivas da discriminação frequentemente falham em capturar a complexidade das experiências de grupos marginalizados. A superinclusão ocorre quando questões específicas de subgrupos de mulheres são absorvidas na categoria geral de “problemas das mulheres”, ignorando as dimensões de raça ou outras formas de discriminação. Ela observa que “o problema dessa abordagem superinclusiva é que a gama total de problemas, simultaneamente produtos da subordinação de raça e de gênero, escapa de análises efetivas” (Crenshaw, 2002, p. 174). Por outro lado, a subinclusão ocorre quando problemas que afetam um subconjunto de mulheres não são reconhecidos como problemas de gênero porque não correspondem às experiências de mulheres de grupos dominantes. Crenshaw argumenta que “uma análise de gênero pode ser subinclusiva quando um subconjunto de mulheres subordinadas enfrenta um problema em parte por serem mulheres, mas isso não é percebido como um problema de gênero porque não faz parte da experiência das mulheres dos grupos dominantes” (Crenshaw, 2002, p. 175). Isso demonstra como as abordagens tradicionais de direitos humanos podem falhar em proteger todos os grupos igualmente.

Essa falha em reconhecer a diversidade das experiências das mulheres também é discutida por Sueli Carneiro, que observa que

em conformidade com outros movimentos sociais progressistas da sociedade brasileira, o feminismo esteve, também, por longo tempo, prisioneiro da visão

eurocêntrica e universalizante das mulheres. A consequência disso foi a incapacidade de reconhecer as diferenças e desigualdades presentes no universo feminino, a despeito da identidade biológica. Dessa forma, as vozes silenciadas e os corpos estigmatizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão além do sexismo, continuaram no silêncio e na invisibilidade (2003, p. 118).

Esse reconhecimento é crucial para a compreensão interseccional das dinâmicas de poder que afetam as mulheres de maneira diferenciada. Crenshaw (2002) reforça que “a subordinação interseccional é frequentemente obscurecida tanto porque tende a atingir aqueles que são marginais mesmo dentro de grupos subordinados, como pelo fato de que os paradigmas existentes não preveem de forma consistente esse tipo de discriminação” (p. 182). Isso destaca a necessidade de novas abordagens que compreendam a complexidade das opressões interseccionais.

A interseccionalidade não se limita a uma análise de raça e gênero, mas estende-se a outras categorias de diferença, como classe, orientação sexual e deficiência. Collins destaca que “interseccionalidade se refere a formas particulares de opressões em intersecção, por exemplo, intersecções de raça e gênero ou de sexualidade e nação” (2019, p. 21). Essa abordagem revela que as opressões não operam isoladamente, mas trabalham juntas para produzir injustiças complexas. Moore (2000) expande essa compreensão ao afirmar que as categorias de diferença, especialmente de raça, são frequentemente sexualizadas, levando a representações estereotipadas de homens de populações oprimidas como simultaneamente hipermasculinos e feminilizados. Isso é reforçado por metáforas populares na linguagem que vinculam opressão à perda de potência sexual e masculinidade, como emasculação e impotência. Moore argumenta que, em contextos onde raça e gênero são mutuamente constitutivos, é crucial evitar tratar essas intersecções como exclusivas dos grupos oprimidos, pois as experiências de gênero das pessoas brancas também estão profundamente racializadas, embora muitas vezes sejam vistas como normativas e não marcadas (Moore, 2000, p. 31-32).

Louro (2014) também enfatiza a importância de uma abordagem dinâmica, afirmando que “a ótica está dirigida para um processo, para uma construção, e não para algo que exista a priori. O conceito passa a exigir que se pense de modo plural, acentuando que os projetos e as representações sobre mulheres e homens são diversos” (p. 27). Essa perspectiva sublinha a natureza contínua da construção de identidades e opressões. Brah (2006) destaca a importância de uma análise que considere a combinação de múltiplos marcadores sociais na produção de desigualdades, evitando reducionismos que derivam todas as formas de diferenciação de uma única instância determinante. Para Brah, é crucial adotar uma macro-análise que examine as inter-relações entre várias formas de diferenciação social de maneira

empírica e histórica, permitindo a compreensão de alteridades complexas que emergem dos dados analisados.

A luta pelo reconhecimento e pela visibilidade é um aspecto central da interseccionalidade. Martín-Barbero argumenta que a política de visibilidade social tem o poder de “catalisar o deslocamento do discurso doutrinário de caráter abertamente autoritário em uma discursividade [...] feita de certos tipos de interações e intercâmbios com outros atores sociais” (Martín-Barbero, 2006, p. 68). Isso é particularmente relevante para grupos marginalizados que frequentemente enfrentam a invisibilidade e o silenciamento em espaços públicos e midiáticos. A interseccionalidade fornece uma estrutura para entender como as representações midiáticas e culturais podem reforçar ou desafiar as hierarquias de poder existentes. Ao explorar como diferentes identidades são retratadas, a interseccionalidade destaca a importância de representações equitativas e inclusivas que refletem a diversidade de experiências vividas por grupos marginalizados. Gonzalez (1988) explora essa questão ao refletir sobre o processo de se tornar negra como uma construção social e uma resistência política, afirmando que “quando [Simone de Beauvoir] afirma que a gente não nasce mulher, mas que a gente se torna (costumo retomar essa linha de pensamento no sentido da questão racial: a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha, etc., mas tornar-se negra é uma conquista). Se a gente não nasce mulher, é porque a gente nasce fêmea, de acordo com a tradição ideológica supracitada: afinal, essa tradição tem muito a ver com os valores ocidentais” (p. 2). Isso reforça a ideia de que identidades são ativamente construídas e negociadas, em vez de serem simplesmente determinadas ao nascimento.

A aplicação da interseccionalidade em políticas públicas e direitos humanos é complexa e enfrenta vários desafios. Crenshaw observa que “algumas das vulnerabilidades interseccionais discutidas aqui são, em parte, consequência da divisão Norte/Sul” (Crenshaw, 2002, p. 184). Essa divisão reflete desigualdades globais que complicam a implementação de políticas inclusivas que considerem as múltiplas camadas de opressão enfrentadas por indivíduos em diferentes contextos. Além disso, Crenshaw (2002) identifica dilemas significativos que complicam as tentativas de expandir as atividades de direitos humanos para incorporar os direitos das mulheres e dos homens sujeitos à subordinação interseccional, como “o desenvolvimento desigual dos discursos de direitos humanos de raça e de gênero”, “o complexo papel das elites racializadas” e “os discursos dos nacionalismos e a solidariedade racial” (p. 183-185). Esses desafios destacam a necessidade de uma abordagem interseccional robusta que possa navegar pelas complexidades das opressões múltiplas. As instituições de

direitos humanos muitas vezes não conseguem integrar plenamente as análises interseccionais em suas práticas. Crenshaw argumenta que “o nível de organização e institucionalização da prática de direitos humanos com base no gênero está mais avançado do que com base na raça. Essa importante diferença pode complicar os esforços para enfocar a subordinação interseccional” (Crenshaw, 2002, p. 184). Para enfrentar esses desafios, é necessário um compromisso mais forte para integrar a interseccionalidade nas políticas e práticas de direitos humanos.

Uma das principais contribuições da interseccionalidade é sua capacidade de revelar as falhas das abordagens tradicionais que tratam as discriminações de forma isolada. Ao evidenciar como as opressões se interconectam, a interseccionalidade desafia as narrativas simplistas de desigualdade e promove uma abordagem mais abrangente e inclusiva. Isso inclui uma reavaliação das práticas de direitos humanos para garantir que todas as mulheres, independentemente de raça, classe, orientação sexual ou outras diferenças, tenham seus direitos plenamente reconhecidos e protegidos. A interseccionalidade também fornece uma estrutura para examinar como as políticas públicas podem ser mais eficazes ao considerar a multiplicidade de identidades e experiências. Isso envolve o reconhecimento de que as experiências de opressão são únicas para cada indivíduo, baseadas na combinação de suas identidades interseccionais. Ao focar nas interseções de opressão, as políticas públicas podem ser adaptadas para atender às necessidades específicas de diferentes grupos, promovendo uma justiça social mais inclusiva.

A aplicação da interseccionalidade na educação, no mercado de trabalho e na saúde é fundamental para abordar as desigualdades que persistem nessas áreas. No campo da educação, por exemplo, a interseccionalidade pode ajudar a identificar como os sistemas educacionais frequentemente falham em atender às necessidades de estudantes de minorias raciais e étnicas, mulheres, pessoas LGBTQIA+ e outros grupos marginalizados. Abordagens pedagógicas interseccionais podem ajudar a criar ambientes de aprendizagem mais inclusivos e equitativos. No mercado de trabalho, a interseccionalidade revela como as desigualdades de gênero, raça e outras identidades afetam as oportunidades e o tratamento dos trabalhadores. Por exemplo, as mulheres negras enfrentam desafios únicos que não podem ser compreendidos apenas através da lente do gênero ou da raça isoladamente. A interseccionalidade destaca a necessidade de políticas de emprego que considerem as complexidades das opressões interseccionais para promover a equidade no local de trabalho. Na área da saúde, a interseccionalidade é crucial para entender as disparidades no acesso e na

qualidade dos cuidados de saúde. Grupos marginalizados frequentemente enfrentam barreiras adicionais devido à discriminação baseada em múltiplas identidades. Ao aplicar uma abordagem interseccional, os sistemas de saúde podem ser mais responsivos às necessidades de diversos grupos, garantindo que todos tenham acesso aos cuidados de saúde de qualidade.

Para que as políticas públicas sejam verdadeiramente inclusivas, é essencial que elas reconheçam e abordem as intersecções de opressão que afetam diferentes grupos sociais. Isso significa ir além de políticas que tratam as desigualdades de forma isolada e, em vez disso, adotar uma abordagem que considere a complexidade das experiências interseccionais. Isso é especialmente importante em áreas como a legislação contra a discriminação, onde as leis muitas vezes não capturam a totalidade das experiências de opressão que indivíduos marginalizados enfrentam. A inclusão interseccional em políticas públicas também requer um compromisso com a coleta de dados desagregados que revelem as múltiplas dimensões das desigualdades. Sem esses dados, as políticas correm o risco de serem ineficazes ou até mesmo de perpetuar as desigualdades que pretendem combater. A interseccionalidade oferece um quadro para entender como as políticas podem ser mais bem projetadas para atender às necessidades de todos os grupos, promovendo uma justiça social mais inclusiva e equitativa.

A interseccionalidade é uma ferramenta poderosa para a análise e intervenção nas dinâmicas de discriminação e direitos humanos. Ela oferece um meio para explorar as complexidades das opressões interconectadas e desafia as abordagens tradicionais que tratam as desigualdades de forma isolada. A aplicação da interseccionalidade vai além da mera descrição de experiências; ela exige uma reestruturação das práticas políticas, sociais e comunicacionais para reconhecer e enfrentar as múltiplas camadas de opressão que afetam os grupos marginalizados. A interseccionalidade, portanto, não é apenas uma lente teórica, mas um chamado à ação para a justiça social e a verdadeira igualdade de direitos.

#### 4.5 TRANSFORMAÇÕES RADICAIS DAS POLÍTICAS IDENTITÁRIAS

As políticas identitárias surgiram como uma resposta essencial às demandas históricas de grupos marginalizados que buscaram reconhecimento, visibilidade e justiça social em uma sociedade amplamente estruturada por desigualdades de raça, gênero, classe e outras formas de opressão. Desde o início, esses movimentos foram catalisadores importantes para mudanças significativas nas esferas políticas, sociais e culturais, ajudando a desafiar normas dominantes e a reconfigurar as dinâmicas de poder. No entanto, ao longo do tempo, as políticas identitárias enfrentaram críticas consideráveis devido à sua tendência de consolidar



categorias fixas e frequentemente binárias, como gênero, raça e classe, que podem, paradoxalmente, reforçar as mesmas estruturas de poder que pretendem desconstruir. Scott (1995) argumenta que, para superar essas limitações, é fundamental rejeitar “o caráter fixo e permanente da oposição binária” e engajar-se em uma “desconstrução genuína dos termos da diferença sexual” (p. 84). Esse entendimento sugere uma necessidade urgente de tratar as identidades como construções sociais fluidas e contextuais, em vez de categorias rígidas e imutáveis.

A centralidade das categorias identitárias nos movimentos sociais e nas políticas públicas tem proporcionado avanços importantes, mas também gerou novos desafios e complexidades. No feminismo, por exemplo, a experiência da mulher branca, cisgênero e de classe média frequentemente dominou o discurso, relegando as vozes de mulheres negras, indígenas, trans e de classe baixa para as margens. Essa centralização de experiências específicas dentro de movimentos mais amplos cria novas hierarquias e formas de exclusão, destacando uma limitação crítica das políticas identitárias: sua incapacidade, em muitos casos, de abraçar plenamente a diversidade interna dos grupos que procuram representar. Essa crítica é amplamente abordada por teóricas interseccionais, como Kimberlé Crenshaw e Patricia Hill Collins, que argumentam que a interseccionalidade é essencial para capturar as múltiplas dimensões da identidade e como elas se sobrepõem para criar experiências únicas de opressão ou privilégio.

A interseccionalidade, conforme descrita por Collins (2016), é “um instrumento analítico para viabilizar um projeto epistemológico com posicionalidade”, permitindo uma compreensão mais profunda de como diferentes marcadores de identidade, como raça, gênero, classe e sexualidade, interagem e se sobrepõem (p. 399). Esse conceito é fundamental para evitar uma análise reducionista que considere as identidades de forma isolada e, em vez disso, reconheça as intersecções e sobreposições que moldam as experiências vividas de maneira complexa. A aplicação prática da interseccionalidade nas políticas públicas e institucionais, no entanto, enfrenta desafios significativos. Frequentemente, essas tentativas resultam em esforços superficiais ou simbólicos que não conseguem capturar a verdadeira complexidade das experiências vividas. As instituições tendem a abordar as categorias de identidade de forma isolada, sem reconhecer como essas categorias interagem de maneiras dinâmicas e muitas vezes imprevistas.

Um exemplo claro da necessidade de uma abordagem interseccional pode ser observado no sistema de saúde, onde as mulheres negras enfrentam disparidades significativas

não apenas por serem mulheres, mas também por serem negras. Estudos mostram que as mulheres negras têm maior probabilidade de receber cuidados inadequados em comparação com mulheres brancas, devido a preconceitos raciais e sexistas que permeiam o sistema de saúde. Essas disparidades são evidentes em taxas mais altas de mortalidade materna, menor acesso a cuidados pré-natais adequados e uma menor probabilidade de serem levadas a sério por profissionais de saúde. Políticas que não consideram essas interseções entre raça e gênero não apenas perpetuam essas desigualdades, mas também contribuem para a desumanização e marginalização contínuas desses grupos.

Além do sistema de saúde, a interseccionalidade também desempenha um papel crítico na compreensão das dinâmicas dentro do sistema de justiça criminal. Pessoas negras, especialmente homens jovens, enfrentam taxas desproporcionalmente altas de encarceramento e punição severa em comparação com seus pares brancos. A interseccionalidade ilumina como o racismo, o classismo e, em muitos casos, o sexismo interagem para criar um sistema de justiça que desvaloriza e criminaliza certos grupos enquanto privilegia outros. Essa análise é vital para reformular políticas e práticas que frequentemente falham em abordar as necessidades específicas de populações marginalizadas, resultando em um ciclo contínuo de exclusão e opressão.

A subversão das narrativas dominantes que sustentam as hierarquias sociais é uma abordagem essencial para enfrentar as limitações das políticas identitárias. Scott (1995) sugere que novas perspectivas e narrativas são necessárias para redefinir as questões sociais e históricas, permitindo uma análise mais inclusiva e crítica (p. 93). Isso envolve não apenas reconhecer, mas também valorizar as contribuições dos grupos marginalizados como participantes ativos na construção de narrativas sociais e históricas. Para tanto, é necessário desafiar as epistemologias dominantes que frequentemente excluem conhecimentos não ocidentais ou não alinhados com as normas acadêmicas tradicionais. A epistemologia decolonial oferece um caminho poderoso para repensar o conhecimento e as práticas que sustentam as políticas identitárias.

Cardoso (2014) argumenta que o resgate de saberes produzidos por mulheres negras e indígenas representa uma prática política de descolonização do saber, que rompe com o paradigma ocidental moderno e promove novas formas de compreensão e valorização do conhecimento (p. 984). Este processo é crucial para dismantelar as hierarquias de conhecimento que privilegiam certas vozes em detrimento de outras, reconhecendo que todas as formas de saber têm valor e contribuem para uma compreensão mais completa da

realidade. A descolonização do conhecimento implica na revalorização dos saberes tradicionais e locais, que foram historicamente deslegitimados pelos sistemas de conhecimento dominantes, desafiando as fronteiras estabelecidas do que é considerado conhecimento “válido”.

A criação de espaços seguros onde vozes marginalizadas possam ser ouvidas é fundamental para avançar na luta contra preconceitos e hierarquizações sociais. Collins (2000) define “espaços seguros” como ambientes que permitem aos grupos oprimidos expressarem suas identidades e experiências fora do controle da ideologia dominante, garantindo sua autorrepresentação e agência (p. 288-290). Esses espaços são essenciais para que indivíduos marginalizados possam narrar suas próprias histórias e moldar suas identidades de forma autônoma, desafiando as representações estereotipadas e reducionistas impostas por narrativas dominantes. No entanto, a manutenção desses espaços dentro de instituições tradicionais é um desafio significativo, pois requer uma mudança estrutural que frequentemente encontra resistência de sistemas de poder que se beneficiam da manutenção do status quo.

Superar a resistência institucional à criação de espaços seguros e inclusivos requer uma reformulação das práticas pedagógicas e institucionais. Louro (2014) observa que as pedagogias feministas, que buscam valorizar igualmente o saber pessoal e o saber acadêmico, muitas vezes encontram resistência nas estruturas hierárquicas que favorecem o conhecimento formal e acadêmico sobre os saberes experienciados (p. 117-118). Para democratizar o conhecimento e reconhecer diversas formas de saber, é necessário não apenas uma mudança nas práticas pedagógicas, mas também uma transformação das normas institucionais que determinam o que é considerado conhecimento legítimo. Essa transformação implica na adoção de práticas pedagógicas que sejam inclusivas e que valorizem as experiências vividas dos estudantes, reconhecendo que o conhecimento não é neutro e que todas as formas de saber têm um papel a desempenhar na construção do entendimento coletivo.

A resistência a essas mudanças é frequentemente baseada em um medo de perda de controle e de poder por parte das instituições tradicionais. Essas instituições têm uma longa história de exclusão de certos grupos, e a inclusão dessas vozes pode ser vista como uma ameaça ao seu poder estabelecido. No entanto, para que as políticas identitárias realmente promovam a justiça social, é essencial que essas resistências sejam confrontadas e superadas. Isso requer um compromisso com a transformação estrutural, que inclua a mudança das normas institucionais, a reavaliação dos critérios de validação do conhecimento e a promoção

de um diálogo contínuo entre diferentes formas de saber. A integração de epistemologias alternativas não se trata apenas de adicionar novas vozes, mas de transformar fundamentalmente o entendimento do que constitui conhecimento e quem tem o poder de produzi-lo.

Para transcender as limitações das políticas identitárias, é necessário adotar uma abordagem que reconheça a multiplicidade das identidades e desafie as fixações identitárias que podem perpetuar exclusões. Conrado e Ribeiro (2017) sugerem que Blackness e Black Experience podem servir como “bases referenciais intercambiáveis” que articulam debates sobre racismo e sexismo, enfatizando que essas categorias não devem ser vistas como determinísticas, mas como ferramentas para compreender as dinâmicas complexas de poder (p. 76). Essa perspectiva é essencial para mover as políticas identitárias além de categorias rígidas, promovendo uma abordagem mais fluida e dinâmica das identidades.

Essa reformulação exige também um compromisso contínuo com a crítica constante e a autorreflexão. Scott (1995) destaca a importância de “submeter sem cessar nossas categorias à crítica e nossas análises à autocrítica”, reconhecendo que as categorias de identidade são construções sociais que devem ser constantemente questionadas e revisadas (p. 84). A prática da crítica constante e da revisão das categorias identitárias é essencial para garantir que as políticas identitárias permaneçam relevantes e adaptáveis às mudanças sociais e culturais, evitando a rigidez que pode levar à exclusão de certas vozes e experiências.

Para alcançar uma verdadeira inclusão e justiça social, as políticas identitárias devem ir além da representação simbólica e da inclusão superficial. É necessário um engajamento profundo com as questões estruturais que perpetuam as desigualdades e um compromisso em criar mudanças sistêmicas. Isso inclui não apenas a reformulação de políticas públicas e práticas institucionais, mas também uma transformação das normas culturais e sociais que sustentam as hierarquias de poder. bell Hooks (2019) destaca que a luta pela justiça social deve ser um esforço coletivo que desafie as normas sexistas, racistas e classistas que permeiam a sociedade. Hooks argumenta que “coletivamente, as mulheres negras e homens negros precisam se mobilizar em uma direção que desafie normas sexistas” (p. 17). Essa mobilização requer uma aliança interseccional que reconheça as diversas formas de opressão e privilegie ações que promovam a solidariedade e a emancipação coletiva.

A abordagem antiessencialista é fundamental para as políticas identitárias, pois reconhece a complexidade e a variabilidade das experiências humanas. Isso implica em um movimento além das categorias rígidas e uma aceitação das interseccionalidades e múltiplas

dimensões das identidades. Ao fazer isso, é possível construir uma sociedade onde todos os indivíduos possam participar de forma equitativa e significativa, sem serem confinados por identidades fixas e hierarquias sociais. A expansão das políticas identitárias para incluir uma compreensão mais abrangente das experiências humanas envolve uma reavaliação das práticas e normas sociais que definem o que é considerado conhecimento legítimo e válido. Desafiar as epistemologias hegemônicas e incluir perspectivas diversas e não tradicionais é uma parte crucial desse processo, tornando as políticas identitárias mais inclusivas e eficazes na promoção da justiça social.

A resistência às mudanças necessárias para a implementação de práticas inclusivas e equitativas nas políticas identitárias não deve ser subestimada. Instituições e sistemas de poder frequentemente resistem a mudanças que ameaçam as hierarquias estabelecidas. A desconstrução das práticas excludentes requer uma abordagem crítica que desestabilize as normas sociais e epistemológicas que sustentam essas hierarquias. Essa abordagem inclui a integração de perspectivas marginalizadas nos currículos acadêmicos, a reavaliação dos critérios de validação do conhecimento e a promoção de um diálogo contínuo entre diferentes formas de saber. A integração de epistemologias alternativas não se trata apenas de adicionar novas vozes, mas de transformar fundamentalmente o entendimento do que constitui conhecimento e quem tem o poder de produzi-lo.

Ao considerar a interseccionalidade e as múltiplas dimensões das identidades, é fundamental reconhecer que as políticas identitárias não podem ser tratadas como uma solução única para todas as formas de opressão. As interseccionalidades criam experiências únicas de opressão que não podem ser completamente compreendidas por meio de uma abordagem singular ou simplificada. A consideração dessas interseccionalidades em políticas públicas e práticas sociais é essencial para garantir que as necessidades e experiências de todos os indivíduos sejam abordadas de maneira inclusiva e equitativa. Isso inclui a adaptação de políticas para refletir as realidades vividas de pessoas em diferentes contextos sociais, econômicos e culturais, garantindo que nenhuma identidade seja deixada de lado ou marginalizada.

Além disso, a criação de alianças e colaborações entre diferentes grupos identitários é um componente essencial para o sucesso das políticas identitárias. A solidariedade interseccional oferece um caminho para unir forças em torno de objetivos comuns e enfrentar as múltiplas formas de opressão que afetam diversos grupos de maneiras diferentes. A mobilização conjunta pode amplificar as vozes das comunidades marginalizadas e criar uma

frente unida contra as injustiças sociais. Isso requer uma abordagem que vá além das divisões identitárias e enfatize os pontos de conexão e solidariedade entre os grupos. Ao reconhecer as lutas compartilhadas e as formas de opressão interligadas, as políticas identitárias podem se tornar uma ferramenta poderosa para a transformação social.

A luta contra as hierarquias sociais e os preconceitos é complexa e multidimensional, exigindo que as políticas identitárias continuem a evoluir para atender às necessidades de uma sociedade diversificada e dinâmica. A inclusão de epistemologias alternativas, a consideração das interseccionalidades e a promoção de alianças interseccionais são passos cruciais nesse processo. Ao adotar uma abordagem crítica e reflexiva, as políticas identitárias podem transcender suas limitações atuais e contribuir para a construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e equitativa para todos. A transformação requer não apenas uma mudança nas práticas e políticas, mas também uma mudança cultural e social que desafie as normas e valores que sustentam as hierarquias de poder.

As políticas identitárias, em sua busca por reconhecimento e justiça, enfrentam desafios significativos que limitam sua eficácia. Ao se fixarem em categorias rígidas e frequentemente binárias, essas políticas podem acabar reforçando as mesmas hierarquias e exclusões que buscam combater. No entanto, ao adotar uma abordagem interseccional crítica e ao valorizar epistemologias alternativas, é possível transcender essas limitações e avançar para uma sociedade mais inclusiva e equitativa. Isso requer um compromisso contínuo com a crítica, a autorreflexão e a adaptação das políticas para refletir a complexidade e a diversidade das experiências humanas. Somente através desse esforço será possível desafiar as hierarquias sociais e os preconceitos de maneira eficaz, promovendo uma verdadeira justiça social para todos.

A construção de um futuro mais inclusivo depende da capacidade de dismantelar as estruturas de poder que sustentam as desigualdades e de adotar políticas que reconheçam a complexidade das identidades humanas. Isso implica em uma reavaliação contínua das abordagens e uma disposição para adaptar e evoluir as políticas em resposta às mudanças sociais. A luta por justiça social é um processo em constante desenvolvimento, que exige não apenas a inclusão de vozes diversas, mas também uma transformação fundamental das práticas e normas que definem as relações de poder em nossa sociedade.

Ao adotar uma abordagem mais inclusiva e dinâmica para as políticas identitárias, que valorize as múltiplas dimensões das experiências humanas e desafie as hierarquias sociais, é possível avançar para um futuro em que todos possam participar de forma equitativa e

significativa. Essa transformação requer um compromisso coletivo para desafiar as normas estabelecidas e promover uma sociedade que valorize verdadeiramente a diversidade e a igualdade. Somente através desse compromisso será possível alcançar uma justiça social genuína e duradoura, que beneficie a todos, independentemente de suas identidades.

## 5 MÚSICA E MÍDIA: NARRATIVAS SONORAS CONTEMPORÂNEAS

A música é uma manifestação cultural que atravessa fronteiras, reflete identidades e molda experiências. Muito além de sua função de entretenimento, a música expressa e comunica valores, tradições e lutas de diferentes comunidades ao redor do mundo. Em sua constante evolução, ela se adapta a novas tecnologias e formas de consumo, mantendo-se relevante na vida das pessoas. Os gêneros musicais desempenham um papel essencial nesse processo, categorizando as diversas expressões artísticas e permitindo que artistas e ouvintes se conectem com estilos e tradições específicas.

Na era digital, a autenticidade tornou-se um valor central na apreciação musical, representando a busca por uma expressão verdadeira e não mediada pelas pressões do mercado. Essa autenticidade, no entanto, é frequentemente negociada e reinterpretada, especialmente através dos videoclipes, que transformaram a maneira como a música é visualizada e consumida. Os videoclipes não apenas complementam as músicas, mas também ampliam suas narrativas, construindo identidades visuais e reforçando mensagens culturais e sociais.

O consumo digital de música revolucionou a forma como acessamos e interagimos com a música, trazendo uma acessibilidade sem precedentes, mas também desafios para a sustentabilidade dos artistas. Plataformas de *streaming* e redes sociais moldam o gosto musical e influenciam a percepção do que é autêntico, ao mesmo tempo em que alteram os modelos de distribuição e monetização. Esse panorama destaca a música como um campo de constantes transformações, onde cultura, tecnologia e mercado se encontram, redefinindo a forma como nos conectamos com o som e com as histórias que ele conta.

### 4.1 IDENTIDADES E NARRATIVAS NA MÚSICA

A música, o canto e a dança têm sido elementos fundamentais na história e na cultura da humanidade, servindo como formas de expressão com raízes profundas e variadas, desempenhando papéis significativos em diferentes sociedades ao longo do tempo. No contexto latino-americano, o canto, por exemplo, destaca-se como uma “extensão ampliada da fala” (Tatit, 2004, p. 41), presente em rituais religiosos e espirituais de diversas culturas, tanto nas práticas indígenas quanto nas religiões afro-latinas, além de se manifestar no romantismo das serestas e na popularidade das modinhas. Assim, música, canto e dança tornam-se partes



vitais do tecido cultural, permitindo a expressão de identidade, espiritualidade, história e emoção.

Luiz Tatit, pesquisador da música brasileira, ao buscar uma abordagem teórico-metodológica que permitisse compreender a construção de significado na música popular, identifica a interseção da música com a linguagem natural como a essência da canção popular. Ele argumenta que

Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos na maneira de dizer. Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente naturais (no sentido semiótico do termo), nem totalmente ‘artificiais’ e precisam das duas esferas de atuação para construir seu sentido (Tatit, 1997, p. 131-132).

Em seu livro “O Século da Canção” (2004), Tatit destaca o impacto do avanço tecnológico, como o gramofone e as tecnologias de produção musical, na formação e popularização do samba no Brasil. Dispositivos como o gramofone e as primeiras tecnologias de produção, armazenamento e consumo permitiram a disseminação em larga escala da música gravada, democratizando a música ao torná-la acessível a pessoas de diferentes origens e níveis de habilidade musical. Isso ampliou o público para além das elites cultas, transformando a música em uma forma de entretenimento e expressão acessível a um público mais amplo.

Além disso, as tecnologias de gravação e reprodução exigiram que as músicas fossem estruturadas de maneira mais precisa, levando à padronização e à definição de elementos musicais-chave dos gêneros. A capacidade de gravar músicas e creditar intérpretes, autores e compositores permitiu que o samba fosse associado a figuras específicas, tornando sua autoria e interpretação mais reconhecíveis.

Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção estética que não podia ser dissociada do entretenimento (Tatit, 2004, p. 40).

A necessidade de gravar e reproduzir música em dispositivos como o gramofone incentivou a padronização musical, levando os músicos a se adaptarem às limitações técnicas dessas tecnologias. Isso resultou no desenvolvimento de estruturas musicais mais previsíveis, como o uso frequente de refrãos, melodias cativantes e temas cotidianos. O refrão, em particular, desempenha um papel crucial na música popular, pois é frequentemente a parte

mais memorável de uma canção, facilitando a participação do público e tornando a música mais envolvente e fácil de cantar junto.

Em síntese, a padronização musical e o desenvolvimento de tecnologias de gravação e reprodução tiveram um impacto profundo na indústria musical, impulsionando a produção em massa de gravações e a criação de gravadoras e selos musicais, estabelecendo uma verdadeira indústria musical em larga escala. Isso moldou o mercado da música e influenciou o desenvolvimento de gêneros e estilos musicais.

Janotti Júnior (2006a; 2006b) destaca dois momentos cruciais na evolução das tecnologias de produção, armazenamento e consumo da música, e como esses momentos influenciaram a configuração da música como um meio midiático. Inicialmente, com os discos compactos que reproduziam uma música por lado, com até três minutos de duração, essa limitação influenciou a forma como as músicas foram compostas e produzidas, incentivando a criação de peças mais curtas e acessíveis, estabelecendo um padrão de referência mesmo após a ampliação de armazenamento dos artefatos midiáticos.

Com o advento dos discos de vinil de 12 polegadas, ou long-plays, capazes de armazenar mais de quarenta minutos de música, ocorreu uma transformação significativa na concepção de álbuns musicais completos. Esse formato exigiu de produtores, compositores e intérpretes uma abordagem mais cuidadosa e criteriosa em relação à coesão e harmonia das faixas dentro do contexto do LP, refletindo sobre a ordem das músicas e sua contribuição para o conjunto da obra. Esse desenvolvimento impulsionou a criação de álbuns conceituais e narrativos, nos quais a coesão temática ou narrativa permeava todas as faixas, incentivando uma concepção de produto musical que transcendia a mera coletânea de canções isoladas. Dessa forma, surgiu a necessidade de conceber álbuns como obras coesas, normalmente contendo de oito a dez faixas, lançadas de forma integrada no mercado fonográfico. A produção musical, então, expandiu-se para além do som, abrangendo também elementos gráficos e visuais, como a capa do álbum e a arte do encarte, consolidando-se como parte essencial da experiência estética e sensorial proporcionada pelo LP (Janotti Júnior, 2006a; 2006b).

Esses avanços marcaram mudanças profundas na forma como a música foi criada, consumida e apresentada ao público, moldando não apenas a produção musical, mas também a estética, a arte e a experiência de audição. A tecnologia exerceu uma influência determinante sobre as estratégias de produção e as relações de consumo, e essas mudanças continuaram a evoluir conforme as tecnologias midiáticas se desenvolveram ainda mais.

Ao reconhecer a música como um ponto de convergência para diversos fenômenos midiáticos, culturais e sociais, ela se apresenta como um objeto de investigação valioso para a análise crítica dos discursos culturais e das representações, tornando-se um campo de estudo interdisciplinar essencial para compreender a complexidade da comunicação e da cultura contemporâneas. A música, enquanto forma de arte, é profundamente influenciada por fatores contextuais e socioeconômicos, e sua análise requer uma abordagem holística que abarque as dinâmicas heterogêneas que a envolvem. Para investigar as dinâmicas da música popular massiva contemporânea, é crucial adotar uma perspectiva interdisciplinar que considere aspectos materiais, técnicos, econômicos, estéticos e políticos. Nesse sentido, o presente trabalho propõe-se a explorar as dinâmicas do que se convencionou chamar de música popular massiva, descrita por Janotti Júnior como “expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo” (2006a, p. 34; 2006b, p. 2-3). Estas expressões situam-se nas interseções entre a cultura popular e a cultura midiática, integrando o progresso das tecnologias de reprodução e gravação musical, estratégias de mercado da indústria fonográfica e a economia da música.

É importante esclarecer que a expressão “popular massivo” — também denominada “popular midiático” — refere-se ao termo originário do inglês “pop<sup>2</sup>” e se aplica à cultura popular amplamente disseminada através dos meios de comunicação de massa. Como uma abreviação de “popular”, o termo “pop” adquire uma ampliação semântica e uma ambiguidade significativa em diferentes contextos culturais e linguísticos, uma vez que a expressão “popular” pode referir-se tanto ao “popular midiático” quanto à cultura que se desenvolve organicamente nas comunidades locais e constitui parte da identidade cultural de grupos específicos — denominada “folk” no inglês (Soares, 2015).

---

<sup>2</sup> Há uma associação significativa entre a expressão “pop” na música e a “pop art” no universo das artes visuais, refletindo a interseção e a influência mútua entre diferentes formas de expressão cultural no século XX. A “pop art” constituiu uma ruptura com as tradições artísticas estabelecidas, adotando uma abordagem que valorizava e ressignificava elementos da cultura popular e do consumismo, posicionando-se como uma resposta crítica à cultura de consumo capitalista e à massificação da cultura popular. Essa estética distintiva fazia uso de cores intensas, brilhantes e vibrantes, e frequentemente retratava celebridades e ícones da cultura de massa, transformando o trivial em objeto de arte.

Nesse contexto, a “pop art” operava com uma paleta de cores e formas que eram amplamente difundidas pela publicidade e pelo consumo, apropriando-se de materiais como gesso, tinta acrílica, poliéster e látex, e reproduzindo objetos do cotidiano em escalas grandiosas. Assim, a pop art não apenas refletia a estética da sociedade de consumo, mas também a ampliava e problematizava, explorando a superficialidade e a repetição como características centrais de uma sociedade marcada pela efemeridade e pelo culto à imagem. Desse modo, a relação entre “pop” na música e na arte visual sublinha a complexa dinâmica entre cultura popular e crítica social, onde ambos os campos se entrelaçam para comentar, desafiar e celebrar os signos da modernidade e do consumo. (Lippard, 1998).

A natureza do imaginário social da cultura pop é caracterizada por elementos distintivos como a ênfase no entretenimento, na superficialidade, na trivialidade e na efemeridade, englobando uma vasta gama de produtos e formas de expressão. No entanto, a cultura pop transcende a mera produção de bens; ela também engloba os sentidos e valores que transmite. Além disso, a cultura pop “estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade ou compartilhamento de afetos e afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante” (Soares, 2015, p. 22). Embora essas expressões carreguem traços de seus contextos locais e temporais, os produtos da cultura pop têm a capacidade de ultrapassar essas barreiras e fomentar um senso de universalismo, criando um espaço virtual compartilhado onde pessoas de diferentes lugares e épocas podem se conectar e experimentar uma subjetividade comum.

Embora muitos críticos percebam a cultura pop como um reflexo da comercialização e do consumo de massa, levando a concepções apocalípticas que a consideram prejudicial à experiência cultural, é essencial reconhecer que a cultura pop é um campo complexo e multifacetado que não pode ser reduzido a uma única concepção. Ela possui o potencial de ser tanto uma forma de entretenimento quanto uma plataforma para expressão artística, crítica e reflexão. Conforme argumenta Janotti Júnior, o suposto “descompromisso” dos objetivos recreativos “não deve obliterar o fato de que entreter-se também significa algo mais, não se pode confundir a presença massiva [...] da música no cotidiano com a capacidade que certas peças musicais do mundo pop têm de possibilitar fruições estéticas” (2009, p. 5).

Nesse contexto, Itania Gomes corrobora essa visão ao observar a confusão entre informação e entretenimento no jornalismo, considerando que há “uma nova sensibilidade, um novo raciocínio, mais estético, mais visual e sonoro, que implicam uma nova forma de percepção do mundo, característica da era audiovisual” (2008, p. 110). Para a autora, elementos como prazer, corporalidade, fantasia, afeto e desejo são recursos essenciais para entender a relação entre a mídia e seus consumidores, superando a mera compreensão da mensagem e abrangendo demandas de sensibilidade e modelos de percepção do mundo moldados pelas mídias.

Assim, a cultura pop se configura como um agente midiático significativo, proporcionando uma ampla variedade de experiências culturais através de produtos de entretenimento. Como qualquer expressão da cultura midiática, os produtos da cultura pop são dignos de discussão e análise crítica. É crucial considerar a produção de significado subjacente a esses produtos, bem como seu impacto cultural, social e político. A cultura pop

não é um monólito; ela abrange uma diversidade de formas de expressão, que incluem música, cinema, videogames e mídias sociais. Sua análise, portanto, requer uma abordagem contextualizada e multidisciplinar para compreender plenamente seu papel na sociedade e na comunicação contemporânea.

Há o reconhecimento, portanto, de um lugar da experiência e das práticas dos indivíduos que são permeadas por produtos, gerados dentro de padrões normativos das indústrias da cultura, que se traduzem em modos de operações estéticas, profundamente enraizados nas lógicas do capitalismo, mas que encenam um certo lugar de estar no mundo que tenta conviver e acomodar as premissas e imposições mercantis nestes produtos com uma necessidade de reconhecimento da legitimidade de experiências que existem à revelia das consignações do chamado capitalismo tardio (Soares, 2015, p. 23)

Embora o termo “cultura pop” circunscreva uma gama de artefatos culturais produzidos sob a lógica das indústrias do entretenimento — como filmes, televisão, literatura, moda, esportes, jogos, brinquedos, quadrinhos e videogames — e voltados para a comercialização e o consumo de massa, a música pop frequentemente ocupa um lugar central nas discussões sobre cultura pop. Isso se refere a

expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias (rock, sertanejo, pop, dance music, entre outros); a partir de orientações econômicas fortemente marcadas pela lógica do capital, do retorno financeiro e do [...] “mainstream” (Soares, 2015, p. 21)

Dada a relevância cultural, econômica e social da música popular massiva, torna-se imperativo analisar de forma aprofundada as estratégias técnicas, mercadológicas e estéticas do formato da canção e seus elementos midiáticos como parte da produção de sentido na sociedade contemporânea. A análise da estrutura da canção, dos gêneros e das performances musicais possibilita a articulação entre premissas teórico-metodológicas provenientes da semiótica e dos estudos culturais, aplicadas às expressões musicais. Essa abordagem oferece uma visão abrangente das estratégias e elementos envolvidos na produção e recepção musical na contemporaneidade, desvendando a complexa rede de significados e práticas culturais que envolvem a música popular.

Conforme apontado por Janotti Júnior

A canção [...] torna-se então, ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais do consumo da música. Nessa direção, acredita-se que a dimensão plástica e material deve ser devidamente analisada para uma melhor compreensão dos aspectos midiáticos da música popular massiva. (2006a, p. 33-34; 2006b, p. 2)

Portanto, a experiência estética e os processos fonográficos e midiáticos presentes nas variadas expressões musicais se estabelecem como fenômenos comunicacionais, que não apenas refletem o contexto no qual estão inseridos, mas também participam ativamente da “construção do mundo” (Denora, 2000, p. 44) e na afirmação de identidades individuais e coletivas, reestruturando significados. A música oferece uma experiência estética singular, envolvendo os sentidos auditivos e, muitas vezes, visuais, sendo capaz de evocar emoções, sentimentos e estados de espírito, contribuindo significativamente para a construção de significados.

Conforme Sedeño Valdellós (2006), a música permite a “fundação e manutenção de um vínculo grupal com os seus pares, significação emotiva com as melodias e as letras e construção de mentalidades individuais e coletivas” (p. 4). Ela facilita a identificação das pessoas com letras, melodias e artistas, funcionando como um elo grupal que une indivíduos com preferências musicais semelhantes, servindo como um meio de pertencimento a grupos culturais e sociais. O consumo de produtos musicais, como canções, letras, imagens e videoclipes, configura-se como práticas culturais que possibilitam atos de identificação a partir de um “sistema simbólico” próprio e de “determinadas representações do produto consumido, ou seja, trata-se de um ato de identificação cultural” (Trotta, 2005, p. 184).

Nesse contexto, o que importa “não é o que uma obra significa, mas o que eu posso fazer com ela. E o que eu posso fazer com ela é o que ela significa – interpretação como uma forma de argumentação, de entendimento a partir de uma atividade social” (Frith, 1996, p. 11), onde o significado não é fixo, mas moldado pelo indivíduo que a consome. A interpretação da música é um ato ativo de engajamento com a obra. O que uma música significa para uma pessoa pode variar amplamente e não é apenas uma busca por um significado fixo, mas também uma forma de argumentação e entendimento. O ambiente gerado pelo consumo musical-midiático – nas dimensões da comunicação, cultura e consumo – torna-se o cenário onde se constroem identidades, e onde práticas culturais e formas de ser e estar no mundo são continuamente (re)configuradas a partir das interações com o espaço midiático.

Thiago Alberto (2021) enfatiza que “a música é um componente vital da expressividade e lembrança individual das pessoas, a partir de sua agência como moduladora de sensíveis singulares, onde memória e constituição do self se entrelaçam de forma marcante” (p. 5). Para ele, emoções, memórias e experiências afetivas, tanto pessoais quanto coletivas, são frequentemente evocadas de maneira única pela música pop, que adquire,

assim, uma função mnemônica. Através da música, a eternidade é capturada em momentos fugazes de expressão artística e cultural.

Canções populares são frequentemente associadas a momentos específicos da vida das pessoas, funcionando como pontos de referência mnemônicos. Ouvir uma música do passado pode transportar o ouvinte a um momento particular, mobilizando rituais, hábitos, desejos e impulsos em um processo narrativo que assegura “nosso sentido de nós próprios, as identidades são os nomes que damos às diferentes formas como somos posicionados pelas narrativas do passado e como nos posicionamos dentro delas” (Hall, 2006, p. 24). Em suma, a música pop desempenha um papel fundamental na construção da memória, na expressão emocional e na formação da identidade, servindo como um meio pelo qual as pessoas se relacionam com o passado e constroem narrativas de si mesmas, proporcionando um senso de continuidade e conexão com os outros.

Barbosa, Veloso e Dubeux (2012) afirmam que a constituição identitária e subjetiva juvenil está fortemente relacionada ao consumo musical, uma vez que a escolha de músicas e gêneros pode expressar identidade e conexões culturais que refletem “uma dupla pertença, a do grupo etário e a do meio social” (Green, 1987). Se, antigamente, o consumo musical era frequentemente uma atividade coletiva – como reunir-se para ouvir música em grupo –, a tecnologia contemporânea permite que ela seja uma atividade individual e onipresente, graças a dispositivos portáteis de música e smartphones. Além disso, a facilidade de acesso à música por meio de plataformas de *streaming* e digitais proporciona a exploração de uma ampla variedade de gêneros e artistas, contribuindo para uma maior personalização e individualização da experiência musical.

Frith (1987) destaca que

Nós usamos músicas pop para criar para nós mesmos um tipo particular de autodefinição, um lugar particular na sociedade. O prazer que a música pop produz é um prazer de identificação. O gosto pelo pop não deriva de identidades socialmente construídas; ele também ajuda a moldá-las. Nos últimos cinquenta anos, a música tem sido uma maneira importante para que aprendamos a nos entender como sujeitos históricos, vinculados à classe e gênero (p. 140).

Portanto, investigar as práticas musicais revela-se essencial para compreender os discursos e a dimensão simbólica do pertencimento a grupos. Nesse sentido, o discurso funciona como um sistema de formação de sentidos e narrativas compartilhadas que ajudam a dar significado a práticas, representações, símbolos e rituais, criando um terreno comum de compreensão. A música, como forma de linguagem cultural, reflete, influencia e negocia

relações de poder e ordens sociais dentro da sociedade em que é criada e ouvida. Werner (2009) alerta que “a organização social das atividades musicais é modelada a partir de padrões sociais mais amplos, e, portanto, os padrões musicais agem em sincronia com o poder e as ordens sociais da sociedade” (p. 278). Isso enfatiza que a música não existe em um vácuo cultural, mas está intrinsecamente ligada às dinâmicas sociais e estruturas de poder de uma sociedade. Os padrões musicais não são apenas expressões artísticas, mas também participam ativamente das relações de poder e das ordens sociais vigentes.

Wenderson Oliveira, por sua vez, busca problematizar a interseção entre dispositivos curriculares e práticas pedagógico-musicais na educação básica, com foco na crítica ao colonialismo, à heteronormatividade e à generificação presentes nas expressões musicais e na sociedade em geral. Ele observa que “uma sociedade normativa que, pautada numa conduta moral-ideológica-cristã, é responsável por configurar nossos saberes escolares, aquilo que é considerado saudável para nossas escutas e práticas musicais e a maneira considerada correta de ser e estar no mundo” (2018, p. 159).

A música, portanto, está profundamente entrelaçada com questões de identidade, política e poder, constituindo uma poderosa forma de expressão cultural que reflete e difunde discursos sobre gênero, raça, sexualidade e outras dimensões da identidade. As diferentes expressões musicais podem ser analisadas a partir das estratégias de uso, assimilação e resistência na materialização e expressão de modos de viver, pensar e estar no mundo.

A música é uma arena política, onde as performances, escolhas musicais e práticas de escuta podem ser percebidas como atos políticos e manifestações visíveis de identidades. Além disso, a música pode servir tanto como uma ferramenta de assimilação e conformação às normas dominantes da sociedade, reforçando modos de vida e pensamento hegemônicos, quanto como um instrumento de resistência e desafio ao status quo, promovendo mudanças socioculturais, oferecendo alternativas às normas estabelecidas e dando voz a grupos marginalizados. Em resumo, a música constitui um meio rico para a exploração da complexidade das identidades humanas e das dinâmicas sociais, bem como para a compreensão da diversidade da experiência humana através de diferentes culturas, experiências de vida e visões de mundo.

A musicóloga feminista Susan McClary foi uma das pioneiras na análise da música sob a perspectiva de gênero e sexualidade, ao questionar como a música pode tanto refletir quanto moldar noções de identidade de gênero e sexualidade, operando como um “discurso de gênero” (1991, p. 7). No final dos anos 2000, Mercedes Liska (2009) destacou como as



práticas musicais e de dança, em um contexto tradicional do tango argentino, influenciam a construção de corporalidades e identidades de gênero. Mais recentemente, Marusia Pola Mayorga (2020) concentrou-se na musicologia “cuir” e no potencial expressivo do corpo queer na música, a partir do trabalho de artistas transgêneros mexicanos, exemplificando como a música pode ser uma forma de expressão e resistência para comunidades LGBTIA+.

Nesse contexto,

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana [...] modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher (Kellner, 2001, p. 9).

Um exemplo adicional que evidencia essa questão é o consumo de música e o colecionismo de discos de vinil, ou qualquer outra forma de música, pois, como lembra Marchi, “o LP passa a ser consumido como livros, ou seja, um suporte fechado passível de coleção em discotecas privadas – com o status de objeto cultural, afinal, julga-se a cultura musical de uma pessoa pela discoteca que possui” (2005, p. 13). Nessa direção, Straw aponta que, em um documentário intitulado “Vinyl”, dos cem colecionadores ouvidos, apenas cinco eram mulheres. “As relações variáveis entre conhecimento e domínio ajudam a gerar a gama de formações de identidade masculinas que circulam dentro da cultura popular e alimentam o nosso cotidiano com classificações” (Straw, 1997, p. 25).

Essa predominância de colecionadores masculinos reflete normas de gênero que podem limitar o acesso e a participação das mulheres nessa prática. A ideia de que o conhecimento e o domínio de um determinado gênero musical ou coleção de discos conferem autoridade é uma construção de gênero comum, contribuindo para um referencial de autoridade do colecionador ancorado na produção de masculinidades, através do suposto conhecimento e poder aquisitivo dos conhecedores e especialistas em música.

Paralelamente, a própria indústria fonográfica permanece permeada por uma presença masculina predominante (Shuker, 1999). Apesar do progresso em termos de igualdade de gênero no mercado de trabalho, as funções criativas na música continuam mediadas por noções de viés masculino. Analisando materiais poéticos, musicais e literários, Adriana Cavarero (2011) destaca como a música tem sido historicamente associada à esfera feminina, em contraste com uma esfera masculina centrada no significado semântico, algo que a autora sintetiza na fórmula “a mulher canta, o homem pensa” (2011, p. 20). Essa dicotomia reforça

estereótipos de gênero e contribui para a marginalização das mulheres nas funções criativas e autorais da música.

As mulheres que adentram o mundo da música são quase sempre cantoras; as mulheres que adentram o business estão normalmente em peças publicitárias; em ambos os papéis, o sucesso é permeado por uma imagem feminina construída por um homem. No geral, as imagens, valores e sentimentos da música popular são produtos masculinos (Frith; McCrobbie, 1990, p. 319)

Além disso, “muitos dos produtos ‘femininos’ produzidos e consumidos em meio à indústria fonográfica não passam de bens de consumo idealizados por homens e dirigidos a homens” (Guerra, et al., 2017, p. 4), muitas vezes resultando em uma estética de voyeurismo, controle masculino e exploração midiaticizada do corpo feminino. Ao longo dos anos, um imaginário masculino hegemônico – calcado em disputas por poder, superioridade e independência – é replicado cotidianamente nos processos fonográficos e midiáticos. Connell e Gibson (2003) apontam que a persistência da dominação masculina em funções de controle, pressupostos de gênero, preconceitos e exploração permeia aspectos da produção e consumo social da música, resultando em uma das maiores desigualdades nas relações de trabalho (em alguns países, a proporção de vínculos empregatícios na indústria fonográfica é de mais de cinco homens para cada mulher).

Como forma de expressão cultural, a música frequentemente reflete binarismos de gênero. O rock, por exemplo, é associado a uma masculinidade mais rebelde e agressiva — basta observar as performances de músicos quebrando instrumentos em uma demonstração de potência e fúria masculinas. A própria guitarra, signo característico do rock, pode ser entendida como “um instrumento musical fálico, que exhibe características construídas como masculinas em seus acordes e mesmo na performance do guitarrista de rock” (Dias e Farias, 2020, p. 8). Em contrapartida, o pop é muitas vezes articulado de maneira oposta ao rock, sendo percebido como voltado para uma feminilidade mais comercial e leve.

No entanto, é crucial ressaltar que a música é uma forma de arte em constante evolução, e muitos artistas têm desafiado essas categorizações de gênero ao longo do tempo. No rock, por exemplo, artistas como Joan Jett, Patti Smith e Janis Joplin incorporaram elementos de rebeldia e masculinidade em suas músicas e imagens. No pop, artistas como David Bowie e Prince desafiaram as categorizações tradicionais de gênero, incorporando elementos de ambiguidade de gênero em suas performances.

Assim, tanto a produção quanto a circulação e o consumo de música ocorrem em contextos sociais, culturais e políticos permeados por relações de poder, frequentemente

marcados por processos histórico-culturais de caráter dominante. Trata-se de uma ambiência sociocultural desenvolvida a partir de lógicas discursivas misóginas, homofóbicas, racistas e xenofóbicas, baseada em sistemas de diferenciação – e, conseqüentemente, de hierarquização – alicerçada em binarismos reducionistas e rudimentares. No entanto, a música pode também funcionar como uma ferramenta de resistência e ativismo, desafiando normas e sistemas de poder, permitindo que certos gêneros musicais evoluam em resposta direta a questões sociais e políticas.

Portanto, é fundamental compreender as diferentes manifestações das identidades e como estas são mobilizadas na música, ultrapassando o impacto social das letras e sonoridades. Os músicos, em suas performances, corpos e discursos, através de sua expressão pessoal, escolhas de figurino, gestos e presença de palco, comunicam frequentemente elementos de sua identidade, sejam eles de gênero, raça, orientação sexual, identidade cultural ou social. Dessa forma, constroem uma narrativa que transcende a mera atuação linguística, imprimindo o poder de criar e recriar situações através de novos traços. Como uma "forma de ação política, cultural e social" (Dias e Farias, 2020, p. 4-5), isso pode ser visto como um processo discursivo contextual que reforça binarismos ou abre novas possibilidades de inteligibilidade, constituindo-se como uma forma poderosa de representação e empoderamento para grupos historicamente marginalizados.

Nesse sentido, uma obra essencial é o livro "Music and Identity Politics" (2017), organizado pelo teórico cultural e musicólogo Ian Biddle, que reúne ensaios explorando a relação entre música e identidade, oferecendo uma abordagem ampla e diversificada para compreender como a música tem moldado nossa compreensão das identidades individuais e coletivas. O livro abrange uma variedade de perspectivas metodológicas e teorias sociais e culturais, além de uma ampla gama de contextos musicais e culturais ao redor do mundo, incluindo questões de gênero, sexualidade, raça, classe social, deficiência e identidade nacional, bem como questões de desafio, resistência e encontros intergrupais.

Ao introduzir o tema, Biddle destaca uma questão importante, já discutida anteriormente, que se refere ao modelo científico supostamente neutro e autônomo:

a questão do lugar da política de identidade na formação do nosso acesso à música, dos nossos hábitos hermenêuticos em relação à música, da nossa compreensão corporal e intelectual dela e, até mesmo, da sua própria materialidade, permanece altamente contestado. As razões para tal não são difíceis de compreender, uma vez que o estudo acadêmico da música surgiu numa conjuntura histórica particular em que a sua entrada na academia só poderia ser assegurada adaptando-se sistematicamente às exigências de disciplinas acadêmicas já bem estabelecidas (Biddle, 2017, p. XVIII)

Para Biddle (2017), a presença de um “discurso liberal gentil de ‘autonomia’” mascara privilégios e tende a silenciar vozes divergentes e diversas. Essa retórica que enfatiza a ideia de autonomia individual e igualdade de oportunidades frequentemente oculta desigualdades subjacentes e privilégios que beneficiam certos grupos, especialmente quando narrativas dominantes são aceitas como universais e experiências marginalizadas são ignoradas ou minimizadas.

O conceito de “privilégio invisível” sugere que certos indivíduos podem não perceber ou reconhecer os privilégios que possuem devido à sua posição social, étnica, de gênero ou outras. Isso sublinha a necessidade de uma abordagem mais inclusiva e crítica nos espaços acadêmicos para criar ambientes mais ricos, diversos e reflexivos.

Dessa forma, é imperativo criticar esses discursos aparentemente neutros e reconhecer como podem perpetuar desigualdades. Compreender e desafiar essas dinâmicas são essenciais para promover uma verdadeira equidade e inclusão, que envolvem não apenas o reconhecimento e valorização de uma variedade de perspectivas e experiências, mas também garantir que essas vozes tenham espaço, respeito e poder nas discussões e decisões acadêmicas.

Nesse sentido, investigar as práticas musicais oferece uma perspectiva valiosa para explorar a interseção entre música, cultura e identidade. Isso implica observar não apenas a produção e o consumo de música, mas também como as pessoas interagem e negociam significados dentro de um contexto cultural mais amplo, pois os indivíduos se envolvem ativamente na seleção e apropriação de elementos culturais. As práticas e os usos culturais da música refletem as dinâmicas sociais e as experiências compartilhadas, evidenciando como as experiências individuais e coletivas moldam continuamente quem somos.

Em seu estudo sobre as construções musicais escolares, Oliveira considera que

essas condições de pertencimento que promovem essas dinâmicas nas estruturas identitárias juvenis são responsáveis por criar estéticas de existência, um nomadismo artístico, um trânsito musical, que é responsável por deslocar o que entendemos que deva ser ensinado nas escolas, ou aquilo que consideramos legítimo para que seja apreendido pelos/pelas estudantes (2018, p. 159)

O autor destaca a característica de certas músicas centradas em narrativas que abordam os cotidianos dos jovens, oferecendo representações autênticas das realidades enfrentadas em termos de desafios sociais, agressões e pressões. Tais narrativas sugerem formas de reflexão, catarse ou comunicação de experiências vividas, proporcionando uma plataforma artística para abordar questões sociais e individuais. A música pode servir como uma forma de

denunciar ou trazer à luz os desafios sociais, desafiando normas convencionais e dando voz aos marginalizados, permitindo que expressem suas realidades de maneira que pode ser percebida como subversiva ou provocativa. Essa transgressão pode ser uma estratégia de resistência, manifestando-se por meio da linguagem, das temáticas abordadas ou das formas de representação artística, proporcionando aos artistas maneiras de romper expectativas e expressar suas realidades.

Portanto, ao visibilizar experiências marginalizadas através da música, é possível engendrar uma abordagem cultural e artística como ferramenta eficaz na conscientização social, contribuindo para uma cultura mais aberta e inclusiva. Essas expressões artísticas têm o poder de transcender barreiras e alcançar grandes audiências, inspirando diálogos significativos na educação e promovendo mudanças de atitudes sobre diversidade, inclusão e respeito à individualidade.

Ao confrontar preconceitos enraizados e desafiando estereótipos ao apresentar personagens e experiências marginalizadas de maneira autêntica e complexa, as obras artísticas têm o potencial de revelar a diversidade de histórias e vivências de forma desmistificada e humanizada. A transformação de experiências dolorosas em arte pode ser uma forma de resistência e expressão. Ao abordar temas sensíveis e histórias de maneiras envolventes e emocionais, essas narrativas sensibilizam o público e geram empatia.

Estereótipos e expectativas de comportamento associados a diversas identidades são frequentemente perpetuados por múltiplas formas de mídia e se transformam em pressões sociais que podem levar à criação de exclusões, seja em contextos interpessoais ou dentro de estruturas mais amplas na sociedade, atingindo aqueles que não se enquadram nesses estereótipos e expectativas.

Esse processo de estereotipagem e exclusão é notadamente manifesto em relação à diversidade de identidades de gênero e sexualidades. Contudo, um exemplo instigante para se pensar nos estereótipos da identidade negra é a pesquisa de Luciana Xavier de Oliveira sobre a festa Batekoo, vista como uma forma forte e dinâmica de comunicação cultural. Abordando o conceito de cenas musicais, a autora considera que elas são

locais de consumos musicais, da celebração de alianças e de sobrevivências e da produção de novas performances e representações de raça, gênero e classe. Os gostos e estilos apresentados nesta cena musical negra parecem implicar em um sentido estético que é direcionado para novas formas de sociabilidade, sugerindo um ethos particular na constituição de outras sensibilidades e mediações em torno de diferentes maneiras de performar a identidade negra (2021, p. 3)

Ao performatizar um discurso identitário negro, indivíduos e comunidades contribuem para a formação contínua dessa identidade não homogênea, sendo que a performatização possibilita uma expressão variável e contingente. Indivíduos podem optar por se identificar com determinados elementos culturais, políticos ou sociais, enquanto simultaneamente rejeitam outros. Essas escolhas contribuem para a complexidade e fluidez das identidades negras. Oliveira resgata o conceito de pós-africanidade para observar a festa como um novo espaço de negritude(s)

um intercruzamento de diversos e tensivos processos de identificação racial, afiliações subjetivas e valores culturais em mutação. essa perspectiva reconhece uma outra negritude (ou negritudes) que ultrapassa a africanidade e o discurso da ancestralidade. A pós-africanidade, pois, evoca outras relações sociais, e parte de uma visão heterogênea e não-monolítica das identidades raciais, complexificando e problematizando os modos de pertencimento a uma comunidade negra diaspórica. A pós-africanidade denuncia rasuras no discurso de uma consciência racial unificada e de uma ancestralidade mítica, construída a partir de memórias compartilhadas da escravidão. Mas, efetivamente, há lugar na pós-africanidade para elaborações discursivas e políticas estratégicas que se relacionem a novas referências de África, revisando e revisitando tradições negro-atlânticas, reativando novas afiliações, especialmente no contexto da diluição e fragmentação da cidade contemporânea. (Oliveira, 2021, p. 8)

Dessa forma, a performatividade identitária na construção de um modo de ser negro reconhece a maleabilidade, a pluralidade e a dinâmica inerentes à identidade. Isso oferece espaço para a autenticidade pessoal, ao mesmo tempo em que contribui para a riqueza e diversidade do discurso identitário negro como um todo, uma vez que são construídas narrativas plurais que refletem as diversas experiências e histórias dentro da comunidade negra. Essas narrativas desafiam estereótipos simplificados e contribuem para uma compreensão mais plena e matizada da identidade negra.

Portanto, as práticas musicais não são meramente reflexos passivos da sociedade; elas estão ativamente envolvidas na criação de experiências transformadoras, podendo servir como meios através dos quais as pessoas questionam narrativas hegemônicas, desafiam estereótipos e reconhecem diversas formas de agência e resistência, contestando ou reafirmando normas sociais, políticas e culturais, e assim contribuindo para transformações na sociedade.

#### 4.2 ESTRATÉGIAS E DISPUTAS NOS GÊNEROS MÚSICAIS MÍDIÁTICOS

As relações entre gêneros — compreendidos como categorias ou classificações que organizam e estruturam as diferentes formas de expressão e produção comunicativa — e o consumo de produtos culturais desempenham um papel essencial na configuração dos

processos de produção de sentido na comunicação contemporânea. Essas relações, ainda que frequentemente implícitas em nosso cotidiano, exercem influência significativa sobre a maneira como percebemos, interpretamos e nos relacionamos com as mídias e os produtos culturais.

Ao abordar o termo “gênero” em seus aspectos discursivos, textuais e midiáticos, observa-se que “gêneros midiáticos” se referem a formas específicas de comunicação caracterizadas por convenções e estilos distintos, incluindo gêneros televisivos, cinematográficos, jornalísticos, publicitários, musicais, entre outros. A interação entre esses gêneros e o consumo dos produtos culturais associados a eles é crucial para a construção de significados e para a modelagem da percepção do mundo. As expectativas geradas pelos gêneros guiam o público, influenciando preferências, hábitos de consumo e a atribuição de significados às mensagens, na medida em que toda rotulação implica certos horizontes de expectativa (Shuker, 1999; Walser, 1993). Assim, compreender as dinâmicas entre gêneros midiáticos e consumo cultural torna-se fundamental para uma análise mais aprofundada.

A noção de gênero, enquanto modelo de expressões discursivas, e os aspectos materiais dos diversos meios de comunicação estão interligados na perspectiva de gênero no campo comunicacional. A materialidade das mídias não apenas molda a experiência do ouvinte, mas também proporciona uma compreensão mais ampla e dinâmica da relação entre gêneros musicais e meios de comunicação.

Cada meio de comunicação, com seus suportes físicos específicos e tecnologias distintas, impacta a forma como os gêneros são apresentados, seja em vinil, CD, arquivo digital ou *streaming*. Além disso, a convergência de mídias e a hibridização de formatos podem resultar na fusão de estilos musicais e na criação de novos gêneros, frequentemente mediados pelas possibilidades tecnológicas.

Na análise do termo a partir do discurso, Charaudeau e Maingueneau sugerem que o gênero, enquanto modelo textual, circunscreve padrões e convenções de composição, forma e conteúdo, que definem tipos específicos de expressões discursivas, funcionando como “um meio para o indivíduo localizar-se no conjunto das produções textuais” (2004, p. 249). Complementando essa perspectiva com os estudos culturais, tornam-se evidentes os aspectos sociológicos do consumo dos produtos midiáticos, destacando que a rotulação dos produtos que circulam no campo da comunicação é crucial para que os reconheçamos enquanto configurações de um gênero específico. Assim, analisá-los em relação aos textos midiáticos e

aos discursos que os circunscrevem, disputam e tensionam, significa compreendê-los enquanto categorias culturais (Mittel, 2004; Gomes, 2002; 2008; 2011).

Segundo Gomes,

um gênero é um modo de situar a audiência televisiva (ou os leitores), em relação a um programa, em relação ao assunto nele tratado e em relação ao modo como o programa se destina ao seu público. Nessa perspectiva, gênero é uma estratégia de interação, e investir numa abordagem dos gêneros televisivos pode significar ultrapassar a dicotomia entre análise do produto televisivo e análise dos contextos sociais de sua recepção (2002, p. 167).

Essa perspectiva transcende a compreensão do processo comunicativo estritamente pelas mensagens e enfatiza a natureza dinâmica e social da interação e do reconhecimento dos gêneros na compreensão dos meios de comunicação. Gêneros não são meras categorias abstratas; são ferramentas socialmente reconhecidas e práticas que as pessoas utilizam para compreender, classificar, organizar e interpretar a vasta gama de produtos midiáticos disponíveis. Gomes utiliza a analogia de “manuais de uso” para descrever como padrões específicos — desde estruturas narrativas até estilos de apresentação — moldam a experiência do receptor, permitindo uma compreensão coletiva das mensagens através de referências compartilhadas. Assim, os gêneros atuam como “estratégias de comunicabilidade ou estratégias de interação” (2002, p. 172).

Essa perspectiva se alinha à concepção de Martín-Barbero, que propõe que a reflexão sobre os gêneros na comunicação deve abranger, além das dimensões linguísticas, aspectos culturais, pragmáticos e estruturais, a fim de dar conta da complexidade e da interconexão dos gêneros midiáticos. Para ele,

momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma pragmática, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural. Assim mesmo, o texto do gênero num estoque de sentido que apresenta uma organização mais complexa do que molecular, e que, portanto, não é analisável seguindo uma lista de presenças, mas buscando-se a arquitetura que vincula os diferentes conteúdos semânticos das diversas matérias significantes. Um gênero funciona constituindo um “mundo” no qual cada elemento não tem valências fixas (1997, p. 302-303)

Dessa forma, como estratégias de interação, “os gêneros permitem relacionar as formas [...] com a elaboração cultural e discursiva do sentido” (Gomes, 2002, p. 182), organizando uma competência comunicativa que transcende a mera produção e se estende à recepção e à interação dos destinatários. “Os gêneros [...] constituem uma mediação



fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos” (Martín-Barbero, 1997, p. 299).

A construção de uma arquitetura que integra elementos semânticos diversos em uma organização mais complexa do que simples componentes isolados permite que falantes desse “idioma” reconheçam, interpretem, resumam e classifiquem narrativas. Martín-Barbero enfatiza que os sistemas de gêneros respondem a uma configuração cultural, a uma estrutura jurídica, ao desenvolvimento da indústria televisiva e à articulação com o contexto transnacional específico de cada nação.

Entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos, medeiam os gêneros. São suas regras que configuram basicamente os formatos, e nestes se ancora o reconhecimento cultural dos grupos. [...] No sentido em que estamos trabalhando, um gênero não é algo que ocorra no texto, mas sim pelo texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência [...] antes de tudo, uma estratégia de comunicabilidade, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto. A consideração dos gêneros como fato puramente “literário” - não cultural - e, por outro lado, sua redução a receita de fabricação ou etiqueta de classificação nos têm impedido de compreender sua verdadeira função e sua pertinência metodológica: chave para a análise dos textos (Martín-Barbero, 1997, p. 301-302)

Assim, os gêneros não são atributos estáticos dos textos, mas sim manifestações dinâmicas que emergem em contextos específicos. Eles não estão “embutidos” nos textos, mas são identificados e atribuídos por meio de processos sociais e culturais. O gênero não é, portanto, uma característica meramente externa que se aplica ao texto, mas algo intrínseco que molda e permeia o próprio texto. Compreender plenamente um gênero exige considerar o contexto cultural em que ele opera, incluindo as expectativas culturais, os valores e as práticas comunicativas predominantes na sociedade. Desse modo, os gêneros apresentam uma dualidade: tanto como estratégias — convenções, estilos e formas específicas — na criação e escrita de textos, quanto como uma abordagem essencial para a interpretação e leitura. Como sistemas de categorização e diferenciação, as distinções oriundas dos gêneros midiáticos funcionam como estratégias discursivas que mobilizam poder cultural nas dinâmicas sociais refletidas nos textos midiáticos.

Raymond Williams (1979) sugere uma abordagem tripartida do gênero, considerando a forma, o conteúdo e o público-alvo para a análise de gêneros televisivos. A forma refere-se à estrutura e ao formato do programa, incluindo características visuais, auditivas e narrativas que distinguem um programa de outro. O conteúdo é relevante na classificação do gênero, pois programas com temas ou assuntos similares são geralmente agrupados na mesma

categoria. Finalmente, o público-alvo se torna um elemento crucial, uma vez que a definição de um direcionamento específico ou um apelo mais amplo também configura a maneira de situar a audiência. O gênero, portanto, é um sistema complexo que incorpora elementos distintos para oferecer uma compreensão mais abrangente da diversidade de programas televisivos e de suas relações com os públicos. A complexidade dessa categorização na televisão demanda, portanto, uma compreensão integrada dessa tríade de elementos.

Os gêneros, enquanto construções complexas, desempenham papéis multifacetados na produção, distribuição e recepção de conteúdos midiáticos. De um lado, têm implicações comerciais, como na segmentação de mercado e no direcionamento de produtos específicos; de outro, são fundamentais para a produção de sentido e para os aspectos ideológicos dos textos. Além disso, os gêneros são dinâmicos, pois respondem a condições específicas de produção e reconhecimento.

No âmbito dos estudos sobre música e cultura, Simon Frith (1996) destaca a centralidade da noção de gênero musical na música popular massiva. Frith argumenta que os gêneros musicais operam como estruturas de reconhecimento para produtos musicais específicos, delineando elementos associados à sua identidade, que abrangem tanto características sonoras quanto expectativas e convenções que os cercam.

Segundo Frith, os gêneros atuam como guias que orientam nossas escolhas dentro do vasto cenário musical. Funcionam como mediadores no processo de apreciação da música, definindo padrões de gosto, preferências e identidade musical para os ouvintes. Ao circunscrever as sonoridades e estabelecer expectativas e convenções, os gêneros musicais atuam nos processos de mediação da experiência musical do público, uma vez que o espectador, leitor ou crítico orientará sua reação ao produto conforme as expectativas geradas pelo reconhecimento prévio do gênero (FISKE, O'SULLIVAN et al., 1995, p. 165).

Janotti Júnior, Pilz e Alberto abordam o gênero musical "como um dispositivo que nos ajuda a situar a discussão a partir da importância que as próprias contradições presentes nas categorizações culturais e nas discussões em torno da estética musical acabam por exercer na comunicação contemporânea" (2019, p. 6). Essa perspectiva ressalta como as categorias de gênero não apenas categorizam a música, mas também moldam ativamente sua forma de consumo, interpretação e incorporação na cultura popular, agindo como operadores culturais que traçam territórios e indicam questões sociais. Portanto, a noção de gênero musical transcende a mera classificação de estilos, permeando o modo como as pessoas experienciam, compreendem e se identificam através da música.

Os gêneros musicais não se limitam a categorizar a música; eles funcionam como ferramentas estratégicas para distinguir, rotular e comercializar produtos musicais. Segundo Soares, os gêneros absorvem as regras da indústria fonográfica, traduzindo-as em “embalagem e o endereçamento desses produtos [...] a partir de conceitos, rótulos e estratégias de geração de consumo” (2013, p. 77). Cada gênero musical possui suas convenções estilísticas, que servem para distinguir e reconhecer um gênero específico em termos de instrumentação, arranjo, ritmo, melodia e letras.

Além dos aspectos sonoros, certos gêneros tornam-se marcas reconhecíveis, associados a estilos de vida, subculturas e movimentos culturais, auxiliando na criação de uma comunidade em torno do gênero. Assim, campanhas de marketing, videoclipes, capas de álbuns e outros elementos visuais são adaptados para alinhar-se ao estilo e à estética de um determinado gênero, pois há “o apelo a certas leituras, bem como a projeção de uma imagética que seduza o fã, vão sendo pontuais no reconhecimento imagético de um gênero musical” (Soares, 2013, p. 133). Dessa maneira, artistas e bandas desenvolvem identidades musicais distintas como estratégia de posicionamento no mercado, buscando gerar “reconhecimento de marca” e estabelecer uma conexão com seu público-alvo, definido por gostos e preferências específicas.

Portanto, a organização e rotulagem a partir dos gêneros desempenham o papel de “mediadores do processo de fruição da música” (Sá, 2019), influenciando a experiência do ouvinte, a promoção da música e a construção de significado cultural em torno dela. A taxonomia das coleções de discos e a forma como a música é apresentada nos diversos canais de mídia refletem valores culturais que moldam a percepção pública sobre o que é relevante e popular no cenário musical. Esses processos, além de práticos, moldam ativamente a maneira como a música é percebida e consumida.

De início, pode-se perceber que o próprio modo como arrumamos nossas estantes e distribuimos nossas coleções de discos [...] mostra muito sobre os valores que interiorizamos e sobre aquilo que consideramos positivo no mercado cultural contemporâneo. Mas as arrumações e as taxonomias que envolvem o consumo [...] não estão situadas somente no campo da recepção. Uma olhada pelas grades de programação das rádios, pelas prateleiras das lojas de discos, [...] pelos releases das gravadoras e pela programação da MTV permite perceber que uma parcela importante da circulação e do consumo da música popular massiva está diretamente ligada aos aspectos textuais da canção e ao modo como as rotulações permitem ao consumidor organizar e reconhecer as valorações dos produtos culturais (Janotti Júnior, 2005a, p. 7; 2005b, p. 5)

Janotti Júnior, em outra análise, observa uma contradição aparente entre as afirmações sobre hibridismo, interfaces e “imaterialidade” na cultura midiática contemporânea e a persistência de rótulos e categorias codificadas, como os gêneros musicais. Ele argumenta que “o excesso informacional também pressupõe segmentação [...] para filtrar esse excesso, [...] os campos da produção, [...] da circulação e do consumo desses produtos, se valem de rótulos extremamente codificados” (Janotti Júnior, 2006a, p. 38; 2006b, p. 7). Apesar do cenário aparentemente fluido e híbrido, a necessidade de segmentação persiste.

Em um ambiente digital, onde a diversidade é imensa, as limitações cognitivas humanas para processar informações tornam esses rótulos codificados ferramentas organizacionais essenciais, facilitando a navegação nesse cenário saturado de dados. “O arranjo das categorias no campo da música popular continua a fazer a diferença: imaginar o campo sem diferença é imaginar música popular sem sentido” (Brackett, 2003, p. 250). Embora os suportes tornem-se mais fluidos e as interfaces mais dinâmicas, categorizar e rotular continuam a ser respostas adaptativas à necessidade humana de estruturação para atribuir sentido em um ambiente complexo.

Cardoso Filho e Gutmann (2019) argumentam que os gêneros materializam padrões de gosto e sensibilidade, conformando horizontes de expectativas e preferências estéticas que norteiam padrões estilísticos distintos — como ritmo, harmonia, instrumentação e estrutura melódica — e certas convenções de performance. Por exemplo, a forma como um artista se apresenta em um concerto de música clássica difere significativamente da performance de um músico de rock em um show ao vivo. Esses elementos ajudam a estabelecer o que é considerado esteticamente agradável dentro de um contexto cultural e contribuem para a materialização da conexão entre artistas e público.

Lopez Cano (2004) explora a relação entre gênero e estilo a partir de uma perspectiva semiótica, que envolve competências culturais e operações cognitivas específicas. Ele argumenta que o conceito de “cultura de gênero” implica uma compreensão compartilhada, normas e convenções dentro de um gênero musical específico, enquanto a execução e apreciação musical envolvem uma série de procedimentos e operações cognitivas que variam de acordo com o tipo de música. Por exemplo, as estratégias cognitivas empregadas para apreciar música clássica podem diferir substancialmente daquelas usadas para música pop, devido às normas e convenções distintas associadas a cada gênero.

Cada gênero musical pode ter seu próprio sistema de signos e significados, e a competência dentro da cultura de gênero envolve a habilidade de interpretar e gerar esses

significados. O estilo, nesse contexto, é visto como uma manifestação visível e audível da cultura de gênero — uma expressão particular das normas e convenções do gênero em termos de arranjos musicais, técnicas de execução, escolhas instrumentais e até mesmo vestimenta e comportamento dos artistas.

Janotti Júnior propõe que os gêneros sejam abordados como “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção” (2005a, p. 6; 2006a, p. 39; 2006b, p. 7), conectando, por meio de dinâmicas culturais e sociais, a criação e comercialização da música às práticas de recepção. Além das características intrínsecas da música, os gêneros são construídos e reconhecidos em suas condições de produção — práticas dos músicos, influência da indústria fonográfica, tendências culturais, escolhas estilísticas — e de reconhecimento/consumo — estratégias de leitura, usos e interpretações —, envolvendo as expectativas do público, as associações culturais, as identidades musicais e as influências da mídia.

Negus e Pickering (2004) desenvolveram a ideia de “cultura de gênero”, que sublinha a importância das comunidades envolvidas na produção e consumo de música na construção e evolução dos gêneros musicais. Eles propõem três questões centrais que caracterizam a circulação dos produtos musicais: a) Onde essa música se encaixa? Essa questão aborda a necessidade de atribuir uma identidade espacial ou cultural à música, situando-a em contextos específicos. b) Com o que se parece? Essa questão se refere à estética e características sonoras da música, destacando a importância da semelhança percebida com outras obras musicais, ajudando na categorização por meio de comparações. c) Quem vai comprar este produto? Esta questão é focada no público-alvo da música, salientando a audiência potencial e as estratégias de mercado para atraí-la.

Os gêneros musicais oferecem um arcabouço referencial que auxilia na contextualização, descrição e comercialização da música, contribuindo para a construção da identidade musical e sua recepção pelo público. A noção de “cultura de gênero” enfatiza as dinâmicas sociais e culturais envolvidas na formação e evolução dos gêneros musicais, reconhecendo-os não apenas como categorias estilísticas, mas também como construções sociais que refletem interações complexas entre diversos agentes no campo da música.

Para Janotti Júnior e Sá (2019), os gêneros musicais, enquanto “mediadores de espaços, lugares, temporalidades, cenas, artefatos midiáticos, apresentações ao vivo e escutas” (p. 134), também podem ser abordados a partir da perspectiva do valor e do gosto, compreendidos como produtos de práticas coletivas que constroem sentidos identitários e/ou

excludentes. Assim, eles não se limitam a meras categorias estilísticas ou entidades fixas; são concebidos sob a ótica da mediação, caracterizando-se como processos instáveis e dinâmicos que “supõe sempre disputa, negociação e rearranjos sucessivos” (Janotti Júnior; Sá, 2019, p. 130; Sá, 2019, p. 30) dentro de processos comunicacionais que refletem relações de poder.

Dessa maneira, a rotulação emerge como uma prática socialmente situada, moldada por disputas simbólicas complexas entre músicos, indústria, crítica, público e contexto cultural, evidenciando a autoridade discursiva de cada um desses agentes no campo musical. As categorias são negociadas de forma dinâmica, incorporando não apenas características musicais objetivas, mas também normas sociais, valores culturais e identitários.

Ao compreender critérios musicais, como ritmo, harmonia, melodia e timbre; culturais, como origens, contextos e performances; e sociais, como identidade, subcultura e gosto, a estética da música popular massiva revela “julgamentos de valor [...] articulados” (Janotti Júnior, 2003, p. 37) em disputas sociais por alteridade e “disputas simbólicas em torno de suas fronteiras” (Sá, 2019, p. 30). Assim, os gêneros musicais não são meras categorias objetivas, mas categorias imbuídas de valor.

À medida que novas músicas são criadas, estas são comparadas a obras existentes, e músicos, críticos e consumidores disputam sua classificação, debatendo se determinada música pertence a um gênero ou a outro. Por um lado, ao classificar uma música dentro de um gênero, realiza-se um julgamento de valor; por outro, novas criações musicais podem desafiar as definições pré-estabelecidas dos gêneros, levando a reconfigurações constantes.

Essas disputas simbólicas revelam processos multidimensionais de caráter identitário e social que resultam na construção e reforço de fronteiras sociais e culturais. Por exemplo, no início do século XX, músicos negros marginalizados nos “clubes de raça” enfrentaram desafios significativos para que suas contribuições fossem reconhecidas como formas legítimas de arte. Argumentavam que o jazz era um gênero musical único, refletindo a experiência afro-americana e incorporando elementos de tradições musicais africanas, europeias e americanas, criando uma forma artística distintamente americana. Essa luta culminou no reconhecimento do jazz como um gênero musical legítimo, influenciando também o desenvolvimento de outros gêneros negros, como o blues, que compartilha raízes com o jazz e contribuiu para o surgimento do rock and roll.

Outro exemplo de disputas sociais por alteridade pode ser observado na década de 1980, com o surgimento do heavy metal. Inicialmente, o heavy metal enfrentou estigmatização e hostilidade da crítica musical e da mídia, sendo frequentemente rotulado

como uma forma de música “barulhenta”, “agressiva” e “perigosa”. Stereótipos sobre o público do heavy metal, como jovens rebeldes ou desajustados, também eram comuns. Em resposta, os fãs do heavy metal formaram uma subcultura distinta, utilizando elementos reconhecíveis, como vestimentas, tatuagens, logotipos de bandas, e um estilo de vida próprio, como expressões visíveis de uma identidade que se orgulhava de sua alteridade em relação à cultura dominante.

Assim, os gêneros musicais não constituem agrupamentos estáticos de características sonoras, mas associações dinâmicas de textos musicais que incorporam dimensões discursivas e valores. Além da dimensão estética, das sensibilidades e das experiências, os gêneros musicais estão interligados a uma ampla gama de fatores sociais e culturais, “como nação, raça, classe, identidade de gênero, sexualidade e assim por diante” (Brackett, 2016, p.4). Funcionam, portanto, como dispositivos culturais que articulam e comunicam não apenas características musicais, mas também valores, experiências e identidades socialmente construídos.

O semioticista italiano Umberto Eco (1986; 1993) argumenta que o próprio texto demanda um destinatário em potência — que raramente, ou quase nunca, existe empiricamente — como condição fundamental do processo de comunicação e significação. O texto solicita ao leitor que o atualize de forma ativa, pois é a iniciativa interpretativa do leitor que preenche as lacunas de sentido deixadas pelo autor. “Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a ‘única’ conjectura certa. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjecturas” (Eco, 1993, p. 75). No entanto, o texto deve portar instruções pragmaticamente orientadas que permitam ao leitor realizar os atos inferenciais necessários, quase como um “manual de uso” que autoriza o processo interpretativo por parte do leitor.

É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um rock dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa seqüência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, rocks, marchas são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular (Tatit, 1997, p. 101).

Na cultura musical, existe uma interconexão intrínseca entre as categorias de gêneros e as percepções sobre o público que as apreciaria. A relação entre rótulos musicais e o suposto gosto do ouvinte reflete dinâmicas complexas na intersecção entre cultura, identidade, estratégias de mercado e a diversidade musical. Essas categorias não apenas sugerem

públicos-alvo específicos, mas também pressupõem partilhas e conflitos em torno das ferramentas utilizadas para direcionar produtos musicais a públicos consumidores específicos, influenciando as dinâmicas de consumo, produção e apropriação de produtos sonoros e audiovisuais.

Conforme Janotti Júnior,

os gêneros [...] descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação de [...] determinado tipo de música para [...] determinado público. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical (2005a, p. 8; 2005b, p. 7; 2006a, p. 40; 2006b, p. 8-9)

Desse modo, as categorias musicais fornecem um vocabulário comum que facilita a interação e o diálogo cultural entre fãs, críticos, músicos e profissionais da indústria, abordando questões sobre construção de significado, identificação, pertencimento e orientação na exploração musical, tanto na comunidade musical quanto além dela. Assim, as categorias criam uma linguagem e uma gramática comum que permitem que diferentes atores comuniquem suas preferências, discutam características musicais e compartilhem experiências.

ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, [...] papel das letras, autoria [e] interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas. Assim, se o solo de guitarra é fundamental em uma canção heavy metal, ele é completamente dispensável para uma banda de punk rock; se [em] uma canção [...] MPB [...] o vocal [deve estar] mais alto que os outros instrumentos, para que se possa apreciar a melodia e as palavras cantadas, para o rock, em geral, é mais importante um bom refrão e a mesma altura para todos os instrumentos ou, dependendo do gênero, a guitarra pode estar mais alta que os vocais. (Janotti Júnior, 2005a, p. 9; 2005b, p. 7; 2006a, p. 40-41; 2006b, p. 8)

É no encontro entre a canção e o ouvinte que o sentido e o valor da canção são configurados e essa “gramática” é atualizada em cada configuração, atravessada, por um lado, por aspectos históricos e contextuais do processo de recepção e, por outro, pelos elementos semióticos mobilização na música popular massiva. Desta forma, os processos de categorização musical se transformam conforme os contextos econômicos, estéticos, sociais e tecnológicos, sendo assim, ligadas às transformações tecnológicas e às ambientações comunicacionais dos dispositivos de escuta. Assim,

processos de categorização – que são normalmente circunscritos pelos musicólogos a classes de obras (ou de eventos musicais), portanto a gêneros, estilos, repertórios – estão na verdade a funcionar em todos os momentos da nossa interação com a



música [...] a vida musical é um processo contínuo de categorização, produção e reconhecimento das ocorrências de tipos, desde o nível semiótico mais baixo (múltiplas ocorrências de uma obra, seja uma canção, uma sinfonia, uma suíte para violoncelo, uma gravação de um álbum, etc.) ao nível mais articulado (ocorrências de um idioleto de um autor, de um estilo, de um gênero (Fabbri, 2012, p. 19).

Essas categorizações musicais refletem dinâmicas complexas de gosto, repertório e práticas de escuta. Enquanto facilitam a comparação entre diferentes estilos, gêneros e tradições, também orientam as práticas de escuta ao fornecer rótulos que os ouvintes utilizam para identificar e expressar suas preferências. Esses rótulos auxiliam na construção de repertórios musicais — coleções de obras ou faixas consideradas dignas de atenção — e na formação das práticas de escuta, que estão associadas a “dispositivos materiais e espaciais, uma organização temporal minuciosa, os arranjos coletivos, os objetos e os instrumentos de todos os tipos, um amplo leque de técnicas para gerir tudo isso” (Hennion, 2011, p. 268) influenciando assim como as pessoas consomem e interagem com a música.

Os gêneros musicais transcendem as meras características sonoras, tornando-se elementos centrais nas experiências culturais e sociais dos ouvintes, uma vez que a escuta de um determinado gênero muitas vezes envolve rituais específicos, como a escolha do ambiente, dos dispositivos de reprodução e o compartilhamento da música com outros. A aceitação ou rejeição de um gênero musical por parte de diversos atores — ouvintes, produtores, intérpretes, gravadoras — é um processo multidimensional, enraizado em uma complexa interação de fatores que refletem valores, referências e contextos culturais específicos. O consumo musical “envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade” (Janotti Júnior, 2005a, p. 8; 2005b, p. 6; 2006a, p. 39; 2006b, p. 8). Esses fatores podem variar amplamente entre indivíduos e ser conscientes ou inconscientes, mas juntos moldam a forma como as pessoas atribuem sentido à música.

Conforme Brackett (2016), “um texto musical pode não pertencer (parafrazeando Jacques Derrida) a um gênero com uma estabilidade e isso não significa que ele não faz parte de um” (p.3). A categorização, apreciação e valoração das músicas são processos altamente subjetivos, que variam significativamente de acordo com o contexto histórico, cultural e os modos de engajamento com os gêneros musicais. O significado atribuído a uma determinada música muitas vezes depende das experiências individuais, influências culturais, mudanças históricas e preferências pessoais. Assim, um mesmo produto musical pode ser interpretado de maneiras diversas por diferentes públicos e em diferentes contextos espaço-temporais.

Por essa razão, isolar características precisas de um gênero musical e elaborar uma lista finita de todos os gêneros é uma tarefa extremamente complexa e, muitas vezes, inviável. A música, enquanto forma de expressão artística, possui uma natureza intrinsecamente complexa, fluida e dinâmica, que não se conforma a regras fixas, permitindo a inovação e a diversidade contínua. Portanto, tentar delimitar características específicas pode ser uma abordagem redutora. É mais apropriado pensar nos gêneros como espectros amplos, com sobreposições e nuances, ao invés de categorias rígidas e bem definidas. Além disso, uma apreciação da complexidade e diversidade das dinâmicas da música, enquanto expressão artística em constante evolução, revela subgêneros, fusões, hibridizações, rupturas, deslocamentos, influências, transformações e variações locais ao longo do tempo que desafiam qualquer tentativa de categorização precisa.

não é possível isolar características que indiquem distinções entre gêneros: não se trata somente de tema, nem somente de estilo, tampouco de estabelecer simplesmente convenções apropriadas a cada gênero. O gênero é tudo isso ao mesmo tempo, mas como os paradigmas não se comportam como listas de supermercado. O simples fato de agregar um só filme ao gênero western, por exemplo, modifique todo esse gênero, mesmo que esse western exiba pouco das convenções reconhecidas, o estilo ou os assuntos tradicionalmente associados ao gênero (Fiske, O'Sullivan, et al., 1995, p. 166).

Nesse sentido, Sá (2019) observa as complexidades dos movimentos, diálogos, misturas e reconfigurações entre gêneros musicais distintos no ambiente das redes sociais, sem comprometer a diversidade e as diferenças que caracterizam cada um deles. Embora esses gêneros possam compartilhar espaços e influências, desafiando fronteiras previamente estabelecidas, eles não se tornam homogêneos nem perdem suas identidades específicas. O diálogo entre esses gêneros nas redes sociais explora, simultaneamente, espaços de convergência onde diversas expressões coexistem e se influenciam mutuamente, permitindo a coexistência de identidades musicais distintas, cada uma representando diferentes perspectivas do popular e do periférico.

A música, como um campo dinâmico, deve grande parte de sua riqueza e vitalidade cultural contemporânea a essas fronteiras permeáveis entre gêneros, que possibilitam a emergência de novos sons, estilos e significados musicais. Quando artistas de gêneros considerados mais regionais, como o Sertanejo, o Funk e o Brega, colaboram ou incorporam elementos da Música Pop, isso frequentemente reflete uma fusão de influências e uma adaptação a audiências mais amplas. Em vez de uma simples assimilação, ocorre um processo

de hibridização no qual os artistas mantêm elementos distintivos de seus gêneros de origem, transcendendo fronteiras estilísticas sem necessariamente perder suas características únicas.

Além das convenções, características técnicas ou estratégias textuais ligadas à sonoridade, há “uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos” (Janotti Júnior, 2006a, p. 39-40; 2006b, p. 8), abrangendo emoção, contexto cultural, influências históricas, além de outros aspectos sociológicos e ideológicos do campo. Assim, é crucial reconhecer que a noção de gênero envolve fatores que muitas vezes extrapolam os aspectos plásticos e sonoros de uma canção.

As estratégias de rotulação ou categorização de músicas desempenham um papel fundamental na forma como estas são apresentadas, recebidas e consumidas, tanto no âmbito da comunicação mercadológica quanto nos aspectos textuais da música. Apesar de abordadas por diferentes perspectivas do pensamento comunicacional, as influências mercadológicas e textuais estão interligadas. As rotulações mercadológicas frequentemente se entrelaçam com as escolhas textuais na composição e produção musical. Artistas, de maneira consciente ou inconsciente, podem alinhar suas criações a rótulos considerados comercialmente eficazes ou que se alinham com suas visões artísticas. Assim, embora a separação entre estratégias mercadológicas e análise textual possa ser útil para fins analíticos, na prática, essas duas concepções se entrelaçam, influenciando mutuamente a construção e a interpretação da música no cenário cultural e comercial.

A partir da noção de gênero musical, observa-se um jogo dinâmico que envolve não apenas a música em si, mas também elementos textuais, midiáticos e mercadológicos. Textualmente, a música inclui a letra, elementos sonoros, arranjos musicais e escolhas estilísticas. As dimensões midiáticas referem-se à articulação e disseminação através de diferentes meios de comunicação. Por fim, as estratégias mercadológicas materializam-se na escolha de rótulos, na identificação de públicos-alvo e na construção de uma imagem de marca. Esses elementos evidenciam a presença de um corpo representado e usado como parte integrante da expressão artística no contexto musical, atualizado desde as performances físicas dos artistas até as representações visuais nas capas dos álbuns e vídeos musicais. Além disso, há um movimento entre personagens protagonistas presentes na narrativa da canção, personagens citados implicitamente e o endereçamento do produto musical, criando camadas de significado e complexidade.

Uma abordagem multinível da música popular massiva envolve diferentes superfícies de significado, pois as músicas populares apresentam múltiplas camadas de interpretação,

indo além do superficial da letra para incluir metáforas, simbolismos, referências culturais e sociais. As músicas populares são compostas por diversas textualidades — a letra, a melodia, a instrumentação, o arranjo e até mesmo elementos visuais em videocliques — e a sobreposição dessas textualidades contribui para uma experiência múltipla. Além da música em si, paratextos — capas de álbuns, entrevistas, performances ao vivo e videocliques — podem adicionar camadas adicionais de significado. Elementos visuais frequentemente enriquecem a narrativa da música, influenciando a sua percepção. Ao reconhecer e explorar essas camadas de interpretação e textualidades sobrepostas, os estudos podem oferecer análises mais abrangentes e contextualmente informadas, considerando a complexidade e a profundidade que caracterizam a música popular massiva.

Além disso, a análise das canções como expressões artísticas que produzem uma experiência multidimensional exige uma abordagem holística que explore a interconexão de elementos que transcendem as fronteiras de gênero, estilo e tempo, como o corpo, o aparato técnico-midiático, a performance, o ritmo e as personagens envolvidas nesse jogo. O corpo, nesse contexto, não se limita ao físico dos artistas, mas abrange a maneira como a música evoca respostas corporais nos ouvintes e até mesmo o corpo inscrito na canção. O ritmo, a melodia e a expressão vocal frequentemente mantêm uma conexão direta com a experiência corporal, provocando emoções e movimentos físicos. Gravações em estúdio, efeitos sonoros, processamento digital e a distribuição através de plataformas digitais constituem o aparato técnico-midiático que molda a criação, a audição e o compartilhamento das canções. A performance musical, seja em palco ao vivo, em videocliques ou em gravações de estúdio, é uma dimensão vital onde a interpretação, a expressão facial e os gestos dos artistas contribuem significativamente para a experiência. O ritmo, além de uma propriedade técnica, influencia diretamente a sensação de movimento e fluxo, conectando a música ao corpo, inspirando dança, movimento e respostas físicas ao som. As personagens de uma canção podem ser tanto os artistas que a interpretam quanto figuras fictícias criadas pela narrativa musical ou personas adotadas pelos artistas, acrescentando uma dimensão narrativa e emocional. A combinação desses elementos — envolvendo criatividade, inovação e a habilidade de transmitir emoções, ideias e histórias — cria um “jogo” complexo e interativo que caracteriza a experiência musical.

Abordar os fenômenos musicais através da lente dos gêneros midiáticos proporciona uma compreensão mais profunda da música não apenas como criação artística isolada, mas

como forma de comunicação intrinsecamente entrelaçada com suas condições de produção, reconhecimento e objetivos de sentido.

Fatores como o contexto cultural, econômico, tecnológico e as influências da indústria musical deixam marcas discerníveis em sua forma final, revelando as forças que projetaram o produto para um reconhecimento amplo e uma identificação acessível. Elementos familiares, como ganchos melódicos cativantes ou letras acessíveis, são estratégias que visam atrair e envolver um público mais amplo.

A música se constitui como uma linguagem semiótica complexa e poderosa na produção de sentidos, utilizando elementos sonoros e visuais. A escolha de letras, melodia, arranjos musicais e elementos visuais em videoclipes faz parte de uma estratégia consciente destinada a comunicar mensagens específicas aos ouvintes, que podem tanto refletir quanto contestar valores, ideias e questões sociais, contribuindo para a construção de significados dentro de uma sociedade.

#### 4.3 O PAPEL DA AUTENTICIDADE NA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA

Os gêneros musicais, ao fornecerem parâmetros para a diferenciação e classificação dos produtos musicais que circulam atualmente, também estabelecem as bases para a criação de valores sobre "autenticidade musical não apenas como uma vaga sensibilidade ou estética, mas como um valor cultural ancorado em práticas históricas concretas de produção e consumo" (Thornton, 1995, p. 17). Para a etnógrafa e socióloga da cultura Sarah Thornton, ainda que a autenticidade seja uma qualidade notoriamente elusiva, ela continua a moldar nossa percepção e valorização da música.

A autenticidade na música popular é uma questão complexa e controversa. Trata-se de um valor que varia significativamente conforme os afetos mais ou menos importantes para diferentes públicos — desde a expressão pessoal do artista e sua conexão com o público, até a narrativa coesa e consistência na expressão artística, a fidelidade às tradições musicais ou, ainda, a originalidade e capacidade de inovar, bem como a atitude anticomercial e antissistema, entre outros aspectos.

Reflexões sobre os juízos de valor das diversas produções humanas e os motores pelos quais essas atividades se comprometem com um valor estético têm permeado a história. Se nos voltarmos para o que hoje se conhece como Filosofia da Arte ou Estética — um conhecimento sensível, paralelo à lógica, obtido através da apreensão do mundo por meio dos

sentidos —, as reflexões sobre o valor estético, a beleza e as atividades humanas relacionadas à arte remontam à filosofia clássica grega.

Na filosofia platônica, o mundo sensível é visto como uma mera cópia imperfeita do mundo das Ideias ou Formas; assim, a mimesis na arte cria imitações imperfeitas da verdadeira beleza, que só é possível no mundo das Ideias. Por outro lado, na filosofia aristotélica, a arte, através da mimesis, é reconhecida como provocadora de catarse nas emoções humanas. Aristóteles também introduziu a ideia de teleologia estética, propondo que a arte deveria ter um propósito específico: imitar a natureza de uma maneira que aprimorasse ou transcendesse a realidade. Ao longo da história, filósofos como Immanuel Kant, Hegel e Nietzsche, entre outros, contribuíram para as discussões sobre estética e o valor da arte. A Estética, enquanto disciplina filosófica formal, evoluiu continuamente, abordando questões sobre gosto, subjetividade e o papel da arte, em suma, a ideia de beleza e de bem fazer. No entanto, dentro dos limites deste estudo, não se pretende esgotar o histórico desse desenvolvimento.

No ensaio seminal “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1935 e publicado postumamente em 1936, o filósofo e crítico de arte alemão Walter Benjamin reflete sobre como os meios técnicos de reprodução, como a fotografia e a cinematografia, transformam fundamentalmente a natureza da obra de arte, denegando sua “aura” enquanto objeto raro e único. Ou seja, com a capacidade de reproduzir obras em massa, a “singularidade”, “autenticidade” e “unicidade” da obra de arte em sua presença física são comprometidas, dissolvendo-se nas múltiplas reproduções do original.

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional (Benjamin, 2012, p. 168)

Quando a obra de arte deixa o contexto oligárquico ou religioso que outrora lhe conferia exclusividade e a situava como objeto de culto, ela passa a adquirir novas dimensões sociais. A reprodutibilidade técnica, conforme observado por Walter Benjamin, altera

profundamente a experiência estética, fazendo com que a obra perca seu “hic et nunc” — sua presença única no tempo e no espaço — e permitindo que ela seja consumida em diversos contextos pelas massas. Nesse sentido, a obra de arte assume uma função política, deslocando-se de seu fundamento ritual para outra *práxis*: a política. “Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra *práxis*: a política” (Benjamin, 2012, p. 172). Essa transformação está condicionada à substituição do valor de culto (*Kultwert*) pelo valor de exposição (*Ausstellungswert*), rompendo com as tradições elitistas da arte e democratizando o acesso às produções culturais.

Essa dinâmica de democratização cultural também se manifesta na música, especialmente na distinção entre música erudita e popular, que transcende as diferenças estilísticas e revela profundas questões sociais e de classe. A música erudita, historicamente associada às elites e a espaços formais de apresentação, simbolizava status social elevado e aderência a convenções estéticas rigorosas, com estruturas musicais complexas e notação formalizada em partituras. Em contraste, a música popular surgiu em contextos mais informais e acessíveis, sendo frequentemente vinculada a eventos sociais, festividades populares e expressões culturais transmitidas oralmente, que atravessavam as barreiras de classe. Dessa forma, o acesso aos produtos culturais da música erudita era restrito e indicava uma posição de privilégio social, enquanto a música popular se apresentava como uma forma de expressão mais inclusiva e democrática.

A reprodutibilidade técnica não apenas transforma o valor da arte, mas também evidencia como as práticas culturais são permeadas por questões de poder e classe. À medida que essas práticas são democratizadas e disponibilizadas a um público mais amplo, emergem as complexas inter-relações entre arte, cultura e sociedade. Assim, as mudanças na acessibilidade da arte e da música revelam transformações nos modos de produção e consumo simbólicos, com implicações sociais e políticas significativas.

Enquanto a música popular frequentemente visa o entretenimento, a música erudita é comumente percebida como uma forma de expressão artística de maior elevação, em virtude da complexidade de suas composições, profundidade lírica e abordagem reflexiva. Contudo, ao longo do tempo, houve uma interação significativa entre os universos da música erudita e popular, resultando no surgimento de gêneros híbridos e novas formas de expressão musical, refletindo uma fusão de influências e uma reconfiguração das fronteiras estilísticas tradicionais.

Nesse contexto, a sociologia do gosto de Pierre Bourdieu oferece uma perspectiva essencial para compreender as dinâmicas culturais subjacentes. Para Bourdieu, o gosto e as preferências culturais — seja em relação à arte, música, moda ou outros elementos culturais — são construções sociais que refletem a posição do indivíduo nas estruturas sociais, influenciadas por fatores econômicos e culturais. Como ele observa, “as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia ou na quantidade e qualidade das bebidas consumidas quanto na preferência em matéria de pintura ou de música” (Bourdieu, 2007, p. 84). Assim, mais do que meras escolhas individuais, o gosto e as noções de valor estético, como o que é considerado bom ou ruim, belo ou feio, estão profundamente enraizados em contextos sociais amplos e desempenham um papel crucial na construção e manutenção das hierarquias sociais.

Uma classe social é definida pelo seu ser-percebido tanto quanto pelo seu ser, pelo seu consumo — que não precisa ser ostentatório para ser simbólico quanto pela sua posição nas relações de produção [...] não é necessário produzir representações (teatrais) para ser objeto de representações (mentais)” (Bourdieu, 2007, p. 564)

Para compreender a mediação entre o agente social e a sociedade, Pierre Bourdieu propõe o conceito de “conhecimento praxiológico”, que busca superar a dicotomia entre objetivismo e subjetivismo por meio da articulação dialética entre ator e estrutura social. Quatro conceitos centrais e interligados em seu pensamento são essenciais para essa compreensão: a) a noção de “campo”; b) os diferentes tipos de capital; c) o conceito de *habitus*; e d) o poder simbólico.

De acordo com Bourdieu, o “campo” é “entendido ao mesmo tempo como campo de forças e campo de lutas que visam transformar esse campo de forças” (Bourdieu, 1983, p. 44). O campo é um espaço social estruturado, com regras, lógicas e dinâmicas próprias, que molda as interações e disputas entre os atores. As dinâmicas de um campo podem envolver tanto conflitos quanto alianças baseadas em interesses comuns, contribuindo para a reprodução das hierarquias sociais e influenciando o acesso a recursos e oportunidades. A noção de campo de Bourdieu oferece, portanto, um quadro teórico para analisar as interações sociais em diferentes esferas da vida, destacando as complexidades das competições, das estruturas sociais e das dinâmicas de poder que perpassam essas interações.

Embora existam sobreposições entre diferentes campos, cada um possui uma autonomia relativa, com regras, lógicas e dinâmicas internas que lhe são específicas. Para



explicar as disposições internalizadas dos agentes que influenciam suas práticas e percepções, Bourdieu introduz o conceito de “*habitus*”:

sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (Bourdieu, 2002, p. 60-61)

Assim, o “*habitus*” representa a internalização das estruturas objetivas do mundo social, traduzindo-se em inclinações, atitudes e modos de pensar adquiridos ao longo do tempo, através de experiências contínuas e repetidas. Ele opera como uma matriz que orienta as percepções (como vemos o mundo), as apreciações (nossos julgamentos) e as ações (nosso comportamento), em conformidade com disposições internalizadas que frequentemente operam no nível do inconsciente. Nesse sentido, para Bourdieu:

o mundo social pode ser concebido como um espaço multidimensional que pode ser construído empiricamente pela descoberta dos principais fatores de diferenciação que explicam as diferenças observadas num determinado universo social, ou, por outras palavras, pela descoberta dos poderes ou formas de capital que são ou podem tornar-se eficientes, como ases num jogo de cartas, neste universo particular, isto é, na luta (ou competição) pela apropriação de bens escassos dos quais este universo é o lugar [...] estes poderes fundamentais sociais são [...] em primeiro lugar, o capital econômico, nos seus diversos tipos; em segundo lugar, o capital cultural, ou melhor, o capital informacional, novamente nos seus diferentes tipos; e em terceiro lugar, duas formas de capital que estão fortemente correlacionadas, o capital social, que consiste em recursos baseados em conexões e associações à grupos, e o capital simbólico, que é a forma que os diferentes tipos de capital assumem quando são percebidos e reconhecidos como legítimos (Bourdieu, 1987, p. 3-4)

Para Bourdieu, o capital transcende a noção estritamente econômica, incorporando recursos valiosos em múltiplas formas: o capital econômico refere-se aos recursos financeiros e materiais; o capital cultural compreende conhecimentos e habilidades adquiridos através da educação e experiências culturais; o capital social consiste em redes de relações e conexões sociais que facilitam o acesso a recursos; e o capital simbólico abrange o prestígio, o reconhecimento e a legitimidade socialmente atribuída. As diferentes formas de capital são incorporadas ao *habitus* dos agentes em um campo específico, de modo que podem ser convertidas e mobilizadas estrategicamente. Por exemplo, o capital cultural pode facilitar o acesso ao capital econômico, e o capital social pode ser instrumental para acumular capital simbólico.

Esses diversos tipos de capital estão interligados e interagem entre si. Nesse contexto, Bourdieu observa que:

o gosto classifica aquele que procede a classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e a feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas (2007, p. 13)

O capital cultural, por exemplo, pode refletir e até reforçar o capital econômico de um indivíduo ou grupo, uma vez que o acesso privilegiado à educação e cultura tende a ser associado a posições sociais elevadas. Paralelamente, a busca por distinção cultural também pode expressar o desejo de se diferenciar socialmente, acumulando capital social e simbólico. A partir dessa perspectiva, o consumo cultural não é apenas um reflexo de preferências pessoais, mas uma prática que contribui para a construção e manutenção das hierarquias sociais.

No livro “O Poder Simbólico” (2001b), Bourdieu explora como o poder simbólico opera nas estruturas sociais através da cultura, argumentando que além dos poderes econômico e político, há um terceiro tipo de poder que atua por meio de símbolos, significados e práticas culturais. Ele destaca que:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (Bourdieu, 2001b, p. 10-11).

As reflexões de Pierre Bourdieu sobre os campos sociais e as dinâmicas de poder encontram eco no universo da música popular massiva, conforme destacado por Gumes, Garson e Argôlo, ao salientarem que o conceito de música pop “evoca experiências, sociabilidades, formas de ver e habitar o mundo, rearticulando categorias já muito discutidas como tradição/modernidade, alta/baixa cultura, e por que não, aparência e essência” (2021, p. 11). Nesse sentido, Will Straw expande essa abordagem ao empregar o conceito de campos das práticas culturais para “sugerir os procedimentos através dos quais os princípios de validação e meios de acomodar a mudança operam dentro de espaços culturais particulares”

(1991, p. 374). Em outras palavras, Straw se refere a um espaço social específico onde se desenrolam interações e competições ligadas à legitimidade e à validação das expressões culturais, destacando a produção simbólica e o consumo cultural como processos não homogêneos e regulados por normas e critérios de valorização próprios a cada campo cultural.

a qualidade complexa e contraditória dos textos culturais [...] não impediu nem sua circulação dentro das sociedades nem seu alinhamento com grupos populacionais particulares e espaços culturais de seguir padrões regularizados e relativamente estáveis. Se essa previsibilidade é o resultado de contradições semânticas ou ideológicas dentro desses textos geralmente sendo resolvidas em favor de um conjunto de significados em detrimento de outros, então uma análise destes padrões mais gerais, e não dos conflitos que infalivelmente os produzem, pode ter pelo menos uma utilidade provisória (Straw, 1991, p. 374)

Dessa perspectiva, a multiplicidade de interpretações e significados de um texto cultural não impede a formação de padrões supostamente estáveis de circulação e alinhamento, que são moldados por processos de legitimação, consagração e institucionalização no interior dos campos culturais. Embora esses padrões não capturem todas as contradições subjacentes, uma análise focada nos padrões predominantes pode oferecer insights sobre a previsibilidade nas dinâmicas de circulação. No âmbito da teoria bourdiana, é possível argumentar que, dentro dos diversos “campos” musicais, um *habitus* específico incorpora o capital simbólico, legitimando certos textos culturais em detrimento de outros.

Ademais, a circulação de mercadorias culturais nos mercados e campos culturais apropriados segue padrões determinados por uma lógica social. A especificidade dos produtos culturais está profundamente ligada às suas trajetórias de circulação, que são organizadas conforme dinâmicas temporais e valores culturais prevalentes — como tradição, consagração, novidade, atualidade, longevidade e atemporalidade. As estratégias que moldam o ciclo de vida dessas mercadorias nos terrenos culturais afetam tanto o grau, a forma, quanto a relevância de seu apelo, os quais podem sofrer mudanças significativas ao longo do tempo.

A este respeito, a “lógica” de uma cultura musical específica é uma função da forma como o valor é construído dentro dela em relação à passagem do tempo. Da mesma forma, os próprios produtos culturais podem passar por vários mercados e populações distintas no decurso dos seus ciclos de vida. Ao longo desta passagem, os marcadores da sua distinção e as bases do seu valor podem sofrer mudanças significativas (Straw, 1991, p. 374).

Para explorar essas dinâmicas, as observações de Sarah Thornton sobre as “autenticidades cambiantes entre o ‘ao vivo’ e o gravado” são especialmente elucidativas, pois as transformações tanto na produção quanto no consumo da música foram decisivas para a gênese de novas autenticidades características do entretenimento gravado. Thornton assinala que, entre os anos 1950 e meados da década de 1980, a autenticidade musical era comumente associada às apresentações ao vivo, valorizadas por sua sensação de vitalidade e presença imediata, sendo vistas como a expressão mais genuína da música. Entretanto, coincidentemente, esse período também testemunhou o declínio da performance ao vivo como o meio dominante de fruição musical, enquanto outras formas de consumo, como gravações de estúdio, começaram a se destacar. As diferentes percepções de autenticidade e os valores associados refletem, portanto, as transformações nas práticas musicais, nas tecnologias de gravação e nas preferências do público.

A história remonta aos 'saltos recordes' da década de 1950 e envolve a ascensão da discoteca e o declínio da música ao vivo para dança pública. As discotecas institucionalizaram a prática de dançar ao som de discos; foram cruciais para a enculturação dos registros, o processo material sobre o qual se baseia sua autenticação. Essa história, portanto, envolve não apenas sons, mas mudanças nas finanças e nas relações de trabalho, novos locais e ambientes arquitetônicos transformados, novos públicos “jovens” e novas profissões musicais. (Thornton, 1995, p. 16-17)

Thornton identifica três momentos históricos importantes na relação entre a música popular e as tecnologias de gravação. Inicialmente, até a década de 1950, a composição musical era predominantemente um processo informal e improvisado, geralmente realizado fora do estúdio de gravação, com gravações que buscavam capturar o som de uma performance ao vivo. Contudo, com o surgimento de novas técnicas de gravação, os músicos começaram a explorar novas abordagens composicionais.

Nos anos 1960, o avanço do uso da fita magnética proporcionou aos produtores uma maior liberdade para editar e manipular o som, resultando na criação de “registros de eventos ideais, não reais” (Frith apud Thornton, 1995, 1995, p. 51). A composição da música popular passou a ocorrer predominantemente no estúdio, em vez de ser um processo restrito ao palco. Isso incentivou o desenvolvimento de novas técnicas de produção, como os *overdubs*, que permitem a gravação de múltiplas camadas de som em uma única faixa, possibilitando a criação de produtos musicais mais complexos e elaborados, que frequentemente incorporam elementos dissociados das apresentações ao vivo.

Nas duas décadas subsequentes, a introdução de instrumentos eletrônicos, como sintetizadores e *samplers*, permitiu a criação de sons independentes de performances tradicionais desde o início do processo composicional. Isso impulsionou o desenvolvimento de novos gêneros musicais, como a música eletrônica, que se baseiam em sons sintéticos, inatingíveis por instrumentos acústicos convencionais. Exemplos icônicos dessa era incluem o som experimental e futurista do álbum *Dark Side of the Moon* do Pink Floyd e o som mais comercial e acessível do álbum *Thriller* de Michael Jackson. Ambos exemplificam o uso avançado de técnicas de produção, incluindo *overdubs*, camadas de efeitos sonoros e sintetizadores.

Essas transformações impactaram significativamente as percepções de autenticidade musical, ao alterar a composição da música popular de um processo informal e improvisado para um método mais formal e planejado. A gravação e os “discos”, que antes ocupavam um papel secundário, passaram a ser formas primárias e originais de expressão musical.

Além disso, as ideologias e expectativas associadas a diferentes gêneros desempenharam um papel crucial na autenticação da música gravada e na aceitação de suas formas de apresentação. Enquanto a música pop, geralmente ligada à cultura de massa e ao consumo, aceita e incorpora a natureza de estúdio, sendo assim vista como autêntica em sua forma gravada — consumida em casa, no rádio ou em discotecas —, o rock, frequentemente associado à atitude anticomercial e à rebeldia, é considerado autêntico principalmente nas performances ao vivo. Essa visão resulta na desvalorização da música gravada como “uma imitação imperfeita da experiência”. Artistas de rock são frequentemente valorizados por suas habilidades técnicas como músicos e são vistos como verdadeiros artistas, com suas performances ao vivo consideradas o ápice de suas carreiras. Em contraste, artistas pop, em geral, não buscam o mesmo reconhecimento técnico e aproximam-se mais da ideia de celebridades, focando na imagem e no espetáculo.

Essa divergência ideológica resultou em uma tensão entre música pop e rock no contexto das discotecas, espaços tradicionalmente associados ao consumo de música gravada. Enquanto a música pop, integrada à cultura de massa, encontrava uma recepção natural nesses ambientes, o rock era percebido como incompatível, sendo as discotecas vistas como símbolos da alienação promovida pela cultura de massa, segundo a ideologia roqueira, apesar do consumo de rock em formato gravado por grande parte de seus seguidores.

Com o tempo, essa tensão diminuiu à medida que a música pop evoluiu, tornando-se mais sofisticada e experimental, e artistas de rock começaram a adotar as discotecas como

espaços válidos para suas apresentações. Dois marcos históricos que ilustram essa mudança são o desenvolvimento do rock progressivo entre as décadas de 1960 e 1970 e o movimento “*New Wave*” entre as décadas de 1970 e 1980.

O rock progressivo é caracterizado por sua abordagem musical complexa e experimental, que incorpora elementos de vários estilos, incluindo música clássica, jazz, disco, funk e música eletrônica. As bandas de rock progressivo frequentemente produzem canções longas, com duração média entre 10 a 15 minutos, e utilizam instrumentos menos comuns, como flautas, sintetizadores e instrumentos de corda. Seus arranjos musicais são elaborados, incluindo contraponto, polirritmia, harmonias incomuns e solos instrumentais extensos, além de letras conceituais que narram histórias épicas, fazem referências literárias ou abordam questões filosóficas. Muitos álbuns do gênero são conceituais, interligando músicas por meio de temas ou narrativas comuns.

Bandas icônicas do rock progressivo incluem Pink Floyd, Yes, Genesis, King Crimson e Emerson, Lake & Palmer. Esse subgênero foi influenciado por estilos musicais dançantes, como disco e funk, e, em alguns casos, por experimentações com música eletrônica, como ocorreu com Pink Floyd e Yes. Tais influências permitiram ao rock progressivo incorporar elementos eletrônicos e dançantes, fazendo com que algumas de suas faixas, como “*Echoes*” do Pink Floyd e “*Bohemian Rhapsody*” do Queen, se tornassem populares em discotecas.

O movimento “*New Wave*”, por sua vez, emergiu no final dos anos 1970 como uma reação ao rock convencional da época. Inicialmente, muitas bandas *New Wave* começaram em cenas musicais underground e clubes noturnos, cultivando um senso de autenticidade e independência. O movimento é caracterizado por uma abordagem experimental e eclética, integrando elementos de punk, pop, *rockabilly*, reggae, ska, funk, disco e até música eletrônica inicial. Embora compartilhasse da energia e rebeldia do punk, o *New Wave* se afastava do niilismo e agressividade, incorporando elementos mais melódicos e pop, com letras sofisticadas e irônicas. Adotando uma atitude “faça você mesmo”, o movimento incentivava a produção independente e a experimentação musical, incorporando tecnologias como sintetizadores analógicos, *drum machines*, sequenciadores e *samplers*, resultando em timbres inovadores e atmosferas sonoras distintas. Isso, combinado a mensagens críticas e socialmente engajadas, tornava o *New Wave* popular em discotecas, graças às suas melodias cativantes e ritmos dançantes.

A estética visual do *New Wave* também se destacava, influenciada por punk, art déco e futurismo. Artistas e bandas do movimento adotavam estilos de moda e imagem únicos, com

cores vibrantes, roupas extravagantes, cortes de cabelo ousados e, por vezes, maquiagem marcante. Performances ao vivo eram energéticas e teatrais, contribuindo para a imagem do movimento. Entre os representantes do *New Wave* estão Talking Heads, Blondie, The Police, Devo, The Cars e Duran Duran.

Esses processos históricos evidenciam como as ideologias dos gêneros musicais desempenham um papel crucial na autenticação da música gravada e das discotecas, além de demonstrar a hibridação intensa e a influência mútua entre gêneros. Inicialmente, o rock valorizava a performance ao vivo como expressão autêntica, enquanto o pop estava associado à cultura de massa e consumo. Com o tempo, essas trocas, interferências e misturas impactaram significativamente a forma como esses gêneros e seus produtos eram percebidos.

A autenticidade percebida de registros específicos e gêneros musicais é uma questão complexa, emaranhada em vários fatores [...] Primeiro e mais obviamente, [...] a autenticidade depende do grau em que os registros são assimilados e legitimados por uma subcultura. A autenticação é o fim último da enculturação. Em segundo lugar, a distância entre a produção de um disco e seu consumo é relevante para o valor cultural que lhe é conferido. Quando os intérpretes originais estão distantes no tempo ou no espaço, como é o caso das importações estrangeiras e das raridades revividas, os discos podem adquirir prestígio e autoridade. Em terceiro lugar, o ambiente em que um registro é produzido contribui para sua autenticidade. É mais provável que os discos sejam percebidos como o meio principal de músicas cujo principal local de produção é o estúdio. E, finalmente, os caprichos ideológicos dos gêneros musicais, como a comunicação da “alma” corporal ou a revelação da tecnologia, desempenham um papel importante na questão de saber se os discos são genuínos. Em outras palavras, a autenticidade é, em última instância, um efeito dos discursos que cercam a música popular (Thornton, 1995, p. 106-107)

Thornton desenvolve ainda o conceito de “capital subcultural”, diferenciando-o da noção bourdiana de capital cultural ao considerar a mídia como “uma rede crucial para a definição e distribuição do conhecimento cultural” (Thornton, 1995, p. 30). Segundo Thornton, a mídia, através de seus variados graus de cobertura, criação e exposição, desempenha um papel complexo na determinação do que é considerado “na moda” ou “fora de moda”, além de definir quem detém maior ou menor capital subcultural. Esse capital subcultural pode se manifestar em diversos aspectos, como vestuário, música, linguagem e comportamento. A exposição midiática de um estilo, grupo ou indivíduo pode amplificar seu capital subcultural, uma vez que a popularidade e a influência midiática tendem a aumentar o valor atribuído a esses elementos, orientando o que é visto como atraente e estiloso. Consequentemente, isso influencia a propensão das pessoas a ouvir e apreciar a música de um determinado artista.

No entanto, Thornton ressalta que “o capital subcultural confere status ao seu proprietário aos olhos do observador relevante” (Thornton, 1995, p. 27). Assim como o capital cultural pode ser objetivado em livros e pinturas ou incorporado em boas maneiras, o capital subcultural se manifesta em roupas da moda, na curadoria de *playlists*, e no uso apropriado de gírias e estilos de dança atualizados, refletindo o domínio de códigos específicos de um grupo.

Indo além da noção de identidade de classe proposta por Bourdieu, Antoine Hennion busca superar o determinismo social por meio de uma “pragmática do gosto”. Para Hennion, o gosto é concebido como “uma atividade reflexiva, ‘corporada’, enquadrada, coletiva e equipada, produzindo, ao mesmo tempo, as competências de um amador e o repertório de objetos que ele valoriza” (2011, p. 255). Ele enfatiza a importância das interações entre o gosto e as materialidades nesta abordagem, explorando o duplo significado do termo “amateur” em francês, que pode denotar tanto “praticante não profissional” quanto “aquele que ama algo”, esse sentido parcialmente perdido na tradução para o português como “amador”. Na visão de Hennion, o amador é

um ator inventivo, reflexivo, estreitamente ligado a um coletivo, obrigado a pôr incessantemente à prova os determinantes dos efeitos que ele procura, seja do lado das obras ou dos produtos, do determinismo social e mimético dos gostos, do condicionamento do corpo e da mente, da dependência de um coletivo, de um vocabulário e das práticas sociais e, enfim, dos dispositivos materiais e práticas inventados para intensificar suas sensações e percepções (Hennion, 2011, p. 261)

Ao reconhecer o gosto como uma atividade reflexiva, valoriza-se a interdependência entre os objetos envolvidos e as práticas dos amadores, incluindo formatos e procedimentos que acrescentam significados às experiências — como rituais de escuta, métodos de coleção e a participação em comunidades online; a natureza da atividade desenvolvida; e as competências e capacidades criativas envolvidas. Assim, o gosto transcende o mero consumo, incorporando elementos de interação, interpretação e contribuição ativa. Dessa forma, há uma agência evidente e uma participação ativa dos amadores na definição das práticas culturais, revelando uma coprodução contínua entre os objetos e as práticas de fruição.

as famosas “obras em si”, esses absolutos da beleza, mudaram incessantemente de sentido, de significado, de forma, de lugar e de direção ao longo da história, tanto quanto os julgamentos sobre elas. Acima de tudo, eles mostraram que essas obras, através de seus suportes, suas restaurações, da maneira como foram reunidas, apresentadas, comentadas e reproduzidas, reconfiguraram continuamente o quadro de sua própria apreciação. (Hennion, 2011., p. 258).



Logo, na perspectiva de Hennion, a atividade do gosto não se baseia em uma natureza comprobatória previamente determinada, mas sim em uma natureza performativa, que revela como os aspectos contextuais e situacionais da nossa relação com o objeto influenciam a experiência estética. Conforme o autor, "a música é evento e advento, o que significa que ela sai sempre transformada de todo contato com seu público, pois depende inevitavelmente de sua escuta" (Hennion, 2011., p. 260) Assim, cada escuta se torna única no processo contínuo e inacabado do gosto, onde afetos e sensações são atualizados a partir de diversas mediações. A atividade do gosto, para o amador, envolve conhecimento e habilidades elaboradas, não isentas de reflexão crítica, o que sugere que os amadores não apenas reproduzem passivamente distinções sociais, mas atuam ativamente na avaliação e apreciação dos objetos.

Degustar, nesse sentido, não é meramente uma questão de aderir a uma identidade social ou conformar-se a um papel pré-definido; não se trata de uma leitura passiva das propriedades de um produto. Em vez disso, "degustar é uma performance: é algo que age, que engaja, que transforma, que faz sentir" (Hennion, 2011., p. 260).

Dessa forma, o gosto, o prazer e o efeito não são intrínsecos aos objetos culturais, nem são meramente atribuídos por forças externas ou internas ao objeto. Essa perspectiva reconhece que a apreciação é uma atividade dinâmica e reflexiva, imersa em um diálogo constante entre múltiplos elementos "o objeto degustado, o coletivo dos amadores, os dispositivos e condições da degustação, e o corpo que experimenta" (Hennion, 2011, p. 264).

O primeiro desses elementos, segundo Hennion, refere-se aos

próprios objetos pelos quais o amador se interessa, que se caracterizam por esse estado aberto, em devir, indissociavelmente dependente do interesse que lhes dirigimos [...] os objetos são entidades a serem provadas, que se revelam no e pelo trabalho do gosto, indissociáveis da atividade coletiva e histórica que faz deles objetos com os quais nos ligamos (Hennion, 2011, p. 265)

O objeto cultural não interage com o observador apenas por suas qualidades intrínsecas, mas também por meio das circunstâncias e desdobramentos que o cercam. O gosto emerge como uma experiência complexa, constituída por múltiplos fatores, incluindo sensações, emoções, significados atribuídos e o contexto de apreciação, além dos mecanismos que utilizamos para apreender o objeto. Por exemplo, uma pessoa pode gostar de uma música por ela evocar um momento feliz (efeito emocional), outra pode apreciá-la por ter aprendido a valorá-la em um curso de música (significado educacional), enquanto uma terceira pode considerá-la relevante por seu papel na história musical (efeitos culturais).

Os mecanismos de apreensão do objeto cultural influenciam profundamente a experiência estética que temos dele. No caso da música, a diferença entre a experiência estética de escutar uma sinfonia em um ambiente silencioso e contemplativo e a vivência de um show de rock, caracterizado por um ambiente barulhento e energético, ilustra como o agenciamento entre objeto, gosto e consumidor é dialógico e recíproco.

O gosto é, portanto, um processo social, que ocorre em coletivos formados por indivíduos com interesses comuns, que se reúnem para discutir, compartilhar experiências e desenvolver o conhecimento e habilidades necessários para apreciar objetos culturais. Esses coletivos proporcionam valores, normas e práticas que orientam a apreciação cultural, validam o esforço de apreciação, oferecem recursos e suporte para o desenvolvimento do gosto individual e ajudam os indivíduos a compreenderem e expressarem suas experiências culturais. Em contrapartida, a produção do gosto pode gerar novos coletivos, gradualmente definidos e estabilizados por comunidades que compartilham valores e identificações comuns. Assim, o gosto é um fenômeno baseado em experiências emocionais e sensíveis, não redutíveis a uma lógica puramente racional ou determinista.

O coletivo não é a verdade oculta do gosto, ele é seu ponto de partida obrigatório. Alguns desses outros amadores servem de modelo ou de iniciadores, forçando-nos a desprezar aquilo de que havíamos gostado e a gostar daquilo que há pouco depreciávamos. Outros servem de contraste ou de imagens nostálgicas de gostos passados, ajudando-nos a desembaraçarmo-nos de ligações inadequadas (Hennion, 2011., p. 266-267).

O gosto, portanto, envolve escolhas distintas e frequentemente requer a renúncia ao que foi anteriormente apreciado: “Não se ama se não se rejeita (sobretudo se for aquilo que se amou na véspera)” (Hennion, 2011, p. 266). A formação do gosto no presente está intrinsecamente ligada a uma negociação com o passado, onde “o gosto é uma história determinada por um passado, mas também que é negociação no presente com aquele passado que pode e deve ser deixado para trás” (Hennion, 2011, p. 267). Nesse processo, mediadores, iniciadores e outros amadores desempenham papéis cruciais, tanto positivamente quanto negativamente.

O gosto não se desenvolve isoladamente diante dos objetos culturais; ele é uma jornada dinâmica profundamente enraizada na interação com outros amadores, na comparação de gostos e na constante renegociação entre o passado e o presente. Mudanças contextuais, como uma pessoa que se muda para uma nova cidade e pode se interessar por um novo tipo de música, bem como, alguém que se divorcia pode deixar de gostar da música que ela ouvia

com o ex-parceiro. Portanto, não há um princípio de causalidade independente, sistemático, externo, um “determinante oculto”, pois, o gosto não é um produto de um determinante único, mas de uma interação contínua e comparativa com as preferências alheias.

A formação do gosto através da comparação com as preferências dos outros não o reduz a um mero exercício social de distinção ou afirmação de identidade. Tal reducionismo seria situá-lo na concepção criticada por Hennion, que destaca a dicotomia entre o genuíno apreço estético e o gosto social, uma concepção herdada do paradigma dual durkheimiano. Ao contrário, Hennion enfatiza a importância da confluência entre fatores sociais e individuais na construção do gosto.

Um objeto não está simplesmente por si mesmo; ele é continuamente interpretado e apreciado na interação entre o indivíduo e o objeto. Um novato pode se apoiar nas experiências e julgamentos daqueles mais experientes, utilizando esse conhecimento como uma ferramenta útil de orientação e garantias para suas próprias preferências no processo de descoberta e de desenvolvimento da própria sensibilidade através das tentativas, comparações e a consulta de guias, — todas essas estratégias são facilitadas pela ação coletiva e pela temporalidade do gosto. Por exemplo, aprende-se sobre vinho ao pedir recomendações a um conhecedor, sobre arte ao visitar museus com guias, ou sobre música ao ouvir as sugestões de amigos.

Não há uma dicotomia clara entre o julgamento direto, fundado na relação imediata com os objetos, e o julgamento mediado ou social, influenciado pela interação com o coletivo de amadores. Mesmo em julgamentos considerados diretos, a presença dos outros é inevitável, seja por meio de conselhos, informações ou pela simples sensação de que se está no caminho certo. Da mesma forma, os objetos participam das experiências acumuladas e moldam as opiniões dos outros, que influenciam e são influenciadas pelo julgamento coletivo.

Os julgamentos sobre o gosto são dinâmicos, sendo constantemente reavaliados e atualizados à medida que os indivíduos interagem com o coletivo de amadores. As opiniões previamente formadas sobre os objetos culturais desempenham um papel crucial na elaboração de vínculos comuns entre os amadores. Elas tanto medem os efeitos dos objetos em questão quanto ajudam a delinear os contornos do coletivo, configurando uma comunidade de amadores em torno de julgamentos compartilhados. Esse processo evidencia uma reciprocidade na influência entre os objetos e as opiniões, moldadas pelas experiências acumuladas, e a percepção coletiva que se desenvolve no seio do grupo.

Na perspectiva de Hennion, o gosto se configura como uma performance sustentada por uma

multidão de dispositivos materiais e espaciais, uma organização temporal minuciosa, os arranjos coletivos, os objetos e os instrumentos de todos os tipos, um amplo leque de técnicas para gerir tudo isso... Uma tal imagem do gosto como performance realizada através de uma procissão de mediações remete, ao contrário, diretamente à definição [...] do gosto como atividade altamente equipada, instrumentada, situada, coletiva. (Hennion, 2011, p. 268).

A ideia de uma “aparelhagem coletiva do gosto” sugere que o gosto não é uma preferência isolada ou um mero reflexo direto de um objeto, mas sim uma construção dinâmica e contínua, moldada por interações, comparações e diálogos, onde múltiplas experiências e perspectivas colaboram para a evolução e adaptação do gosto ao longo do tempo. A existência dos dispositivos que permitem essa manifestação, assim como as técnicas de apresentação — como comparação, repetição, diálogo, interação, experimentação e desafio — desenvolvidas tanto pelo objeto quanto pelo amator, evidenciam a interconexão com as práticas e competências acionadas pelo sujeito no contexto de apreciação. Assim, um mesmo objeto ou experiência pode ser percebido de maneiras distintas, e, portanto, o prazer e o efeito mantêm uma relação não-mecânica e não-linear com os produtos e as preferências pessoais. Como argumenta o autor, “esses diversos suportes técnicos e materiais do gosto são também os suportes privilegiados de sua enunciação e das discussões que visam a comentá-lo, a aumentá-lo, a melhorá-lo ou a contestar algumas de suas características” (Hennion, 2011., p. 268), destacando que o efeito principal deriva do prazer, das emoções e da satisfação experimentados no exercício do contato, aplicando-se a domínios onde tais percepções são dificilmente mensuráveis diretamente.

Finalmente, Hennion enfatiza o “engajamento do corpo que degusta”, caracterizando-o como um corpo que “é o produto da atividade, é um engajamento que vai do treinamento das faculdades – no sentido quase esportivo da expressão – no longo prazo ao caráter ativo da colocação de si próprio em condição no momento de degustar” (Hennion, 2011., p. 262). Nesse sentido, a apreciação estética ultrapassa o mero domínio mental abstrato, configurando-se como um fenômeno visceral, que se expressa através de reações físicas e emocionais. Contudo, o que é considerado sublime, exaltante ou excelente por um indivíduo pode não suscitar qualquer reação em outro. Essa divergência de ressonância não decorre da ausência de “evidência”, mas sim da dificuldade de comunicar essa experiência a quem não compartilha da sensibilidade correspondente.

O amador entusiasta, ao tentar transmitir sua paixão, frequentemente assume que a simples exposição à sua fonte de inspiração será suficiente para engendrar o mesmo fervor em outrem. Entretanto, essa experiência é eminentemente pessoal e não se presta à transferência direta. Não existe um valor intrínseco que deva ser universalmente reconhecido, dado que cada indivíduo possui um corpo único, experiências pessoais e uma trajetória particular. Portanto, o que é prazeroso para um pode ser completamente indiferente ou até mesmo desagradável para outro.

Inicialmente negligenciado ou pouco consciente de suas capacidades, o corpo do amador passa por uma transformação ao longo do tempo, aprimorando-se por meio de interação prolongada com objetos e práticas reiteradas, tornando-se mais apto, habilidoso e sensível às nuances do ambiente circundante. Com a dedicação a essa interação e treinamento, o corpo se torna mais perceptível tanto para o próprio sujeito quanto para outros observadores.

Simultaneamente, o desenvolvimento desse corpo mais sensível também ilumina de maneira mais evidente os objetos com os quais interage. A capacidade aprimorada de apreender, sentir e internalizar esses objetos se torna mais manifesta. Além disso, o corpo aperfeiçoado adquire a habilidade de reconhecer aquilo que outros corpos reconhecem e compartilhar com eles as experiências sensoriais vivenciadas. Em síntese, o processo envolve uma dinâmica de transformação do corpo, sua interação com o ambiente e os objetos, e a expressão aprimorada de sua capacidade de perceber e compartilhar experiências sensoriais.

Então,

esse corpo, equipado e tornado apto, é um resultado da mesma maneira que o é o conjunto dos elementos colocado em cena pela degustação, pelo corpo que prova, pelos objetos do gosto, pelos coletivos de amadores e pelas boas condições materiais e temporais da apreciação das coisas (Hennion, 2011., p. 269)

A inter-relação entre valor e gosto configura-se, portanto, como um elemento central na análise dos gêneros musicais e na compreensão das experiências de fruição de produtos culturais. O gosto musical, longe de ser uma experiência individual e estática, é moldado por práticas sociais e relações afetivas que desencadeiam experiências sensíveis e sensoriais, contribuindo para a construção de sentidos de pertencimento identitário. O valor atribuído à música está intrinsecamente ligado ao gosto, podendo ser definido por sua estética, sua mensagem, sua capacidade de evocar emoções ou sua relevância cultural. Cada gênero musical carrega consigo um conjunto específico de valores e expectativas associadas; ao se

identificar com um determinado gênero, o indivíduo se alinha a um grupo que compartilhe valores e crenças semelhantes. Consequentemente, o gosto musical pode funcionar como um marcador de identidade social e, simultaneamente, como um mecanismo de exclusão, marginalizando ou excluindo aqueles que não compartilham os mesmos afetos e valores musicais do grupo que valoriza determinado gênero.

A música, ao transcender sua constituição como mero conjunto de sons, é vista como uma entidade vibrante e poderosa, portadora de beleza, alegria, inspiração e capacidade de transformação, cujos efeitos se estendem tanto sobre si mesma quanto sobre seu público e o contexto que a circunda. Cada gênero musical, operando sob suas próprias regras e convenções, instaura realidades e experiências singulares para seus ouvintes, repletas de atmosferas distintas, paisagens sonoras, personagens e afetos diversos. Por meio da interação entre o compositor, o intérprete e o ouvinte, bem como os elementos constitutivos da música — melodia, ritmo, harmonia e letra —, a experiência musical desencadeia uma multiplicidade de imagens, sentimentos e sensações, gerando universos perceptivos únicos. Sua função vai além do mero entretenimento, assumindo um papel transformador, capaz de provocar reflexões, estimular a criatividade e até catalisar mudanças sociais.

O valor atribuído à música, conforme discutido a partir de autores como Benjamin (2012), Thornton (1995), Bourdieu (2002; 2007; 1987; 2007) e Hennion (2011), não se limita a critérios quantitativos, mas reside em seu potencial de impacto, em sua capacidade de promover transformações, evocar emoções e criar memórias, funcionando como uma narrativa em constante construção, tecida pelas vivências dos apreciadores, e adaptável às novas influências e formas de expressão. Enquanto forma de arte, a música transcende fronteiras culturais, unindo pessoas por meio de uma linguagem universal, sensorial e sensitiva, que estabelece conexões e permite a transposição de barreiras temporais e espaciais, posicionando-se como uma ferramenta de significativa importância na promoção de mudanças sociais, políticas e culturais.

No contexto da globalização econômica e institucional, amplificada pelos fenômenos migratórios e pela formação de diásporas culturais, observa-se uma interconexão e difusão global das manifestações culturais, conforme evidenciado por Straw ao abordar as “distintas lógicas de mudança e formas de valorização características de diferentes práticas musicais” (1991, p. 369). Essas dinâmicas facilitam a disseminação de práticas musicais, conferindo-lhes novas interpretações e adaptações aos contextos locais, influenciadas por tendências

globais e pela hibridização cultural, que gera novas formas de valorização e apreciação musical.

As práticas musicais são profundamente influenciadas por valores, tradições e modos de expressão específicos a cada estilo, que são transmitidos e preservados por suas respectivas comunidades. No entanto, as migrações e diásporas culturais promovem a disseminação dessas práticas em novos contextos, onde são frequentemente reinterpretadas e adaptadas às realidades locais. Assim, enquanto a música tradicional de uma região pode refletir aspectos históricos, sociais e culturais específicos, os processos de hibridização cultural possibilitam novas formas de valorização e apreciação musical, integrando elementos de diversas tradições e experiências, moldadas por tendências globais.

Cada juízo de valor, enquanto consiste num gesto de atribuição, contempla também um aspecto ‘polêmico’, ou seja, a rejeição da ou das atribuições concorrentes. Que se trata de atribuição de valores é testemunhado pelo próprio termo ‘valor’ que é necessariamente categorial, isto é, manifestação de uma polaridade, de uma diferença (Calabrese, 1988, p. 35).

Nesse sentido, é imperativo reconhecer que cada prática musical carrega consigo lógicas e formas de valorização particulares, demandando uma compreensão mais aprofundada dos impactos sociais, culturais e históricos que moldam sua evolução. Essa perspectiva permite não apenas apreciar a riqueza e complexidade das tradições musicais globais, mas também compreender os efeitos da difusão cultural em escala mundial, configurando a música como um mosaico onde distintas culturas se entrelaçam em uma sinfonia diversificada.

As classificações genéricas da música popular massiva encerram uma valoração hierárquica que favorece determinados gêneros em detrimento de outros, sob a égide do “Mito da Autenticidade”. Gêneros e artistas considerados “autênticos” são frequentemente valorizados por supostamente resistirem a “cooptação” comercial, preservando sua originalidade, enquanto aqueles percebidos como “cooptados” são desvalorizados, sendo vistos como produtos massificados da indústria cultural. Contudo, a dicotomia “autenticidade-cooptação” revela-se problemática, pois simplifica uma construção social complexa ao tratar a autenticidade como uma qualidade intrínseca a um gênero ou artista, quando, na verdade, trata-se de uma atribuição relativa e contextual, vinculada aos cenários socio-históricos, culturais e políticos.

A busca por uma “autenticidade” idealizada pode conduzir à homogeneização e à criação de uma hierarquia dentro da música popular massiva, onde os gêneros considerados

“autênticos” ocupam o topo da escala, marginalizando aqueles que não se ajustam aos moldes preestabelecidos. Além disso, é relevante notar que a indústria cultural permeia todos os gêneros musicais, incluindo aqueles tidos como “autênticos”, e que há uma vasta gama de gêneros e artistas que não se enquadram perfeitamente na dicotomia “autenticidade-cooptação”.

Marcela Alexandre Moreira, em sua análise sobre música eletrônica, argumenta que a “busca pela autenticidade como forma de valoração por todos os gêneros. O que muda pontualmente são as diferentes medidas utilizadas na avaliação do produto autêntico e do produto cooptado” (2009, p. 24). Assim, a autenticidade de um artista e a percepção de se ele é cooptado ou não são moldadas significativamente pela forma como ele é apresentado e pelos espaços onde sua música é promovida e consumida, além dos aspectos estéticos de sua sonoridade. A imagem pública do artista, suas conexões com determinadas indústrias ou círculos sociais e sua postura frente a questões sociais e políticas desempenham papéis cruciais na percepção de sua autenticidade. Ademais, os locais onde sua música é promovida e comercializada, como plataformas de *streaming*, programas de televisão e festivais, também influenciam a percepção de sua genuinidade ou possível cooptação comercial.

Na tese de doutorado intitulada “A Inteligência da Música Popular: a ‘autenticidade’ no samba e no choro” (2010), Dmitri Cerboncini Fernandes explora a construção da identidade cultural brasileira através do samba e do choro, enfatizando como esses gêneros foram elevados a ícones da tradição musical nacional, mas também expõe uma série de exclusões e marginalizações dentro desses movimentos culturais. Embora o samba e o choro sejam considerados expressões autênticas da cultura brasileira, a definição do que é autêntico e quais artistas são considerados “legítimos” tem sido objeto de disputas e controle por grupos ou indivíduos que, ao longo do tempo, definiram quais artistas e obras merecem reconhecimento e validação, frequentemente excluindo aqueles que não se conformam aos padrões estabelecidos.

De todas as manifestações populares no país, não haveria outra tão preta das “verdades” assinaladas quanto o samba e o choro. Esses gêneros longevos foram guindados ao status de fontes da tradição musical brasileira, reservas culturais do que há de mais puro em arte popular. Um intrincado processo de legitimação foi capaz de lhes conferir a chancela de “autenticidade”, prenúncio da universalização apoteótica em torno da efigie “nacional”. O emblema enobecedor, no entanto, desde o início ficou restrito à minoria de seus cultores, não a todos os sambistas e chorões, como seria de se esperar. Desde o primeiro instante em que o amálgama por meio desses gêneros se formou – meados da década de 1930 –, tomou corpo a disputa de quais seriam artistas e obras adequados ao desempenho de papel tão relevante. No decorrer do tempo, o dilema deslocou-se para um plano mais objetivo, o de



estabelecer padrões que regulassem a eleição dos capazes de ostentar a investidura da “autenticidade” na música popular, missão assumida por personagens que [...] se tornariam detentores exclusivos do poder de determinar o que deveria ser – ou não – considerado nacional ou regional, bom ou ruim, feio ou belo, autêntico ou inautêntico. (Fernandes, 2010, p. 10)

Segundo o autor, os conceitos de “pureza” e “autenticidade”, frequentemente mobilizados como critérios de validação, foram instrumentalizados para exaltar certos artistas como guardiões da cultura nacional, enquanto outros, estigmatizados como “inautênticos” ou “comerciais”, foram relegados à periferia do reconhecimento cultural. Nesse contexto, figuras enaltecidas como “pioneiros de estirpe” eram promovidas como verdadeiros defensores da autenticidade cultural, ao passo que músicos fora desse ideal eram marginalizados ou desconsiderados. Tal distinção entre “nobres” e “deturpadores” reflete dinâmicas de poder e controle no universo comercial da música, onde grupos ou indivíduos específicos detinham a prerrogativa de definir e impor padrões, impactando significativamente a trajetória e a diversidade da música popular brasileira ao longo das décadas.

Sublimações e elegias suscitadas pela sacralização de formas artísticas geralmente possuem dupla feição: a de se impor como legítimas após certo período de tempo; a de velar o trabalho social de construção que lhes deu vida. [...] Os engajados na produção e rotinização das “verdades” sobre esses gêneros musicais converteram, por conta de seus interesses e vivências, fatores circunstanciais em princípios absolutos, de sorte que um ar perpétuo de qualidade seria investido neles e em suas criações “apartadas” do mercado. [...] Encastelados em instituições destinadas a defender tal ideário, os “legisladores” das manifestações musicais populares lograram impor sua visão de mundo (Fernandes, 2010, p. 10-11).

Essa dinâmica espelha questões mais amplas de poder, hierarquia e representação dentro da cultura brasileira, onde as narrativas dominantes são frequentemente moldadas por indivíduos ou grupos detentores de influência e autoridade. Simultaneamente, essas dinâmicas de exclusão impactam a diversidade e a riqueza da cultura nacional, restringindo a participação e o reconhecimento de uma variedade de vozes e expressões culturais.

Muitos sambistas e chorões, rotulados como “inautênticos”, “interesseiros”, “alienados” ou “comerciais” — em suma, aqueles que não se encaixavam nos critérios estabelecidos de “autenticidade” — foram relegados à margem da historiografia da música popular brasileira. Esse fenômeno revela que a história da música popular no Brasil é mais complexa do que uma simples distinção entre “autênticos” e “inautênticos”. Esses sambistas e chorões “esquecidos” podem ter sido tão significativos quanto os outros, mas suas contribuições foram subestimadas ou até mesmo suprimidas da narrativa histórica devido a uma série de fatores, incluindo preconceitos sociais, econômicos e estéticos.

O consumo cultural é moldado e interpretado pelas interseções entre classe, faixa etária, gênero, língua e raça. Esses fatores demográficos não apenas influenciam as preferências individuais, mas também informam dinâmicas culturais mais amplas, espelhando as contradições, tensões e valores da sociedade. Gêneros musicais, em particular, são entendidos como construções sociais que servem tanto para categorizar quanto para restringir a diversidade musical. Eles funcionam como mecanismos que regulam a produção, distribuição e consumo de música, influenciando quem tem acesso a determinados estilos e como eles são valorizados culturalmente.

Dentro desses ecossistemas culturais, é crucial reconhecer tanto os elementos de compartilhamento e comunidade quanto as formas de exclusão e marginalização. Enquanto alguns grupos encontram um senso de pertencimento e expressão através da música, outros podem ser marginalizados ou silenciados por barreiras estruturais e preconceitos enraizados. Assim, a análise dessas dinâmicas culturais demanda uma abordagem sensível às relações de poder subjacentes, o que implica não apenas reconhecer as variadas formas de participação e engajamento cultural, mas também questionar as estruturas de poder que moldam essas experiências.

Nesse sentido, Straw destaca que

o desenho e a imposição de fronteiras entre formas musicais, a marcação de diferenças raciais, de classe e de gênero e a manutenção de linhas de comunicação entre comunidades culturais dispersas são centrais para a elaboração do significado e valor musical (1991, p. 372).

Nesse contexto, os processos de relevância são aqueles que, ao articular as diversas disparidades sociais — especialmente as relacionadas ao gênero e à raça —, convergem na formação de audiências em torno de coalizões específicas de expressão musical. Esses processos não se apresentam necessariamente como forças exclusivamente positivas ou disruptivas das divisões sociais preexistentes, tampouco são predominantemente moldados por atos isolados e intencionais de realinhamento. De modo geral, a constituição de determinadas audiências é moldada pela complexa interação de diversas instituições e espaços nos quais as músicas são difundidas: desde ambientes educacionais até clubes urbanos de dança, passando pelo formato radiofônico.

As disputas simbólicas presentes no campo musical brasileiro, como destaca Fernandes, encontram eco na pesquisa de Paulo Cesar de Araújo (2002), que aponta para a invisibilidade e deslegitimação estética das músicas associadas às camadas populares como

aspectos centrais da historiografia musical e do sistema de legitimação dominante desde as décadas de 1960 e 1970. A Música Popular Brasileira (MPB), desde sua concepção e estabelecimento como instituição cultural, tem exercido uma influência significativa no panorama cultural do país. No entanto, é inegável que essa predominância pode resultar na marginalização ou na subestimação de outras correntes musicais que não se alinham aos seus parâmetros estéticos e ideológicos. Esse fenômeno acarreta, assim, uma hierarquização arbitrária do gosto musical, na qual certos estilos são privilegiados em detrimento de outros, conferindo-lhes uma suposta superioridade ou maior prestígio.

Simone Pereira de Sá identifica a existência de

duas constelações musicais disputando a noção de popular nesse cenário [...] A primeira, da MPB, que articula o popular a um conjunto de experimentações que toma o samba por base; e que tem por resultado uma obra “moderna”, com harmonias sofisticadas e letras elaboradas, tais como as criações bossa-novistas, a canção universitária de protesto dos anos 70 e o tropicalismo [...] um conjunto de gêneros que, mesmo quando se aproxima da música pop ou massiva [...] vai “filtrar” essa aproximação a partir do debate em torno da identidade nacional e da sofisticação melódica e lírica. Em oposição, temos a constelação musical [...] constituída pelos gêneros simbolicamente “periféricos” [...] Nessa segunda constelação, o popular é definido [...] articulado ao “comercialismo” e à “alienação” [...] Ao mesmo tempo, tratam-se de gêneros que se constituem em estreita conexão territorial com segmentos das camadas populares – favelas e periferias das grandes cidades ou interior do país (Sá, 2019, p. 23).

Janotti Júnior (2020) relembra que, na década de 1960, a relação entre a MPB e a Jovem Guarda era marcada por tensões, devido à percepção da última como “alienada” culturalmente, em função de sua forte influência da cultura pop estrangeira. No entanto, com o advento da Tropicália, essa visão começou a mudar. A Tropicália, representada por figuras como Caetano Veloso e Gilberto Gil, não apenas integrou elementos da cultura brasileira com influências estrangeiras, mas também desafiou os valores estabelecidos na música brasileira. Os festivais televisivos da canção e a importância da televisão como meio de comunicação de massa amplificaram esses debates culturais, contribuindo para a reconfiguração dos valores associados tanto à Jovem Guarda quanto à MPB.

Segundo Sá (2019), embora hibridismos internacionais estejam presentes em ambas as vertentes, alguns são mais valorizados e legitimados que outros. A autora aponta a bossa-nova como exemplo de hibridismo “legítimo”, por combinar elementos do samba com influências harmônicas do jazz, resultando em uma abordagem sofisticada e bem recebida. Em contraste, gêneros como o sertanejo e o funk exemplificam hibridismos menos prestigiados, devido às

suas associações com gêneros latino-americanos desvalorizados ou vertentes menos politizadas do hip-hop norte-americano.

No caso do sertanejo, “a história da música sertaneja sempre foi uma história das misturas musicais e da incorporação de valores exógenos” (Bezerra, Alonso e Reichelt, 2016, p. 27). Os autores argumentam que o gênero, originário do interior do Brasil, emerge de uma tensão entre periferia e centro, especialmente a partir dos anos 1950, quando a música rural começa a assimilar influências como a guarânia paraguaia, o chamamé argentino, o rasqueado, corridos, rancheiras e boleros mexicanos. então, “houve então aqueles que aderiram a esse gênero, os “sertanejos”; e os que repudiaram sua entrada, e que se distinguiram como ‘caipiras’”. Posteriormente, o gênero dialogaria ainda com o rock, o brega e o country americano, sendo considerado por alguns como “música “reacionária” e/ou deturpadora dos valores da “autêntica” música caipira” (Sá, 2019).

Ao explorar espaços mais institucionais, como os processos de educação e formação em música e arte, pode-se concordar com Wenderson Oliveira, que afirma: “todo processo de formação estética e, do mesmo modo, de formação educacional em Arte, é político, consentimos que ele forma novos dispositivos e/ou reforça os já existentes” (Oliveira, 2018, p. 169). Em outras palavras, as escolhas feitas no desenvolvimento desses processos—como a seleção de obras de arte, métodos de ensino e abordagens pedagógicas—são intrinsecamente políticas, na medida em que definem quais ideias e perspectivas são valorizadas e ensinadas, e quais são marginalizadas ou ignoradas, refletindo e moldando as visões de mundo, os valores e as relações de poder vigentes na sociedade.

Segundo Santos, a outra face do genocídio que eliminou povos distintos e marcou a expansão do território europeu, o epistemicídio,

ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista [...] tanto no espaço periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais) (Santos, 1995, p. 328).

Essa forma de violência simbólica visa eliminar formas de conhecimento, perspectivas e identidades em contextos nos quais grupos marginalizados representam uma ameaça aos interesses econômicos e políticos dominantes, especialmente quando suas práticas, conhecimentos ou modos de vida entram em conflito com a lógica da expansão capitalista. Assim, “toda obra cultural, aceita como ‘arte’ ou não, oferece leituras sobre as diversidades e

potencialidades dos grupos sociais que as produziram” (Victorio Filho, 2012., p.217), ressaltando a importância da análise cultural e social nas discussões sobre autenticidade e legitimidade das obras. Cada obra cultural reflete as circunstâncias sociais, históricas e culturais de seu contexto de produção e tem o potencial de expressar a criatividade, resiliência, resistência e inovação presentes em diferentes comunidades, dando visibilidade às histórias, identidades, lutas e perspectivas únicas dos grupos sociais que as criaram.

Em “Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais”, Luis Ricardo Queiroz identifica que a prática e formação institucional da música no Brasil foram—e ainda são—fortemente marcadas pelo epistemicídio musical. Ao reconhecer como os dispositivos nos currículos escolares regulam a escuta e influenciam a distinção entre o que é considerado educativo e culturalmente valioso, pode-se perceber que, no universo musical, “geram [...] preconceitos e dominações de repertórios e modelos de ensino canônicos, baseados, sobretudo, na imposição da cultural musical erudita europeia sobre outras formas de expressão musical” (Queiroz, 2017, p.100).

Ao reconhecer as limitações das abordagens tradicionais na educação musical, que frequentemente priorizam determinados gêneros, estilos e formas em detrimento de outros, marginalizando as experiências musicais de grupos sociais cujas expressões não se conformam às normas culturais dominantes, torna-se evidente como essas práticas educacionais contribuem para a criação de dispositivos de controle e restrição das práticas sonoras cotidianas. A imposição de padrões culturais hegemônicos no âmbito da educação musical atua como um mecanismo de coerção, censurando certas formas de expressão, impondo modelos culturais predominantes e excluindo vozes e experiências musicais divergentes, restringindo assim a diversidade e o pluralismo.

Para promover uma educação musical mais inclusiva e diversificada, é imperativo reconhecer e valorizar as práticas sonoras cotidianas e as múltiplas manifestações musicais. Isso demanda a criação de espaços que acolham e celebrem a multiplicidade de expressões presentes na sociedade, de forma a proporcionar uma experiência educativa verdadeiramente equitativa, inclusiva e enriquecedora. Conforme argumenta Martín-Barbero,

o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica. (Martín-Barbero, 1997, p. 105)

Martín-Barbero enfatiza que o valor das expressões culturais populares está em sua capacidade de refletir e materializar a realidade das classes subalternas, manifestando não apenas uma resistência à cultura hegemônica, mas também um diálogo contínuo com ela, no qual elementos dominantes são reinterpretados e ressignificados à luz das memórias e experiências históricas dessas comunidades.

Ademais, Laura Seligman, em seu estudo sobre música e a construção de identidades juvenis em ambientes online, oferece uma poderosa reflexão sobre os impactos sociopolíticos da cultura pop, afirmando que “o pop disse em voz alta que a arte é para todos e que ela não precisa significar nada – apenas é” (Seligman, 2017., 2017, p. 13).

Essa perspectiva contemporânea sobre a arte, particularmente influente no contexto da cultura pop, busca ser vista como um movimento libertador e inclusivo, que reconhece a multiplicidade de interpretações possíveis para diferentes formas de arte e contextos culturais. A diversidade de opiniões e experiências não apenas enriquece o diálogo artístico, mas também promove a democratização do acesso à arte, incentivando a participação sem a exigência de “requisitos especiais”. Embora essa abordagem enfatize uma essência intrínseca da arte, desvinculada de utilidade ou propósito explícito, ela, na verdade, ancora seu valor nas experiências subjetivas que proporciona aos seus espectadores ou participantes, permitindo que a arte seja apreciada por suas qualidades estéticas, emocionais ou sensoriais, independentemente de uma interpretação fixa ou objetiva.

Assim, a perspectiva da cultura pop desafia as concepções tradicionais de elite cultural e alta arte, adotando uma postura mais descontraída e inclusiva, que celebra a diversidade de formas de expressão artística e encoraja a participação ativa do público, independentemente de formação ou experiência prévia na criação e apreciação da arte. Esse enfoque contribui para a quebra de barreiras entre o público e a arte, promovendo um espaço onde a fruição estética não está circunscrita aos domínios do erudito, mas é acessível e relevante para todos.

#### 4.4 O VIDEOCLÍPE COMO PERFORMANCE VISUAL DA MÚSICA

A discussão em torno dos valores de autenticidade e dos gêneros musicais serve para contextualizar a presença e a relevância do videoclipe como um produto midiático-musical singular, que assume uma posição central nesta análise. Conforme mencionado anteriormente, não se trata de abordar a música e o videoclipe exclusivamente sob uma perspectiva estritamente musical, mas de investigar sua inserção em uma rede de lógicas e estratégias profundamente conectadas aos processos de midiaticização e digitalização que caracterizam o

mundo contemporâneo. Nesse contexto, é fundamental questionar como tais produções são concebidas e percebidas, destacando as influências culturais, sociais e econômicas que permeiam tanto a música quanto o videoclipe.

O videoclipe transcende sua função meramente visual ao constituir-se como uma performance integrada, que amalgama elementos auditivos e visuais para criar uma “camada visual” (Valente, 2003, p. 96) sobre a canção, enriquecendo substancialmente a experiência musical. Esta camada visual não apenas complementa, mas também recontextualiza a música, promovendo uma interação singular que reflete as circunstâncias de sua produção e as dinâmicas culturais e econômicas subjacentes.

Ao considerar o videoclipe como uma performance de uma canção popular massiva (Soares, 2013), torna-se imperativo examinar as complexas dinâmicas discursivas que moldam tanto a estrutura musical quanto a composição visual dos clipes. Essa análise expõe interações intrincadas entre as esferas cultural, econômica e tecnológica, oferecendo uma compreensão mais profunda da inter-relação entre videoclipes e gêneros musicais. O conceito de performance emerge, assim, como fundamental para identificar as estratégias específicas que diferentes gêneros empregam para capturar a atenção do público, ampliando significativamente a experiência musical. Soares observa que

Videoclipes de rock podem ser vistos como uma forma de dançar este gênero, a partir da identificação, em suas gramáticas de produção e de reconhecimento, de incorporações no âmbito audiovisual, de formas de responder corporalmente a este tipo de música. É comum, por exemplo, que nos clipes de rock, tenha-se tremulância no uso de câmeras, “sujeira” nos planos imagéticos, certo “descaso” proposital na edição, acarretando, muitas vezes, em audiovisuais que querem se parecer toscos, sujos. (2013, p. 155)

Soares propõe uma análise da relação entre a performance da canção popular massiva e o videoclipe como base para uma metodologia de análise de videoclipes. Ao adotar a noção de performance nos meios sonoros, sua abordagem se estrutura em torno de três princípios fundamentais: o gestual como artefato midiático, que abrange tanto os gestos do artista quanto o videoclipe enquanto expressão gestual e de dança; a voz como elemento constituinte do clipe; e a ideia de cenário como uma inscrição visual (Soares, 2013). A análise do videoclipe enquanto performance da canção popular massiva oferece, assim, uma ferramenta valiosa para compreender como música e imagem se articulam para criar significados e construir sentidos na cultura contemporânea. Neste momento, a intenção é discutir algumas características desse produto midiático, sem se deter excessivamente na metodologia.

O videoclipe é abordado como “uma interpretação rítmica sobre a performance inscrita na canção” (Soares, 2013, p. 154), buscando-se entender a relação evidente em que o videoclipe retoma a performance inscrita na canção para reinterpretá-la dentro de suas próprias gramáticas. Assim, o videoclipe traduz a música em forma visual, criando uma narrativa ou uma sequência de imagens que complementam e enriquecem a experiência auditiva. A sinergia entre som e imagem no videoclipe possibilita que elementos como ritmo, melodia e letra sejam visualmente interpretados através de recursos de edição, cenografia, coreografia e direção de arte, amplificando a mensagem e o impacto emocional da música.

Como destaca Cardoso Filho (2007), “o ato de ouvir uma canção mediática não é uma operação abstrata, ao contrário, é uma operação material regulada, em boa medida, pelas provocações plásticas feitas na obra”. Isso indica que há uma integração de estímulos visuais e auditivos na obra, e esses estímulos plásticos — como o videoclipe, a performance ao vivo e a arte do álbum — desempenham um papel crucial na modelagem da experiência do ouvinte, contribuindo para a construção do sentido da música e para o seu impacto emocional, tornando a audição uma experiência mais diversa e imersiva.

Apesar de sua íntima relação com a música e da presença de certa plasticidade, o videoclipe constitui uma entidade distinta, que se origina da música e a expande, adicionando dimensões e significados adicionais. É um fenômeno que surge da evolução das performances ao vivo, potencializando a capacidade de gerar novas obras como extensões dessas, em uma relação paradoxal de interdependência e independência.

Como uma evolução da performance ao vivo, o videoclipe oferece uma experiência visualmente poderosa que pode ser infinitamente reproduzida e disseminada. Ele captura a essência da performance ao vivo e a transforma em algo que pode ser experimentado de novas maneiras, em diversos contextos e por um público global. Anteriormente, as experiências musicais mediáticas eram essencialmente presenciais e efêmeras, dependentes do momento e da presença física do artista e do público. Atualmente, a performance ao vivo se desdobra em múltiplas formas de mediação e reprodução, como gravações de áudio, videoclipes, transmissões ao vivo, postagens em redes sociais, remixes e outros formatos. Conforme Soares (2013, p. 152) observa, “a performance do artista ao vivo era seu ‘objeto de criação’ passa a ser substituída por uma regra em que o ‘objeto de criação’ passa a ‘criar outros objetos’” (p. 152). Ao gerar novos produtos, como versões alternativas, remixes visuais e adaptações, o videoclipe amplia a vida útil e o impacto cultural da música.



Portanto, o videoclipe não apenas complementa, reforça ou recontextualiza a mensagem musical, mas também amplia suas dimensões e significados por meio de imagens, narrativas visuais e simbolismos. Ele proporciona uma experiência multisensorial que enriquece a interpretação da canção, permitindo que elementos como “gritos, sussurros, especificidades vocais podem ser configurados imagetivamente através de movimentações de câmera, recursos de edição ou registros de gestuais do artista” (Soares, 2013, p. 165)

Holzbach (2013) argumenta que, historicamente, o videoclipe ocupava um espaço limitado na cultura midiática ao longo do século XX, sendo uma forma emergente de expressão audiovisual ainda pouco difundida. No entanto, a estreia da MTV em 1981 marcou um ponto crucial para a consolidação do videoclipe como um gênero distinto no panorama audiovisual. A criação de um canal televisivo dedicado exclusivamente à exibição e promoção de vídeos não apenas impulsionou seu desenvolvimento, mas também desempenhou um papel fundamental em sua popularização global. A MTV influenciou significativamente a estética dos vídeos musicais, estabelecendo padrões estilísticos e narrativos que moldaram a linguagem visual do meio (Trevisan, 2011).

Atualmente, os vídeos não se restringem à transmissão exclusiva pela televisão, estando amplamente acessíveis por meio de computadores, smartphones e outros dispositivos conectados à internet. Essa ubiquidade tem elevado a popularidade dos vídeos a novos patamares na era digital, especialmente com o advento e a difusão de plataformas de compartilhamento de vídeos como o YouTube e o TikTok. Essas plataformas não apenas democratizaram o acesso ao conteúdo audiovisual, possibilitando interações inovadoras entre artistas e espectadores, mas também têm reformulado as dinâmicas de consumo de mídia, influenciando profundamente as maneiras como o público descobre, compartilha e se engaja com os vídeos musicais.

O TikTok, enquanto uma ferramenta robusta de marketing digital, destaca-se como uma plataforma na qual músicas e vídeos atingem popularidade por meio de desafios e tendências virais, contribuindo significativamente para gerar um forte engajamento em torno das obras musicais, fomentar a interação com os fãs e promover amplamente o conteúdo musical. Essa plataforma capitaliza, portanto, uma característica inerente ao ambiente digital: a capacidade de propagação rápida dos vídeos através de estratégias de marketing viral. Quando um vídeo é particularmente cativante, inovador ou divertido, ele pode ser amplamente compartilhado, alcançando milhões de visualizações em um curto intervalo de tempo. Casos emblemáticos incluem “Gangnam Style” de PSY e “Despacito” de Luis Fonsi e

Daddy Yankee, que se tornaram fenômenos globais devido ao compartilhamento massivo online.

As campanhas de lançamento de videoclipes frequentemente se configuram como eventos multimidiáticos complexos, englobando teasers, colaborações com influenciadores digitais e interações em redes sociais. Fragmentos de performances, ensaios e bastidores são divulgados estrategicamente para estabelecer uma presença contínua do artista no ambiente digital. Esses elementos contribuem de forma substancial para a construção da imagem do artista, proporcionando aos fãs uma perspectiva mais íntima e abrangente, além de fomentar a criação de uma comunidade em torno dos videoclipes, estimulada por interações como comentários, likes e compartilhamentos.

Conforme observado por Sá (2016, p. 61), essa interação abrange uma vasta gama de expressões audiovisuais, desde vídeos de shows postados por fãs até paródias, tributos e homenagens, culminando nos vídeos “profissionais” que promovem novas músicas de artistas com carreiras de diversos níveis de estabelecimento. Além disso, muitos videoclipes contemporâneos incentivam a participação ativa dos fãs por meio de concursos, colaborações em vídeos gerados por usuários e o uso de material criado pelos próprios seguidores, como exemplificado no videoclipe de “Stronger” de Kelly Clarkson.

através da compreensão da lógica produção-circulação televisiva dos videoclipes, percebe-se que a entrada das plataformas online de compartilhamento de vídeos é um elemento capaz de problematizar as dinâmicas massivas de circulação destes audiovisuais. O videoclipe não é mais um produto somente televisivo, passando a integrar as dinâmicas de consumo da cibercultura e precisando ser compreendido também através desta lógica (Soares, 2013, p. 24).

Inicialmente reconhecido como um produto midiático que integra estratégias mercadológicas da indústria musical com linguagens e técnicas da televisão e do cinema, o videoclipe adaptou-se e expandiu-se para abraçar as práticas de consumo digital contemporâneas. Contrariamente ao consumo tradicional de videoclipes na televisão, caracterizado por uma programação linear e pré-determinada, o consumo digital se caracteriza por ser fragmentado e sob demanda. Os espectadores têm a liberdade de escolher assistir aos videoclipes de sua preferência, quando e onde desejarem, utilizando o dispositivo de sua escolha, o que resulta em uma experiência de consumo altamente personalizada.

Em síntese, o videoclipe, já um produto midiático inovador, ampliou significativamente seu alcance e impacto ao incorporar as dinâmicas do consumo digital. Essa

evolução possibilitou uma maior interatividade, personalização e adaptabilidade, assegurando que os videoclipes permaneçam relevantes e influentes no cenário contemporâneo.

Embora intimamente vinculado à música, o videoclipe também se manifesta como uma entidade autônoma com uma linguagem própria e um impacto distinto. Essa dinâmica paradoxal de interdependência e autonomia permite que o videoclipe amplifique a influência da música ao enriquecê-la visualmente, gerando novas experiências, conteúdos e produtos tanto culturais quanto comerciais. Como forma de expressão artística, o videoclipe não apenas surge da música, mas a transcende, deixando uma “marca a música com uma codificação imagética que, muitas vezes, problematiza a sua própria natureza musical” (Soares, 2013, p. 149). Interpretado como uma extensão performativa de uma canção popular massiva, o videoclipe introduz uma camada adicional de significado e interpretação à obra musical, transformando a experiência originalmente auditiva em uma experiência audiovisual completa.

É fundamental, portanto, considerar que o videoclipe não apenas reflete, mas também atua como um agente ativo dentro do contexto cultural em que é produzido, frequentemente capturando o *zeitgeist* do período de sua emergência. Inserido em diversas ordens histórico-sociais, o videoclipe carrega consigo inscrições que dialogam com questões de raça, gênero, classe social e outras dinâmicas de poder. Por exemplo, a representação de corpos e identidades negras pode variar desde a exotização até a reafirmação cultural.

Neste sentido, a análise das performances de Luedji Luna, como discutido por Gumes, Garson e Argôlo, torna-se pertinente, ao enfatizar que

ao avaliar as performances da artista é necessário perceber que elas se dão em um regime de representação racializado e genderizado. Seu sentido, portanto, se dá no embate com as performances e imagens de mulheres negras que lhe são antecessoras ou contemporâneas (2021, p. 11).

Refletir sobre as performances nos videoclipes vai além da mera consideração dos meios de visibilidade e promoção das obras musicais. Implica uma análise minuciosa dos espaços complexos onde são elaborados e disseminados não apenas valores estéticos, simbólicos e ideológicos, mas também representações profundamente enraizadas de identidades raciais, étnicas, de gênero e sexuais. Esses videoclipes não se limitam a validar e evidenciar experiências e perspectivas frequentemente marginalizadas em outras formas de mídia, mas exercem um papel crucial na mediação dos valores culturais contemporâneos, configurando-se como plataformas de expressão e contestação identitária.

Ao engajar-se nesse processo de mediação, os videoclipes desempenham um papel crucial na construção e na sedimentação de significados associados a um gênero musical específico, configurando-se como agentes ativos na moldagem da percepção pública e na interpretação das obras musicais veiculadas. Essa dinâmica não apenas reforça as convenções estilísticas e identitárias dos gêneros, mas também intervém nos modos de recepção e consumo cultural, potencializando a influência dos videoclipes na elaboração de narrativas estéticas e simbólicas que circunscrevem a experiência musical contemporânea.

#### 4.5 PLATAFORMAS DIGITAIS E MUDANÇA DA INDÚSTRIA MUSICAL

Nos últimos anos, a cultura digital tem promovido transformações profundas na indústria fonográfica, alterando drasticamente a maneira como a música é produzida, distribuída e consumida globalmente. Com o avanço das tecnologias digitais, o consumo musical deixou de ser uma experiência restrita a determinados espaços e dispositivos para se tornar uma prática ubíqua, integrada às rotinas diárias dos indivíduos. Essa mudança é impulsionada pela integração de plataformas digitais, especialmente o YouTube e o Spotify, que redesenharam as práticas de escuta musical, as categorias de gêneros e a experiência audiovisual de formas inéditas.

Historicamente, a categorização musical era definida por prateleiras de lojas de discos, grades de programação de rádio e canais de televisão, como a MTV, onde os gêneros musicais eram claramente delineados e associados a contextos específicos de consumo. Essas delimitações criavam um sistema de classificação musical que, embora restritivo, oferecia ao público um caminho claro para acessar seus gêneros preferidos e descobrir novos artistas dentro de categorias já estabelecidas. Contudo, na cultura digital, essas fronteiras tornaram-se mais fluidas, à medida que os modos de consumir música evoluíram com o surgimento de novas tecnologias e plataformas.

Segundo Janotti Junior (2020), a simbiose entre a escuta móvel e a presença ubíqua da música, facilitada por dispositivos portáteis, impacta diretamente as categorizações musicais atuais. A experiência de escuta musical passou a ser definida não apenas pelo gênero, mas também pelos contextos situacionais, como momentos do dia, atividades realizadas ou estados emocionais dos ouvintes. “As trilhas sonoras agrupadas por atividades e a classificação dos gêneros musicais implicam modos de experienciar música através das inter-relações entre períodos do dia, afazeres e escutas de música” (Janotti Júnior, 2020, p. 19-20). Isso significa que a categorização musical passou a ser influenciada por aspectos situacionais do consumo,

como atividades cotidianas ou estados emocionais, promovendo uma experiência de escuta altamente personalizada. A cultura digital desestabiliza a rigidez das antigas classificações, permitindo que o ouvinte explore uma gama mais diversificada de opções musicais que se alinham às suas necessidades momentâneas e preferências individuais.

Essa nova dinâmica de consumo musical é facilitada por plataformas como o Spotify, que utiliza algoritmos sofisticados para recomendar músicas com base em padrões de escuta, comportamentos de navegação e até mesmo características demográficas dos usuários. No Spotify, as *playlists* personalizadas se tornaram um elemento central na experiência do usuário, refletindo não apenas as preferências musicais, mas também o contexto mais amplo de uso da plataforma. “Os sistemas de recomendação do Spotify operam a partir da articulação de pelo menos dois modos complementares de busca de parâmetros de similaridades: base de conteúdo e base contextual” (Janotti Júnior; Pires, 2021, p. 16). Essa abordagem permite que o consumo musical vá além de simples escolhas baseadas em gênero, ampliando-se para englobar contextos mais complexos e personalizados, que refletem a vida cotidiana dos usuários.

Essas mudanças têm implicações profundas para as cenas musicais, que, segundo Sá (2013), agora se expandem para dimensões virtuais e translocais, desafiando as fronteiras geográficas e estilísticas que tradicionalmente definiam esses espaços. Cenas musicais, que anteriormente estavam restritas a locais físicos específicos, agora têm a capacidade de existir em múltiplas camadas virtuais, onde artistas e fãs se conectam e interagem independentemente de suas localizações geográficas. “Todas as cenas musicais podem ter uma dimensão virtual hoje em dia”, observa Sá (2013, p. 27), destacando como a internet e as plataformas digitais reconfiguram o modo como as cenas musicais se formam, interagem e se disseminam. Esse ambiente virtual facilita a visibilidade de expressões musicais que, de outra forma, poderiam permanecer marginalizadas, permitindo que artistas independentes e de nicho alcancem audiências globais sem a necessidade de intermediários tradicionais.

O YouTube, por sua vez, desempenha um papel central nessa transformação, emergindo como a principal plataforma para a circulação de vídeos na era digital. Ao contrário da era MTV, onde os vídeos eram exibidos de forma linear e controlada por programadores de televisão, o YouTube permite uma experiência de consumo sob demanda, onde o usuário exerce controle sobre o que, quando e como assistir. Como argumenta Sá (2019), “o vídeo que circula no YouTube é um ator enredado numa rede afetiva e sócio-técnica distinta daquele do vídeo da Era MTV” (p. 25). A plataforma não apenas hospeda

vídeos, mas também participa ativamente na curadoria de conteúdos relacionados, utilizando algoritmos que conectam vídeos de acordo com os hábitos de consumo dos usuários, criando um ciclo contínuo de sugestões que mantêm os espectadores engajados. “Outra importante transformação é que, em vez da lista de videoclipes criada a partir da interação da audiência por telefone ou pela internet, no YouTube, a plataforma, através de seus códigos, realiza uma verdadeira curadoria videoclíptica criando uma lista de vídeos relacionados a outro vídeo” (Cardoso Filho et al., 2018, p. 100). Essa curadoria algorítmica reflete um novo modelo de consumo, onde a escolha do usuário é guiada por sugestões automatizadas que refletem tanto as preferências pessoais quanto as prioridades comerciais do YouTube.

A lógica de recomendação algorítmica presente no YouTube e no Spotify é uma manifestação clara da dataficação do consumo musical, onde cada interação do usuário é capturada, analisada e utilizada para moldar a experiência de consumo. De acordo com Poell, Nieborg e Van Dijck (2019), esse processo, conhecido como plataformização, envolve a penetração de infraestruturas de plataformas em diferentes setores econômicos e esferas da vida, transformando dados de uso em informações valiosas para moldar comportamentos de consumo. No YouTube, por exemplo, a recomendação de vídeos é automatizada, baseando-se em histórico de visualizações, interações e até mesmo dados demográficos. “Estas diferenças nos modos de acessar música demonstram como as indicações dos percursos de escuta parecem ter sido alteradas pela passagem da interatividade que marcou a WEB 2.0 com ênfase, no caso da música, da escolha a partir do cardápio musical para a cultura da plataformização, em que a disponibilização de músicas a partir de *playlists* está conectada ao protagonismo dos algoritmos e sistemas de recomendação que caracterizam de modo saliente a ecologia das mídias de conectividade” (Janotti Júnior; Pires, 2021, p. 10). Esse processo transforma a plataforma em um espaço onde o consumo de videoclipes é menos sobre escolha ativa e mais sobre ser guiado por sugestões automatizadas, refletindo tanto as preferências pessoais quanto as prioridades comerciais do YouTube.

Embora essa personalização possa parecer vantajosa para o usuário, há um lado problemático que envolve questões de controle e exclusão. Apesar de oferecerem oportunidades para que artistas alcancem audiências globais, plataformas como o YouTube e o Spotify também operam com base em algoritmos que priorizam conteúdos populares ou virais, frequentemente em detrimento de vozes menos alinhadas com as tendências dominantes. “Nada contra a conscientização dos músicos sobre os mecanismos de sucesso em época de consumo de música em *streaming*, mas é possível pensar, a partir da autoajuda para

o sucesso, que a mecânica de recomendações é previsível e centralizada, fruto de práticas que podem obliterar o acesso a expressões musicais não tão afeitas às culturas dos algoritmos e da conectividade” (Janotti Júnior, 2020, p. 64). Na prática, isso significa que artistas que não conseguem se alinhar às lógicas de popularidade e engajamento determinadas pelos algoritmos podem encontrar dificuldades significativas para alcançar visibilidade, mesmo em um ambiente que, à primeira vista, parece democrático e acessível.

Além disso, a financeirização e a plataformização da economia musical também reconfiguram a relação entre artistas e audiências, especialmente no contexto da música ao vivo. Com a popularização das transmissões ao vivo online, como as *lives* musicais, o financiamento de eventos passou a operar sob a lógica do mercado financeiro, onde o retorno sobre o investimento se torna uma prioridade. De acordo com Marchi, Herschmann e Kischinhevsky (2021), o financiamento dos concertos passou a operar sob a lógica do mercado financeiro, priorizando a rentabilidade para os acionistas em vez do tradicional financiamento público. Essa mudança altera não apenas as fontes de financiamento, mas também as expectativas em torno da produção musical, com artistas frequentemente precisando adaptar suas estratégias para maximizar o engajamento e a monetização em plataformas digitais.

Esse modelo acirra desigualdades, favorecendo artistas estabelecidos que têm acesso a patrocínios mais lucrativos, enquanto artistas emergentes muitas vezes se veem forçados a atuar em eventos gratuitos ou de baixa remuneração para ganhar visibilidade. A financeirização e a plataformização da música ao vivo acirram as desigualdades entre artistas estabelecidos, que têm acesso a patrocínios e eventos mais bem remunerados, e iniciantes, que tendem a se apresentar gratuitamente em festivais online para ampliar sua visibilidade midiática, mesmo sem perspectiva de retorno financeiro. Ainda que novos artistas tenham à disposição aplicativos e plataformas para tentar construir relações diretas com seus públicos, vendendo não apenas acesso às apresentações ao vivo, mas diversos itens como discos, camisetas, bonés, souvenirs, entre outros, compreende-se que esses se encontram em uma situação extremamente vulnerável, dependendo de uma gestão agressiva de comunicação.

Note-se que a financeirização e a plataformização da música ao vivo acirra as desigualdades entre artistas estabelecidos que têm acesso a patrocínios e eventos mais bem remunerados e iniciantes que tendem a se apresentar gratuitamente em festivais online para ampliar sua visibilidade midiática mesmo sem perspectiva de retorno financeiro (Marchi, Herschmann e Kischinhevsky, 2021, p. 17).

Essa transformação é particularmente evidente no caso dos videoclipes, que passaram a desempenhar um papel central nas estratégias de marketing e branding dos artistas. Videoclipes não são mais apenas ferramentas promocionais; eles se tornaram veículos de expressão artística e identidade, onde artistas podem explorar narrativas visuais que complementam e expandem o significado de suas músicas. De acordo com Sá (2019), “o videoclipe é frequentemente o primeiro produto de divulgação de um cantor ou canção”, ilustrando como a relação entre o videoclipe e a canção gravada se inverteu na era digital, com o sucesso de um vídeo viral frequentemente determinando a trajetória comercial de uma música. Isso representa uma mudança significativa em relação ao passado, quando o videoclipe era visto principalmente como um complemento promocional para a música gravada.

Além das plataformas de *streaming*, redes sociais como o TikTok também desempenham um papel crucial na transformação do consumo musical. O TikTok, com sua ênfase em vídeos curtos e repetitivos, tem impulsionado mudanças significativas na produção musical, incentivando artistas e produtores a adaptarem suas criações para maximizar o potencial de viralidade na plataforma. Marchi, Herschmann e Kischinhevsky (2021) destacam que “os *streamings* de memes, dancinhas e vídeos curtos acompanhados de trilha sonora no TikTok vêm impulsionando mudanças significativas na produção e consumo musical”, sublinhando como a dinâmica das redes sociais molda diretamente as expectativas e as práticas de consumo musical contemporâneas. Isso gera um impacto direto na forma como a música é produzida, distribuída e consumida, exigindo dos artistas uma adaptação constante às novas tendências e formas de engajamento digital.

Essa convergência de mídias e a ubiquidade dos dispositivos móveis criaram um ambiente em que a música e o vídeo se tornaram companheiros constantes, integrados às rotinas diárias dos usuários. A cultura de remixagem e criação de paródias no YouTube, por exemplo, demonstra como os usuários não são apenas consumidores passivos, mas agentes ativos na curadoria, produção e disseminação de conteúdos musicais. Essa participação ativa transforma o consumo de videoclipes em uma experiência dinâmica e interativa, onde as fronteiras entre o consumo e a criação se tornam cada vez mais borradas. A lógica do “broadcast yourself” do YouTube incentiva a criação e a recirculação de conteúdos, permitindo que videoclipes se tornem parte de um ecossistema midiático mais amplo e participativo, onde as distinções entre produtores e consumidores são constantemente negociadas.



No entanto, essa democratização da criação e da disseminação de conteúdos também está sujeita a novas formas de controle e regulação. A lógica dos algoritmos e das recomendações automatizadas tende a favorecer conteúdos que já possuem alta visibilidade ou que se alinham com as preferências dominantes, muitas vezes marginalizando conteúdos que não se encaixam nesses critérios. Isso reforça a necessidade de uma abordagem crítica e informada por parte dos usuários, que devem estar cientes de como suas interações nas plataformas digitais são monitoradas, analisadas e utilizadas para moldar suas experiências de consumo. “Os sistemas de classificação, agrupamento, recomendação e categorização de usuários, artistas e músicas são parte de uma ampla ambientação comunicacional que agrega publicidade, cluster de dados, rastros de navegação, sistemas de geolocalização, downloads, assinaturas, bilheteria, vendas de camisetas, criações de *playlists*, curadorias, *lives*, acessos públicos e privados dos arquivos musicais” (Janotti Júnior, 2020, p. 63-64). A aparente neutralidade das plataformas esconde dinâmicas complexas de poder, onde interesses comerciais muitas vezes se sobrepõem à diversidade cultural e à autonomia artística.

Por fim, a transformação dos vídeos e da música na cultura digital é um reflexo das mudanças mais amplas na sociedade contemporânea, onde as tecnologias digitais reconfiguram as relações entre produtores, consumidores e plataformas. Embora as plataformas digitais tenham democratizado o acesso e a produção musical, elas também introduziram novas formas de controle e exclusão, moldando o panorama musical de maneiras que desafiam tanto os artistas quanto os consumidores a repensar suas práticas e expectativas. Como argumenta Janotti Junior (2020), “a observância dos mitos de origem e da historicidade das categorizações musicais faz com que se possa articular de maneira mais direta o modo como os sistemas de recomendação procuram associar trajetórias culturais, anúncios, dicas e percursos de escuta” (p. 37), reforçando a necessidade de uma abordagem crítica ao papel das tecnologias digitais na mediação das experiências culturais contemporâneas.

Compreender essas transformações é essencial para navegar e criticar o complexo ecossistema da cultura digital, onde a música e os vídeos continuam a desempenhar um papel central na articulação das experiências culturais e identitárias na era contemporânea. As dinâmicas de poder mediadas por algoritmos e plataformas digitais têm um impacto direto na diversidade e na autonomia artística, e é fundamental que tanto artistas quanto consumidores se envolvam criticamente com essas questões para garantir que a cultura digital continue a ser um espaço de expressão inclusiva e diversificada. Este texto busca oferecer uma visão crítica sobre as implicações dessas mudanças, destacando a importância de uma análise atenta às

dinâmicas de poder mediadas por algoritmos e plataformas digitais, e ao impacto dessas dinâmicas na diversidade e na autonomia artística na era digital.

A partir dessa análise, fica evidente que as tecnologias digitais, ao mesmo tempo em que ampliam as possibilidades de expressão e acesso à música, também trazem desafios significativos que precisam ser enfrentados de forma consciente e crítica. A música, enquanto prática cultural e expressão identitária, continua a evoluir junto com as tecnologias que a cercam, e é através dessa evolução que novas oportunidades e desafios surgem para todos os envolvidos no ecossistema musical digital.

## 6 PERFORMATIVIDADES DE IDENTIDADES CULTURAIS NA MÚSICA

A indagação acerca das intersecções entre os estudos culturais identitários e os estudos musicais leva-nos a explorar as convergências entre essas esferas analíticas. Inicialmente, a abordagem da música sob a ótica dos gêneros musicais revela esses gêneros como conjuntos de princípios e características que orientam os processos de produção, circulação e consumo em contextos musicais específicos. Este entendimento permite traçar paralelos com as identidades sociais, visto que, tal como os gêneros musicais, as identidades se estruturam em torno de normas e referenciais que delimitam o que é considerado autêntico e o que é excluído.

Os gêneros musicais funcionam de modo análogo às normas sociais que regem as identidades, como os papéis de gênero e os estereótipos raciais. Assim como esses sistemas normativos, os gêneros musicais impõem diretrizes sobre o que deve ser valorizado ou marginalizado, refletindo e reforçando hierarquias culturais. A música, portanto, emerge como um objeto potente de transformação das normas culturais e do comportamento social, servindo como um campo simbólico onde as concepções de identidade são constantemente reiteradas e contestadas. No âmbito dos estudos culturais, produtos da indústria musical moldam opiniões políticas e comportamentos sociais, ao fornecer modelos de identidade que tanto reforçam quanto desafiam estereótipos tradicionais, oferecendo novas perspectivas sobre a identidade.

Para além de seus significados intrínsecos, a música também se configura como um meio pelo qual indivíduos expressam suas identidades, resistem a normas sociais e se conectam com comunidades. Esse processo opera como uma forma de argumentação social, onde a música se torna um meio de negociação e articulação das identidades. Compreender as intersecções entre música e identidade exige ir além das letras e sonoridades, abrangendo as relações dos músicos com suas próprias identidades, suas performances, corpos e discursos, que não apenas constroem narrativas potentes, mas também atuam politicamente. As performances dos músicos frequentemente desafiam ou reforçam normas comportamentais, e seus corpos tornam-se palcos nos quais as identidades são exibidas e negociadas.

Os discursos dos músicos, manifestos tanto nas músicas quanto em declarações públicas, moldam o entendimento social acerca da identidade, promovendo a conscientização e a aceitação da diversidade. Inserida no contexto social permeado por relações de poder, a música não é neutra; a indústria musical constantemente negocia dinâmicas de poder,

influenciando quem tem acesso a oportunidades e quais vozes são amplificadas ou silenciadas. Dessa forma, analisar a música sob esta perspectiva revela como as identidades são formadas, contestadas e reconfiguradas na cultura contemporânea, funcionando como uma ferramenta ativa na transformação das normas sociais.

Em um segundo momento, observa-se que a inserção de obras distintas dentro de um determinado gênero musical pode desestabilizar as fronteiras do que é compreendido como pertencente a esse gênero, resultando em conversas, trocas, hibridações e cruzamentos que ocorrem ao longo do tempo. Tais características ressaltam a instabilidade e a indeterminação — presentes tanto nos processos culturais de construção identitária quanto na categorização dos gêneros musicais. Esta instabilidade decorre do fato de que a materialização e a presentificação de identidades e gêneros musicais são alicerçadas na estrutura da linguagem, que é intrinsecamente indeterminada, ambígua e instável.

A estreita relação entre identidade e diferença e a dependência da linguagem resultam na partilha de características como indeterminação e instabilidade, inerentes à própria estrutura linguística. Como argumenta Silva (2000),

somos, de certa forma, governados pela estrutura da linguagem, não podemos dizer, por outro lado que se trate exatamente de uma estrutura muito segura. Somos dependentes, neste caso, de uma estrutura que balança. O adiamento indefinido do significado e sua dependência de uma operação de diferença significa que o processo de significação é fundamentalmente indeterminado, sempre incerto e vacilante [...] a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade (p. 80)

Ao analisar a identidade como performance, expressão e representação, é inevitável considerar que as características de indeterminação, ambiguidade e instabilidade inerentes à linguagem estarão presentes nesse processo. Contrariando a concepção filosófica clássica e os pressupostos realistas e miméticos, a representação não é uma expressão natural, exata ou correta de um referente, mas uma forma de atribuição de sentido por meio de sistemas de significação linguísticos e culturais; portanto, é arbitrária, indeterminada e vinculada às relações de poder.

Dessa forma, ao considerar os diversos textos musicais — sejam músicas, letras, imagens ou videoclipes — como formações discursivas inseridas em redes de relações, percebe-se que eles são manifestações de práticas socioculturais que participam ativamente na construção das identidades. Ideias como gênero, raça, classe e nação estabelecem ordens políticas através de hegemonias, incorporações e exclusões, atuando como dimensões de poder articuladas ao cultural e ao social. A política subjacente às distinções e expressões de

gosto ou nas disputas de trajetórias não deve ser vista como representativa de sujeitos pré-constituídos com identidades fixas e estáveis, mas sim como um processo contínuo de construção das identidades, seja nas performances musicais ou Identitárias.

Em vez de considerar os músicos e suas expressões artísticas como meros reflexos de identidades preexistentes, é essencial compreender essas práticas como dinâmicas e transformadoras, onde as identidades são constantemente negociadas e reformuladas. A música, nesse sentido, constitui uma arena na qual significados e identidades estão em fluxo contínuo, sendo incessantemente moldados pelas interações sociais, culturais e políticas.

Essa concepção alinha-se com a teoria da performatividade proposta por Butler (2018), que desafia a fixação das identidades e propõe a reflexão sobre elas como fenômenos performativos e instáveis. Silva (2000) observa que “o conceito de performatividade desloca a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é [...] para a ideia de ‘tornar-se’, para uma concepção da identidade como movimento e transformação” (p. 92). A ideia de uma identidade unificada é, na verdade, uma construção ilusória, dado que não há uma totalidade natural, inevitável e primordial; trata-se de um processo naturalizado. No interior das identidades, podem coexistir contradições, jogos de poder e exclusões, levando à formação de identidades plurais e múltiplas; identidades que são dinâmicas, que não são fixas ou permanentes e que, por vezes, podem ser contraditórias e exigem negociação constante.

Stuart Hall sugere que a identidade opera como “o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem com os sujeitos aos quais se pode ‘falar’” (2000, p. 111-112). A partir da abordagem discursiva, podemos compreender a identidade como um processo nunca completado, uma construção baseada em pontos de apego temporário às posições-de-sujeito disponibilizadas pelas práticas discursivas. Trata-se de uma construção provisória, que pode ser sustentada ou abandonada, uma vez que demanda condições e recursos específicos para sua existência. Portanto, a identidade é processual, condicional e contingente, refletindo a complexidade e a mutabilidade inerentes ao campo das relações sociais e culturais.

Judith Butler (2018; 2019) aborda o caráter performativo como um processo de investimento nas posições-de-sujeito, capaz de criar e recriar realidades ao remeter-se a discursos, normas, sistemas de significação e práticas discursivas preexistentes. Butler propõe que “a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado,

mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (Butler, 2019, p. 154). Dessa forma, a regulação do corpo e a construção da diferença como prática regulatória “não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas” (Butler, 2010, p. 151). A materialidade, portanto, é intrinsecamente ligada ao discurso, e o discurso, por sua vez, é constituído pela materialidade, com ambos articulando afetos normativos em suas configurações.

Nesse contexto, Diana Taylor, em “O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas” (2013), aborda a performance como uma episteme, um campo de saber que se manifesta através de ações reiterativas no corpo e por meio dele. Taylor afirma:

Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia (Taylor, 2013, p. 27).

Para Taylor, as performances são atos reiterados que não apenas se manifestam no presente, mas também englobam temporalidades incorporadas que abarcam o passado, presente e futuro, acolhendo tanto reiterações quanto suas subversões. As performances se replicam através de códigos, formando repertórios e transmitindo conhecimentos centrados no corpo e mediados pela memória corporal e arquivada. Segundo a autora, “nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem” (Taylor, 2013, p. 17). Desse modo, o caráter citacional e reiterativo da performatividade emerge da memória, que forma um senso de identidade social por meio de reencenações baseadas na memória arquivada das performances (Taylor, 2013). Essa memória arquivada exerce, portanto, certa governabilidade sobre os corpos e, no contexto musical, evoca noções valorativas e identitárias.

A perspectiva de Taylor ressoa com a ideia de “teatralidade cotidiana” descrita por Erving Goffman (2014), que explora a necessidade constante de representar variados papéis nas interações sociais, baseados tanto nas circunstâncias da interação quanto nas posições relativas dos envolvidos na “cena”. Esses processos de identificação e diferenciação constroem e reconstróem a individualidade e a identidade dos sujeitos.

Richard Schechner, por sua vez, conceitua a performance como o ato de enfatizar “uma ação para aqueles que assistem” (2013, p. 28), sugerindo que as atividades diárias são

impregnadas de ações performáticas. Segundo Schechner, nossos gestos cotidianos são manifestações do que ele chama de “comportamentos restaurados” (2013, p. 34). Para ele:

Performances marcam identidades, moldam o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes vivenciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam ou ensaiam (Schechner, 2013, p. 28).

Esses comportamentos reiteram gestos, normas e discursos aprendidos ou prescritos ao longo da vida, podendo ser rearranjados ou reconstruídos, mas sempre ancorados em um sistema preexistente de significados que é essencial para a compreensão mútua durante as interações sociais. Derrida, ao discutir os enunciados performativos, observa que:

poderia um enunciado performativo ser bem-sucedido se sua formulação não repetisse em um enunciado “codificado” ou iterável ou, em outras palavras, se a fórmula que pronuncio para abrir uma sessão, lançar um barco ou efetuar um casamento não fosse identificável como conforme a um modelo iterável, se ela não fosse, pois, identificável de alguma forma, como uma “citação”? [...] Nesta tipologia a categoria de intenção não desaparecerá, ela terá o seu lugar, mas a partir deste lugar, não poderá mais comandar todo o sistema e toda a cena da enunciação (1991, p. 18).

A argumentação de Derrida (1991) enfatiza a natureza iterável dos enunciados performativos, que dependem de sua conformidade com modelos previamente estabelecidos, reiterando que a intenção não governa plenamente o sistema de enunciação. Essa compreensão ressalta a dimensão citacional e iterativa que subjaz à performatividade, onde a repetição e a citação de padrões discursivos são fundamentais para a produção dos efeitos sociais e identitários das performances. Assim, a performance, seja no campo das artes, do ritual ou da vida cotidiana, configura-se como uma ação que constantemente reencena e reafirma significados sociais, funcionando como um mecanismo dinâmico de construção e reconstrução das realidades sociais e identitárias.

Na perspectiva do autor, uma característica essencial do signo é sua repetibilidade; para o autor, qualquer mensagem escrita se desliga da identidade de quem a escreveu e mesmo de seu destinatário, devendo ser reconhecível e legível na ausência desses sujeitos. Essa repetibilidade da escrita e da linguagem é o que Derrida denomina “citacionalidade”, pois permite que os signos sejam extraídos de seus contextos originais e inseridos em novos contextos, preservando sua legibilidade. Em termos mais práticos, a citacionalidade opera por meio de um processo no qual uma expressão é descontextualizada de seu uso social habitual e recontextualizada em um novo cenário, frequentemente sob a ilusão de opinião privada. No

entanto, essa prática não passa de uma “citação” inserida em um sistema mais amplo de referências e performatividade.

Neste sentido, Zumthor complementa a ideia ao afirmar que “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (2000, p. 36). Zumthor define a performance como uma forma-força com status normativo e identifica quatro aspectos fundamentais: primeiramente, a performance implica o reconhecimento de traços característicos; em segundo lugar, captura a atenção do público e a transporta para diferentes contextos; além disso, promove repetições não redundantes; e finalmente, modifica o conhecimento ao marcar a comunicação, transformando conceitos, desafiando normas e moldando percepções coletivas.

Quando a performance “marca” o objeto, ela não apenas adiciona uma camada de significado, mas se torna uma extensão do próprio objeto, configurando uma relação dialética onde a performance e o objeto não são entidades distintas, mas componentes de um todo relacional. A performance-do-objeto é, portanto, uma manifestação que não existe de forma isolada, mas como um contínuo que incorpora e transforma o objeto performatizável.

Essa interação sugere que a performance se orienta em direção ao objeto ao marcá-lo, estabelecendo um fluxo contínuo entre a ação performática e o objeto em si. Esse contínuo implica que o objeto performatizável está em constante processo de reinterpretação e redefinição através da performance, que lhe confere novas camadas de significado e valor. A performance, assim, transcende um ato efêmero, configurando-se como uma dinâmica incessante que perpetua e modifica o objeto, estabelecendo uma relação simbiótica onde ambos se reforçam e se transformam mutuamente.

Essa perspectiva relacional evidencia como a performance é central na constituição do objeto, tornando-se parte indissociável de sua existência e significado, pois a performance reconfigura continuamente o objeto, expandindo sua significância e moldando as formas como ele é percebido e compreendido nos contextos culturais e sociais. Portanto, o objeto performatizável não é estático, mas está em constante evolução, impulsionado pela ação performática que o marca e o transforma.

Gutmann, Cunha e Sá destacam “duas ênfases [...] centrais para a análise das materialidades das performances: 1) A reiteração [...] 2) A interação” (2020, p. 6). Quanto à primeira, referem-se aos comportamentos restaurados, isto é, à repetição de padrões, convenções e clichês reconhecidos pelo público, cuja ressignificação advém justamente do reconhecimento dessa repetição, na qual elementos familiares são apresentados de maneiras



que evocam significados culturais preexistentes, mas que podem ser ressignificados no novo contexto da performance. Já a interação diz respeito à localização da performance no espaço relacional, não restrita exclusivamente a um “objeto”, mas envolvida em horizontes recepcionais.

Nesse contexto, podemos pensar sobre outro conceito que Derrida introduz, o conceito de *différance*, que sintetiza duas características dos signos: o diferimento e a diferença. No que tange ao diferimento, Derrida sustenta que a relação entre significado e significante é fluida, aberta e inacabada, sempre sujeita a um deslizamento contínuo, em que o significado é produzido por um processo de diferimento ou adiamento, de modo que “a presença da ‘coisa’ mesma ou do conceito ‘mesmo’ é indefinidamente adiada: ela só existe como traço de uma presença que nunca se concretiza” (Silva, 2000, p. 79). Já quanto à diferença, Derrida argumenta que “o signo carrega sempre não apenas o traço daquilo que ele substitui, mas também o traço daquilo que ele não é, ou seja, precisamente da diferença” (Silva, 2000, p. 79). Isso implica que os significados se constroem a partir de articulações de diferenças, ancoradas numa lógica de presença e ausência, o que sugere que o que se considera externo ao sistema é, na verdade, constitutivo do próprio sistema, e que aquilo que se pensa como natural é, na realidade, um constructo histórico. Essa lógica cria uma armadilha na qual “oposições binárias são reatualizadas em todo ato de significação, de forma que estamos sempre dentro de uma lógica binária e toda vez que tentamos quebrar, terminamos por reinscrever em suas próprias bases” (Miskolci, 2009, p. 154).

Outro aspecto fundamental a ser considerado é o que J. L. Austin (1990) denominou “proposições performativas”. Para Austin, a linguagem não se limita a proposições descritivas que simplesmente relatam uma ação, situação ou estado de coisas; ela também inclui proposições que fazem com que algo ocorra ao serem enunciadas, conferindo-lhes uma função realizativa. Esse conceito é ampliado na teoria de Butler, que afirma que “um ato performativo é aquela prática discursiva que efetua ou produz aquilo que ela nomeia” (2019, p. 167), ou ainda, “acaba produzindo o fenômeno mesmo que antecipa” (2018, p. 17).

A eficácia dos enunciados performativos, conforme delineado por Derrida, está intrinsecamente vinculada à sua citacionalidade e à repetição incessante desses atos linguísticos. O poder do enunciado performativo advém da capacidade de repetir-se e de instituir normas ao serem reiteradas no discurso. Dessa forma, sentenças que aparentemente seriam descritivas tornam-se performativas à medida que sua enunciação repetida contribui

para definir, reforçar ou até mesmo produzir os “fatos” que supostamente deveriam apenas descrever.

Woodward argumenta que “os sistemas classificatórios por meio dos quais o significado é produzido dependem de sistemas sociais e simbólicos” (2000, p. 54), indicando que o significado é compreensível apenas na relação entre termos. Assim, as percepções e a organização da vida social, construídas sobre esses princípios de classificação, se fundamentam na diferença e nas formas como essas diferenças são marcadas. Woodward ainda observa que aplicar tais conceitos implica um comportamento social repetido ou ritualizado, que se manifesta através de um “o conjunto de práticas simbólicas partilhadas” (Woodward, 2000, p. 46). A compreensão desses conceitos depende da capacidade de situá-los dentro de sequências amplamente baseadas em dicotomias, e é precisamente “por meio dessas dicotomias que o pensamento, especialmente no pensamento europeu, tem garantido a permanência das relações de poder existentes” (Woodward, 2000, p. 53). Donna Haraway enfatiza que interpretações dualistas são estruturais na dominação de grupos sociais “constituídos como outros e cuja tarefa consiste em espelhar o eu” (2000, p. 99). Assim, essas relações de poder podem ser desestabilizadas quando práticas simbólicas ritualizadas são alteradas.

Émile Durkheim, em “As formas elementares da vida religiosa” (2001), utiliza a religião para examinar como os processos simbólicos classificam elementos em dois grupos: sagrado e profano. Para Durkheim, algo é classificado como sagrado não por características inerentes, mas porque é simbolicamente classificado como tal. Ele argumenta que significados compartilhados operam dentro de sistemas de classificação que são produzidos e reproduzidos através de discursos, rituais e símbolos. Portanto, os aspectos da vida social são estruturados pelas tensões entre o sagrado e o profano, e através dos rituais, ideias e valores são cognitivamente assimilados pelos indivíduos.

Michel Foucault, ao explorar a História da Sexualidade (1993), destaca que essa análise só é possível ao compreender a sexualidade como um dispositivo histórico do poder. Foucault define um dispositivo como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas (...) o dito e o não-dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (1993, p. 244). Assim, a sexualidade emerge como um dispositivo ao ser incorporada aos princípios de regulação social através de uma produção sociocultural de

significados compartilhados. Seidman (2002) expande essa ideia ao afirmar que a sexualidade é socialmente produzida em “conhecimentos e [...] práticas sociais que organizam a ‘sociedade’ como um todo, sexualizando – heterossexualizando ou homossexualizando – corpos, desejos, atos, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais” (p.13), reforçando ou desafiando normas heteronormativas. Ou seja, sistemas sociais e simbólicos que influenciam a maneira como classificamos e entendemos o mundo, regulam comportamentos, normalizam certas práticas, estabelecem conhecimentos e produzem o que consideramos como “verdades”.

Louro, ao abordar pedagogias de gênero e sexualidade, enfatiza que os “papéis adequados” são estabelecidos socialmente e definem os comportamentos, vestimentas e modos de interação considerados apropriados para homens e mulheres em determinada sociedade:

papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas (Louro, 2014, p. 28).

Butler, em sua teoria sobre gênero e sexualidade, observa o gênero como um complexo dispositivo social que impõe a heteronormatividade, definida como “um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto” (Miskolci, 2009, p. 156). O dispositivo do gênero é operacionalizado por diversas instituições que circundam os sujeitos, visando determinar “corpos sexualizados” com aparências e desejos generificados, essencializando a heterossexualidade como norma. Ainda que as normas sociais e o dispositivo da heterossexualidade tentem categorizar os sujeitos dentro do binarismo de gêneros, há resistência e fluidez, originando novas classificações, desfocando limites e promovendo a pluralidade e ambiguidade das categorias sexuais.

Butler critica as tentativas de fixação das identidades sexuais, propondo uma reflexão sobre as identidades através de seu caráter performativo e instável. Ao realizar uma performance de identificação, o sujeito constrói discursivamente um exterior constitutivo, produzindo sujeitos abjetos e marginalizados, aparentemente excluídos do simbólico e do representável: “trata-se de um repúdio que cria a valência da ‘abjeção’ — e seu status para o sujeito — como um espectro ameaçador” (Butler, 2019, p. 156). Laclau, Mouffe acrescenta

que a fundação de uma identidade é “um ato de poder”, visto que “se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça” (2000, p. 33). Assim, a identidade se forja pela exclusão produtora de um exterior constitutivo, que, paradoxalmente, é fundante do próprio sujeito.

A performance de gênero se operacionaliza a partir de práticas excludentes e por meio de “apagamentos radicais” (Butler, 2019). No entanto, as sexualidades “alternativas” e marginalizadas permanecem presentes na relação, pois a identidade hegemônica se constitui a partir das fronteiras do “inteligivelmente humano”. Além de delimitar o “humano”, essas identidades “desviantes” mantêm um potencial constante de perturbar, apagar ou rearticular fronteiras. Essa perspectiva é consistente com a visão de Hall, de que a identidade legitimada nunca consegue extinguir a diferença, e que a fusão total entre “mesmo” e “outro” é meramente “uma fantasia de incorporação” (2000, p. 106). Portanto, além de adquirir sentido, a identidade é continuamente ameaçada por sua alteridade.

mesmo quando explicitamente ignorado e reprimido, a volta do outro, do diferente, é inevitável, explodindo em conflitos, confrontos, hostilidades e até mesmo violência. O reprimido tende a voltar - reforçado e multiplicado. E o problema é que esse ‘outro’, numa sociedade em que a identidade torna-se, cada vez mais, difusa e descentrada, expressa se por meio de muitas dimensões. O outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente (Silva, 2000, p. 97)

As performances de gênero, ao reiterarem normas regulatórias, atuam tanto como produtoras quanto como produtos de uma rede de vigilância, fazendo com que o dispositivo funcione como discurso. Essas performances geram, assim, efeitos delimitadores nas identidades, estabelecendo normas que determinam quem é considerado viável ou inteligível dentro do domínio cultural, “é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (Butler, 2019, p. 154-155). Nesse contexto, o corpo deve ser concebido não apenas como um suporte de significados, mas como uma linguagem em si.

Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual — e em virtude do qual — o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida (Butler, 2019, p. 155).

Cotidianamente, os sujeitos operacionalizam a performatividade como uma estratégia que busca reconhecimento e legitimação em relação ao padrão sociocultural vigente. As performances de gênero, portanto, consistem em ações continuamente revistas e vigiadas a partir das perspectivas da matriz cultural dominante. Esses valores extraem seu poder da citação enquanto “a norma”, perpetuando-se ao serem reiterados como referência; a matriz cultural, assim, insinua os atos alusivos a si mesma, reinterpreta-os e impulsiona sua preservação, tornando-se tanto constituinte quanto constituída no processo.

A naturalização das noções de sexo e gênero como essências interiores aos sujeitos pode ser caracterizada como uma estratégia de normatização, na medida em que a performance opera em uma metalepse — o desejo de uma essência interior é, na verdade, uma expectativa que provoca e manifesta o próprio evento que a sustenta. A performatividade, nesse sentido, é um ritual que se torna eficaz através de sua naturalização, pois certas representações alcançam tal visibilidade que deixam de ser percebidas como construções e passam a ser tomadas como realidades inquestionáveis. As diversas formas de ser e estar no mundo são constantemente insinuadas, promovidas e ciclicamente reguladas, legitimadas ou marginalizadas pela sociedade.

Portanto, a matriz sociocultural atua circunscrevendo o padrão “natural” das identidades e, numa configuração dinâmica de poder, classifica como ilegítimos, anormais e inferiores àqueles que se desviam desse padrão. Refletir sobre a cultura contemporânea implica considerar os processos de identificação dos corpos, vinculados aos discursos e dispositivos regulatórios que promovem certas identidades enquanto recusam outras.

Butler (2019) destaca o potencial crítico e subversivo do “domínio do abjeto” na transformação dos próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas. No entanto, ela reconhece a complexidade de mobilizações críticas nesse âmbito, já que “o gênero pode tornar-se ambíguo sem alterar nem reorientar a sexualidade normativa” (2007, p. 16). Muitas vezes, essa ambiguidade pode ser explorada para reprimir práticas não normativas, mantendo intacto o status quo normativo. Nesse sentido, Silvio Almeida observa que o movimento antirracista, por exemplo, frequentemente se pauta, “ainda que na chave da recusa, por aquilo que se quer negar” (2019, p. 15-16), indicando uma relação paradoxal de dependência e resistência ao sistema hegemônico.

Além disso, um mesmo comportamento pode ter muitas causas subjacentes, eventos que acontecem em momentos diferentes do desenvolvimento. Suspeito que nossos rótulos homossexual, heterossexual, bissexual e transgênero não são boas categorias, e podem ser melhor entendidos apenas em termos de eventos singulares de

desenvolvimento que afetam indivíduos particulares (Fausto-Sterling, 2002, p. 76-77)

Fausto-Sterling alerta que a preservação das normas exige a repressão de “aqueles corpos que são tão refratários que chegam a apagar as fronteiras” (2002, p. 27), como no caso dos intersexuais, que ao incorporar características de ambos os sexos, enfraquecem os argumentos sobre a exclusividade das diferenças e a fixação de fronteiras. Outro exemplo que desafia as construções socioculturais de identidade é o das *drag queens*, cuja “montagem” – para utilizar um termo comum na cena *drag* - de identidade expõe a artificialidade de todas as identidades. Ao mover-se “entre fronteiras” e posicionar-se no limiar entre identidades, a *drag queen* adota uma identidade ambígua e fluida, que questiona a naturalização das construções identitárias. Conforme Silva observa

seu movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas da fronteira, nos limiares, nos interstícios, o que sua precariedade se torna mais visível. Aqui, mais do que a partida ou a chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento político (2000, p. 89)

Refletindo sobre o “acontecimento político” mencionado por Silva (2000), reconhece-se que todas as formas de identidade são construídas e legítimas, porém instáveis, precárias e efêmeras. Ao adotar essa perspectiva, torna-se mais evidente que diferentes sujeitos vivenciam suas identidades de maneiras diversas e que inclusões, exclusões, classificações e hierarquizações são mais marcadores de poder do que reflexos de uma apreensão objetiva da realidade. A oposição binária, com seu inerente desequilíbrio de poder, revela-se cada vez mais inadequada para explicar as complexidades do mundo contemporâneo.

Judith Butler (2018) sugere que a mesma repetibilidade e citacionalidade que garantem a eficácia dos atos performativos e reforçam normas impostas às identidades podem também ser um espaço de contestação do status quo. A descontinuação da repetição abre possibilidades para construções identitárias que escapem à reprodução das relações de poder existentes, possibilitando novas formas de alteridade e modos de ser.

Consequentemente, os processos de transformação de convenções só podem ser reconhecidos como rupturas em virtude de suas permanências. A análise das performances evidencia como as convenções são continuamente ressignificadas, destacando as rupturas não apenas por suas inovações, mas pela maneira como se relacionam com os padrões preexistentes. Dessa forma, por meio das performances, podemos acessar os processos de transformação das convenções e o movimento articulado entre restauração e ruptura.

## 7 REFLEXÕES METODOLÓGICAS TRANSDISCIPLINARES

No trabalho do cientista social não haveria fórmulas, leis, receitas, e sim *metodos*, no sentido original grego da palavra: via, caminho, rota para se chegar a um fim (Castro, 2009, p. 13)

Apesar da grande relevância e da centralidade para o fazer científico, muitas vezes, durante as nossas formações enquanto pesquisadores e pesquisadoras sociais e comunicacionais, a problematização metodológica é preterida e toda questão é reduzida à um punhado de procedimentos e receitas pré-determinadas passíveis de usos e aplicações acríticos e alienados da produção de conhecimento. O estudo apresentado aqui fundamenta-se desde a centralidade dos processos midiáticos que configura um *ethos* cultural compartilhado de modo cotidiano, sistemático e penetrante de modo que altera a percepção, compreensão e, até mesmo, a vivência do mundo contemporâneo.

Desta forma, a observação da acelerada dinâmica desses processos carece a adoção de distintas técnicas, artifícios e olhares. Portanto, a problematização da perspectiva metodológica da investigação torna-se um procedimento fecundo à construção da pesquisa quando evidencia as propriedades – limites, potências etc. - das teorias e metodologias tensionadas ao decorrer da tese, uma vez que, para tornar possível a observação da comunicação enquanto fenômeno multidimensional precisamos lançar mão de “desenhos de investigação que articulem aspectos básicos de sua existência multifacetada” (Maldonado, 2013, p. 34).

Investigações científicas são planejadas de maneira que visam a produção de dados sobre a realidade estudada, contudo, tais informações ganham sentido através da problemática construída. Então, as problematizações teórico-metodológicas e as observações empíricas, devem desenvolver-se em paralelo e articuladas de maneira que o objeto-problema e as particularidades contextuais da pesquisa sejam os princípios norteadores da lógica de elaboração dos métodos (Maldonado, 2013; 2015).

Não é possível falar em produção de conhecimento em ciências da comunicação sem considerar que se trata de um campo de conhecimento habitado por problemas de uma realidade complexas estabelecidas em uma multiplicidade de enredamentos que requerem abordagens transdisciplinares (Maldonado, 2013; 2014; 2019). Então, é indispensável ser flexível de maneira a abordar os dados em sua complexidade. O método deve ser compreendido, não como uma prescrição estática e engessada, mas uma experimentação

metodológica que permita a formulação de estratégias multimetodológicas de análise e interpretação multicontextual e multidimensional.

o problema metodológico real combina várias dimensões vitais; precisa trabalhar diversas compreensões filosóficas; necessita da confluência e da interpenetração de várias teorias; requer articulações e confrontações de táticas e estratégias de pesquisa que tornem possível produzir arranjos satisfatórios sobre essa complexidade. (Maldonado, 2014, p. 24).

Ao conceber o método como uma elaboração realizada nas experimentações e processualidades da investigação, entendo que é por meio dele que são realizadas a contraposição e a confrontação de realidades. Assim, traz consigo, uma *práxis* metodológica e resulta de uma problematização crítica e reflexiva a partir do objeto.

O processo crítico e reflexivo de produção do conhecimento através da perspectiva transmetodológica permite expandir o desenvolvimento teórico-epistemológico ao propor a problematização e questionamento constante resultante na reformulação dos raciocínios. Não obstante, a transmetodologia viabiliza desenhos de investigação que articulem aspectos da existência multimodal dos processos midiáticos por meio de propostas metodológicas mistas. Assim, a abordagem proposta por Lorite corrobora com tal perspectiva uma vez que argumenta que “cada pesquisa aborda um complexo objeto de estudo que deve ser enfrentado a partir de uma multimodalidade metodológica” (2016, p. 40).

Entende-se aqui que ambas as perspectivas promovem a reflexão sobre um problema comunicacional em sua amplitude e complexidade e, não através de teorias ou métodos definidos a priori. No desenvolvimento de uma pesquisa, tais aspectos devem ser pensados continuamente de acordo com as especificidades de cada objeto-problema feitos de acordo com estratégias e lógicas adequadas. Portanto, compreende-se a necessidade de pensar construções metodológicas transformadoras, bem como estratégias de investigação que priorizem uma visão multidimensional das problemáticas comunicacionais relevantes para compreender as dinâmicas socioculturais contemporâneas.

## 7.1 DINÂMICAS TRANSMETODOLÓGICAS NA PESQUISA

Por diversas vezes, a metodologia é pensada como experimentações e processualidades da investigação de contato com o objeto para produção de dados sobre a realidade estudada, no entanto, a inter-relação entre métodos distintos permite a reinvenção metodológica (Maldonado, 2013; 2015). Então, para pensar o processo midiático em sua



complexidade, pensa-se em métodos para cada aproximação empírica que sejam encaminhados pela compreensão e sensibilidade às especificidades contextuais de cada período, articuladas e problematizadas de maneira crítica com o objetivo de enriquecer o processo de pesquisa. Tais métodos são apresentados em um mapa mental gráfico que busca oferecer uma ideia da lógica por trás das diferentes abordagens.

As múltiplas dimensões e contextos dos processos comunicacionais e midiáticos necessitam de um esforço intelectual e científico que ultrapasse as limitações dos formatos disciplinares e perspectivas lineares e mecanicistas na apreensão e compreensão da complexidade do real concreto. Visto os processos trazidos no bojo da midiatização e digitalização dos processos socio-comunicacionais, a pesquisa em comunicação exige que o cientista experimente um rigoroso e renovador trabalho de problematização teórica e metodológica de modo criativo e enriquecedor da problemática.

Assim, a concepção estratégica transmetodológica da pesquisa é uma fecunda linha de pesquisa metodológica que admite desenhar alternativas, uma vez que se apresenta como “uma vertente estratégica, que considera o caráter construtivo, processual, heurístico, das transformações epistêmicas, e das experiências inventivas e fecundas das propostas multidisciplinares e interdisciplinares que, na estruturação da área, realizaram-se no século XX” (Maldonado, 2019, p. 185). Assim, é uma opção epistêmica que articula o que as diversas ciências oferecem para realizações férteis através de distintas visualizações epistêmicas, concepções teóricas, desenhos e estratégias metodológicas, operacionalizações técnicas, caracterizando-se por

confluência de métodos; entrelaçamento de lógicas diversas (formais, intuitivas, para-consistentes, abduativas, experimentais e inventivas); estruturação de estratégias, modelos e propostas mistas, midiáticas, que inter-relacionem os vários aspectos das problemáticas comunicacionais (Maldonado, 2008, p. 29)

Para além da ideia saxônica da dimensão epistêmica e da epistemologia enquanto teoria do conhecimento, pensamos a partir de uma perspectiva latino-americana de epistemologia. Nessa ótica, a dimensão epistêmica da configuração de um *ethos* para produzir conhecimento é concebida como uma *práxis* reflexiva, analítica, crítica, heurística, hermenêutica e dialética das formulações teórico-metodológicas de projetos de pesquisa e das culturas profissionais, intelectuais e técnicas e condições de produção de saberes.

Na perspectiva transmetodológica, o termo latino *trans* evidencia diversos aspectos da concepção, pois indica um fluxo além do entendimento disciplinar formal e clássico, contudo,

também aponta para uma passagem através de diferentes disciplinas. No entanto, trata-se de uma posição e um movimento conjuntos, pois, sincronicamente, corre os vários campos e define uma posição que supõe uma reconfiguração e uma reformulação. Então, na linha transmetodológica, a prática teórica é confluência de pensamento e de ação dialética, existencial, hermenêutica, compreensiva, estrutural, analítica e pragmática.

Nesse sentido, é interessante pensar nos pontos em comum com a ideia de “*trebejos metodológicos*”, noção desenvolvida por Ana Camblong e apresentada por María del Rosario Millán durante o V Colóquio Internacional de Investigação Crítica em Comunicação. Enquanto “operadores metodológicos”, os “trebejos” trazem uma flexibilidade para uma montagem artesanal através de abordagens tentativas abertas à criatividade, permeáveis e ecléticas para que leituras e diálogos disciplinares sejam mobilizados a serviço das questões do objeto. “Flexibilidade que não está a serviço de tudo, mas que busca evitar aplicações de modelo” (Millán, 2020, p. 2).

Tendo em vista a riqueza e a fecundidade da proposta transmetodológica para buscar articular as múltiplas dimensões e contextos da problemática comunicacional, nas próximas páginas busco percorrer as dez premissas propostas por Maldonado (2008) para refletir a perspectiva. Contudo, não procuro retomar as premissas de forma a repetir o que já foi desenvolvido por Maldonado, mas, através da problematização e articulação com outros autores, busco fazer avançar o conhecimento.

### **7.1.1 Práticas Transmetodológicas nas Ciências da Comunicação**

A primeira premissa proposta por Maldonado (2008) é a de que a produção de conhecimento em ciências da comunicação deve *situar o ser humano, a espécie, a vida, as outras espécies e o mundo como elementos centrais de respeito, atenção e consideração*. Assim, os conhecimentos científicos necessitam superar modelo positivista de progresso, reaprender do melhor que nos oferece a experiência humana dos últimos milênios e construir ecologia científica que aprenda das diversas culturas valores éticos, políticos e filosóficos bem feitos de todos os seres.

Nessa perspectiva, ao retomar a reflexão feita por Habermas sobre as relações entre ciência e técnica, bem como entre prática social e política, Japiassu comenta que a racionalidade científica enquanto estratégias pode desviar-se “sob as aparências de reflexão e reconstrução racional, como um feixe de interesses macroeconômicos” (1988, p. 152), uma vez que a pesquisa é integrada à um sistema socioeconômico e político. Contudo, o autor

defende a necessidade de autocrítica dos pesquisadores e uma visão crítica da produção e dos usos das ciências.

Então, na *práxis* transmetodológica, a produção de conhecimento em ciências da comunicação deve estar ao serviço das sociedades, comprometida com o desenvolvimento civilizatório e movimentos democráticos e democratizadores do espaço público em seus mais diversos aspectos sociais, econômicos, jurídicos, políticos, educacionais. É indispensável que cientistas cultivem saberes ético-político-filosóficos socioculturais que se liberem de valores utilitários, individuais e instrumentais, controlando a lógica do lucro, para então, desenvolver ações estratégicas orientadas ao enriquecimento humano integral, conhecimento ecológico da natureza, demandas urgentes de transformação das sociedades e benefícios dos seres todos (espécie humana, espécies, natureza, universo).

O pensamento do mundo contemporâneo e o imaginário que permeia as formas “apropriadas” de apreender o mundo tem uma origem histórica na razão perversa da hegemonia capitalista e conseguiu operar teorias no plano sociotécnico alinhadas com projetos coloniais de perpetuação da lógica da acumulação capitalista e interesses de estados hegemônicos da geopolítica mundial. Desta forma, *o mundo precisa ser transformado, mas essa transformação requer um aprendizado que coloque a razão multilética<sup>3</sup> como eixo articulador das revoluções culturais técnico/científicas*. Há um desafio estratégico de superação e ruptura de formas de existências e de pensamentos xenófobas, fundamentalistas, etnocêntricas e violentas, que ainda representam um conjunto relevante dos modelos de vida contemporâneos. Portanto, as sociedades necessitam de uma série de revoluções culturais complexas para configurar-se num conjunto da humanidade de modo tolerante, sábio, dialógico, democrático, solidário e artístico (Maldonado, 2008).

A terceira premissa é *definir a investigação como práxis central do aprendizado humano*. Segundo Edgar Morin, “a possibilidade de empenhar todo o seu ser no conhecimento e, no limite, dedicar a vida ao conhecimento, torna-se um dos traços mais originais da condição humana” (1999, p. 140-141). Desta forma, a observação e exploração mais banal de sobrevivência às complexas investigações de caráter científico devem carregar em si um *ethos* gnosiológico da existência humana e suas relações ecológica com as espécies, a natureza e o universo.

---

<sup>3</sup> Segundo Maldonado, a concepção descrita “refere-se à compreensão dos processos, fenômenos e *práxis* de inter-relacionamentos dialéticos múltiplos, que expressam a densidade e riqueza do concreto em movimento.” (2008, p. 36). Essa abordagem enfatiza uma visão complexa e dinâmica da realidade, onde as múltiplas interações dialéticas refletem a profundidade e a complexidade dos elementos concretos em constante transformação.

Nesse contexto, o cientista enquanto apreendedor privilegiado deve alimentar-se de disciplinas, de suas lógicas, métodos e redes teóricas, porém, além disso, deve reconhecer que a pesquisa científica se alimenta das sabedorias populares, étnicas, regionais, ancestrais, subterrâneas e diversas. Portanto, há a necessidade da construção de um conjunto de práticas e valores que combina uma visão epistêmica mais abrangente, através da pesquisa de paradigmas, correntes, perspectivas, experiências de produção e de sistematizações teóricas distintas, e a experimentação audaciosa trabalhando lógicas múltiplas<sup>4</sup> de compreensão organizada e profunda da realidade sociocultural. À um ambiente de trabalho fecundo demanda-se culturas de ciência diferenciadas destituídas da ambição axiomática de um saber centralizador, afinal, as práticas investigativas devem configurar raciocínios e teorias vivos, renovados e renovadores.

Logo,

um ensino da pesquisa que tenha como projeto expor os princípios de uma prática profissional e inculcar, simultaneamente, uma certa atitude em relação a essa prática [...] deve romper com as rotinas do discurso pedagógico para restituir a força heurística aos conceitos e operações mais completamente “neutralizados” pelo ritual da apresentação canônica (Bourdieu, Passeron e Chamboredon, 1999, p. 12)

No vasto campo de possibilidades de estratégias de buscar um discurso pedagógico alternativo às formações educacionais verticalizadas, a prática empreendida no processo de edu-investigação. Segundo o relato de Lorite (2021), a partir de articulações com a pesquisa audiovisual aplicada e a pesquisa-ação, o processo visa envolver os alunos por meio de uma pedagogia ativa e construtivista, na dupla perspectiva de analista de discursos audiovisuais e produtor-produtor de mensagens alternativas inclusivas.

Os nossos objetos/problema têm complexidades que demandam a confluência de várias estruturações teóricas (‘disciplinas’, campos, áreas, projetos), para produzir abordagens vigorosas sobre as problemáticas em comunicação (Maldonado, 2019, p. 184), assim, ao alimentar-se das teorias das mais diversas disciplinas, é suscitador partir de uma postura construtiva transdisciplinar. Contudo, não se trata de denegar o disciplinar para construir o transdisciplinar, pois, “o transdisciplinar tem como uma de suas condições epistêmicas a realização do disciplinar” (Maldonado, 2008, p. 38). Então, a prática teórica e metódica interrelacional prevê o trabalho a partir daquilo que foi rigorosamente construído dentro dos

---

<sup>4</sup> lógicas formais e para-consistentes; lógicas intuitivas e instrumentais; lógicas artísticas e lógicas administrativas; lógicas culturais renovadoras e lógicas institucionais mantenedoras; lógicas de conjuntos e lógicas de sistemas; lógicas econômicas e lógicas éticas; lógicas instrumentais e lógicas dialéticas

enquadramentos disciplinares e nos oferecem condições para relações, intercâmbios, convergências, atravessamentos, reformulações teórico/metodológicas férteis.

As confluências científicas só podem vir a ser transdisciplinaridades fortes se trabalham “a partir da combinação, confronto e mistura de métodos e teorias na perspectiva criativa e na inter-relação com as ciências em geral e os conhecimentos ancestrais dos povos” (Maldonado, 2015, p. 205) de modo que desmontem e reformulem os saberes originais em outras lógicas e estratégias metodológicas.

Não obstante, *os sentidos científicos precisam combinar-se, alimentar-se, dialogar e aproveitar dos bons sentidos culturais*, portanto, reconhece-se o valor epistêmico das sabedorias, os conhecimentos, as estratégias, os conceitos e os processos gerados pelas comunidades humanas ao longo do tempo a partir de suas vivências artísticas, sensitivas e culturais. “A ruptura com o senso comum não pode confundir-se com uma ruptura com os bons sentidos” (Maldonado, 2008, p. 38). Há de se reconhecer que os bons sentidos culturais geraram, ao longo dos séculos, conhecimentos exteriores ao campo científico que podem contribuir para transformações renovadoras, justas, criativas e fecundas do mundo, contudo, a organização sistêmica mundial hierarquizada desigual e injusta investe vigorosamente no silenciamento de tais epistemologias, para manter a situação atual.

Um cientista que almeja um conhecimento inventivo, renovador e subversivo deve ser capaz de cruzar as fronteiras ontológicas da própria realidade, aceitar a aventura da investigação científica sem ortodoxias, conservadorismo e instrumentalismo e experimentar tantas perspectivas quanto existam. O novo estado de coisas evidenciou os limites e impotências das lógicas clássicas e ortodoxas, assim, nas sistematizações racionais, podemos (e devemos) utilizar outras lógicas.

Nesse sentido, a dimensão sensitiva e emotiva não pode ser ignorada nos afazeres de pesquisa, Maldonado considera que “sem paixão, na formulação e realização de pesquisas, o pouco que aflora resulta enfadonho e repetitivo” (2019, p. 189). Compartilhando da ideia, Bourdieu, Chamboredon e Passeron (1999) afirmam que, através do controle, a intuição do pesquisador pode enriquecer a produção de conhecimento e o controle epistemológico das operações científicas. Então, o sensitivo/emotivo tem um papel crucial na produção de pensamentos e carece de uma atenção especial para a construção de conhecimento energizado e renovador.

A concepção de *práxis* aplicada também no plano do sujeito singular está na base da compreensão de Sartre, uma vez que a *práxis* envolve uma relação dialética entre o objetivo e o subjetivo:

Seria preciso mostrar a necessidade conjunta da “interiorização do exterior” e da “exteriorização do interior”. A *práxis*, com efeito, é uma passagem do objetivo ao objetivo pela interiorização; o projeto, como superação subjetiva da objetividade em direção à objetividade, tenso entre as condições objetivas do meio e as estruturas objetivas do campo dos possíveis, representam em si mesmo a unidade em movimento da subjetividade e da objetividade, estas determinações cardeais da atividade. O subjetivo aparece, então, como um momento necessário do processo objetivo (Sartre, 2002, p. 154)

Ainda, apesar de denegado, o objetivo integra o subjetivo na medida em que a objetividade das situações concretas experienciadas é excedida em virtude da exteriorização da interioridade do projeto como subjetividade objetivada. Logo, uma objetividade nova finalmente diz respeito a uma realidade vivida.

De outro modo, Morin (1999) considera o tratamento binário (digital) das informações e a alternativa lógica permanente do verdadeiro e do falso inerente ao pensamento humano para caracterizar os múltiplos modos de reconhecimento e de conhecimento por analogia são inerentes a toda a atividade cognitiva e a todo o pensamento. Assim, quando há incerteza numa identificação, a alternativa binária da exclusão ou da aceitação de uma analogia intervém organizando e controlando o emprego das analogias, obedece aos princípios/regras do conhecimento.

Contudo, tal processo cognitivo não se atem às analogias, uma vez que o objetivo é

“simular” o real percebido construindo um análogo mental (a representação), e simular o real concebido elaborando um análogo ideal (teoria). Nestas condições, a analogia, que nos aparece no início e no termo do conhecimento, é ao mesmo tempo o seu meio e o seu fim (Morin, 1999, p. 154)

Contudo, sozinha, a analogia flui de forma fácil e espontânea, como folhas ao vento, ela transpassa fronteiras, espaços e tempos, sem roteiro, flerta e retroalimenta-se do erro, delírio, loucura, raciocínio, invenção, poesia. Então, quando mobilizada à prática concreta deve estar disposta em dialógica com os processos analíticos/lógicos/empíricos, não de maneira que o pensamento racional desautorize o potencial da analogia, mas, que dela se nutra e, sincronicamente, a controle no vaivém analógico-lógico (Morin, 1999, p. 155).

Da percepção ao pensamento consciente, uma dialógica cognitiva associa diversamente processos analógicos/miméticos e processos analíticos/lógicos; dois

tipos de inteligibilidade, uma compreensiva e a outra explicativa são ao mesmo tempo contidas uma na outra, opostas e complementares (yin-yang). Vê-las-emos em ação nos dois grandes sistemas de pensamento, que também saíram da mesma fonte, contidos um no outro, opostos e complementares: o pensamento simbólico/mitológico/mágico e o pensamento empírico/lógico/racional. (Morin, 1999, p. 167)

Mesmo que os imaginários de nossas sociedades contemporâneas se pretendam resistentes aos pensamentos de origem simbólica, mitológica e mágica, cotidianamente, nossos objetos mais técnicos são atravessados por uma série de marcas provenientes do pensamento mitológico-mágico. Apesar que este pensamento seja negado, numa tentativa de olhar o mundo através de uma perspectiva unicamente marcada pelo pensamento empírico/lógico/racional, os dois pensamentos coexistem em oposição e complementaridade, em interação e trocas, de modo que crenças, superstições, racionalidades, tecnicidades, magias permanecem em estreita coabitação.

Tendo em mente, as suas origens misturadas com vários campos, o campo de conhecimento em comunicação solicita um *esforço paradoxal de distinção de problemáticas, problemas/objeto, projetos e pesquisas pertinentes* que garantam uma ênfase, um foco e uma centralidade comunicacional.

Em seu estudo, Maidana (2016) parte de uma concepção triádica da comunicação como: 1) processo de produção e disputas de sentido de ordem social; 2) espaço de interação e diálogo; 3) experiência cultural inserida em uma teia complexa e conflitiva de ações e discursos significativos dos diversos agentes sociais que ela apoia e modifica.

Conformados por movimentos político-econômicos históricos, complexos e conflitivos, os sistemas midiáticos, as sociedades midiáticas e os processos de midiática geraram um real/histórico complexo contemporâneo, no qual diversidades de vida social estão atravessados, condicionados, influenciados e até redefinidos pelo “lugar estratégico na configuração das sociedades contemporâneas” (Maldonado, 2019, p. 193) ocupado pelo campo midiático. Portanto, é relevante reconhecer a centralidade do mundo midiático na delimitação, compreensão e articulação dos problemas de comunicação.

Esses processos históricos complexos evidenciaram dinâmicas, formas e culturas específicas impossíveis de serem apreendidas só a partir de planejamentos lineares, quantitativos e estatísticos. O comunicacional organizou-se em várias dimensões<sup>5</sup> e requer para sua compreensão desenhos de investigação que articulem a diversidade e a complexidade

---

<sup>5</sup> Entre as principais: política; semiótica; econômica-política; sociológica; estética; antropológica; histórica; ecológica; tecnológica; linguística; psicológica e filosófica.

de dimensões, a abundância de contextos, e a multiplicidade de aspectos que os processos e fenômenos comunicacionais apresentam, assim, é necessário o aporte transdisciplinar, no entanto, há de realizar um deslocamento epistêmico dos de saberes sociológicos, linguísticos, filosóficos, antropológicos, psicológicos, históricos, semióticos, econômicos e políticos para que permita situar-se e configurar-se na comunicação (Maldonado, 2019).

Segundo Sartre, “todo ato e toda palavra têm uma multiplicidade hierarquizada de significações” (2002, p. 156), então, tal ato e/ou palavra pode ser observado em sucessivas dimensões mais concretas de modo que alcancemos uma série de significações muito diversas. Ainda conforme o autor, a existência conforma-se numa espiral, pois, sempre retorna aos mesmos lugares, contudo, em níveis diferentes de integração e de complexidade. As múltiplas determinações e facetas das problemáticas comunicacionais são exemplares nesse sentido, pois carecem de lógicas intuicionistas, polivalentes e paraconsistentes e redes conceituais que permitam abordagens criativas e fecundas à complexidade do objeto.

Portanto, sem isso, haveria uma redução do potencial inventivo, criativo e renovador das perspectivas compreensivas dos processos sociais e midiáticos,

perderemos de vista a realidade humana se não considerarmos as significações como objetos sintéticos, pluridimensionais, indissolúveis, que ocupam lugares singulares num espaço-tempo de múltiplas dimensões (Sartre, 2002, p. 159)

Em vista disso, a dimensão comunicacional para ser conhecida, problematizada, teorizada, investigada e trabalhada, numa perspectiva crítica transformadora, requer a *problematização metodológica das investigações*, com auxílio da confluência lógica e conceitual de vários métodos, que se reconstroem e percorrem (lógicas de concorrência e confrontação) de acordo com os diversos aspectos a trabalhar em uma *práxis* teórico-metodológica necessária pelo problema / objeto investigado. A multidimensionalidade comunicacional requer que se atue a partir das estruturas de origem, de cada disciplina, em mosaicos e misturas transmetodológicas de modo aprofundado, renovador e rigoroso.

O trabalho de produção de conhecimento e informação, na linha transmetodológica, deve abordar os desafios de conhecimento e os processos reais através de dimensões múltiplas, para evitar as facilidades que o pensamento acadêmico solidificado nos oferece, e realizando reais produções e resultados significativos (Maldonado, 2015)

Bourdieu, Chamboredon e Passeron nos alertam para a improdutividade de “apresentar a priori as condições de um pensamento autenticamente científico” (1999, p. 19), pois, não há nada de fecundo antever uma lógica sem sintonia com os processos e procedimentos de uma



“ciência em vias de se fazer”. Portanto, é necessário submeter a prática científica a uma reflexão que examine sua *práxis* em sua dinâmica e evite associá-la à um “decálogo dos preceitos tecnológicos”. Então, evidencia-se que a questão metodológica necessita da “referência à significação epistemológica do tratamento a que será submetido” (p. 53).

A obediência incondicional a um organon de regras lógicas tende a produzir um efeito de “fechamento prematuro” fazendo desaparecer, para falar como Freud, “a elasticidade nas definições” ou, como diz Carl Hempel, “a disponibilidade semântica dos conceitos” que, pelo menos em certas fases da história de uma ciência ou do desenrolar de uma pesquisa, constituem uma das condições da invenção (Bourdieu, Passeron e Chamboredon, 1999, p. 18)

Então, a fim de resolver a função e as condições de aplicação dos instrumentos do método empenhemos em uma tarefa constante de vigilância epistemológica, subordinando a utilização das técnicas e conceitos a uma interrogação sobre as condições e limites de sua validade e evitar a tentação da aplicação automática de uma soma de técnicas separáveis de sua utilização na pesquisa. Então, todo instrumento intelectual e operação devem ser repensados, em perene confronto no decorrer da própria atividade científica, tanto em relação às condições de aplicação de si mesma quanto em função do caso concreto.

Portanto, a proposta transmetodológica evidencia a centralidade da problemática dos métodos, considerando o caráter múltiplo das concepções, estratégias, desenhos, configurações, propostas e modelos de método na ampla perspectiva seja na sua pertença ao campo científico, seja na sua estruturação nos problemas-objetos. O pesquisador carece adotar uma abertura comunicativa sem estereótipos e prejulgamentos, de maneira a

observar o contexto histórico-cultural que permitiu a formulação de um determinado método; colocá-lo em ação, reproduzir sua linha de pesquisa, saturar, desestabilizar, colocá-lo em relação à lógica crítica de sua constituição, assumir a reconstrução, definir suas potencialidades para o diálogo e suas limitações conceituais e metódicas (Maldonado, 2015, p. 207).

A oitava premissa transmetodológica afirma que *todo trabalho científico, por mais sofisticado e rigoroso que seja, não tem sentido filosófico profundo, ético, se não assume um compromisso com a humanidade, a vida, as culturas, as transformações sociais e o bem-estar do mundo.*

Sartre considera que “as significações vêm do homem e de seu projeto, mas se inscrevem por toda parte nas coisas e na ordem das coisas” (2002, p. 179), ou seja, ao contrário da noção de “força estranha” pela qual a História parece apresentar-se à humanidade, ela consiste muito mais na obra coletiva resultante das condutas de todos.

Assim, cabe reconhecer a especificidade do ato humano no resultado total e objetivo, mesmo que sobre a base de condições concretas anteriores. Então, é a humanidade que transforma o mundo e deve reconhecer o sentido de sua empresa nas transformações sociais e nos modos de vidas contemporâneos, tornando-se autoconsciente e “sujeito da História”.

Enquanto proposta epistêmica, *o transmetodológico nutre-se da vida, da experiência, das culturas, do mundo concreto [...] propondo uma multilética que combina práxis teórica e empírica*. No processo de produção do conhecimento em comunicação, os vínculos entre saber teórico e riqueza do empírico são aspectos indissociáveis, no processo heurístico das descobertas, devemos evitar tanto a ilusão da relação direta de compreensão dos objetos mediante nossos sentidos, quanto as ilusões abstratas especulativas do espetáculo performático acadêmico. Assim, a autonomia relativa entre teoria e método não deve separar os nexos entre eles; “não é possível avançar na construção da dimensão teórica sem ter estratégias de pesquisa (incluídas as empíricas), que comportem uma grande concentração de energias na elaboração dos argumentos, hipóteses, fundamentos e configurações” (Maldonado, 2019, p. 187).

Qualquer investigação que se quer crítica, ética e profunda demanda a construção de um objeto-problema. Primeiramente, percebemos um problema existente que talvez seja, ainda, insuficiente, uma vez que o observamos a partir da ótica do senso comum. Por isso, é necessário um investimento teórico para que possamos elaborar problemática que rompam com o senso comum. No entanto, pensar, explicar, entender e problematizar os fenômenos é um exercício constante no processo de construção do conhecimento, então, é necessário revisar problematizações e multiperspectivar o problema. Então, a “natureza científica” de importante elemento se dá através de seu tensionamento com uma problematização teórica, ou seja, “pela definição de uma rede de conceitos capaz de prover um marco compreensivo para o problema investigado” (Bonin, 2011, p. 22).

Para o sociólogo Mills, o processo de *práxis* científica prevê quatro passos para considerar os problemas que devem ser revisitados ao longo da problematização e operacionalização da pesquisa

1) os elementos e definições que acreditamos ter de levar em conta [...] 2) as relações lógicas entre essas definições e elementos [...] 3) a eliminação de ideias falsas devido a omissões de elementos necessários, a definições de termos impróprias ou obscuras, ou a ênfase indevida em alguma parte da série e suas extensões lógicas; 4) formulação e reformulação das questões de fato que restam (Mills, 2009, p. 34)

Então, o objeto empírico é reconstruído cientificamente a partir do mundo da vida, com métodos de observação e/ou experimentação sistemática, os referentes do real devem ser mediados pelo pensamento, descritos, detalhados, organizados de acordo com determinadas concepções metodológicas e teóricas de modo que é imprescindível fabricar um conjunto de operacionalizações conceituais que atrelem uma rede de raciocínios com os fenômenos e processos. Assim, a *práxis* teórica prévia e simultânea e a descrição sistemática do empírico estabelecem a reconfiguração constante, o rigor e a inter-relação entre saber teórico e riqueza do empírico. Portanto, a pesquisa requer a produção de uma dimensão teórica fértil, “a *práxis* teórica criativa é condição necessária de toda pesquisa” (Maldonado, 2008, p. 46),

Na perspectiva de Bourdieu, Chamboredon e Passeron (1999), trata-se de garantir a fecundidade da pesquisa, sistematicamente, construindo o objeto e as hipóteses a serem comprovadas de maneira condicionada pela aplicação dos esquemas teóricos, sem supor uma teoria acabada. Os autores buscam em autores clássicos, como Saussure, Marx e Weber, para criticar o realismo ingênuo, uma vez que “o real nunca toma a iniciativa já que só dá resposta quando é questionado” (p. 48), então, para uma produção de conhecimento séria e profunda carece da ruptura com o real e a simplificada leitura habitual.

Segundo Morin (1999), a compreensão (como oposto-complementar da explicação) lida com aspectos concretos, analógicos, subjetivos e imediatos, do, de tal modo que, através de uma representação, teremos o surgimento de um análogo do fenômeno percebido. Contudo, os poderes da compreensão são insuficientes e devem combinar-se com processos de verificação e explicação. Mesmo que a compreensão seja imprescindível a apreensão das representações concretas, há um processo dinâmico necessário para que seja possível alcançar os aspectos abstratos, lógicos, analíticos e objetivos da explicação.

A primeira consequência da separação/comunicação e do fecho/abertura próprios de todo o dispositivo cognitivo é que este conhece a realidade, não diretamente, mas através da mediação tradutora de sinais/signos/símbolos. Assim, os signos/símbolos são as únicas realidades imediatas que o dispositivo cognitivo trata, e são desprovidos da realidade de que são os tradutores. É, contudo, através desta falta de realidade que o conhecimento acede à realidade. O aparelho cognitivo humano produz conhecimento construindo (Morin, 1999, p. 230)

Ao configurar a relação compreensão/explicação de modo complementar e antagônico, o autor entende que enquanto compreender é captar as significações existenciais de uma situação ou de um fenômeno, a explicação é um processo abstrato que advém de dados objetivos sobre um objeto ou um acontecimento e posiciona-os em relação aos contextos e

processos. Assim, um conhecimento oscila entre momentos coerentes, contraditórios, ordenados e confusos.

Os processos cognitivos são ao mesmo tempo produtores e produtos da atividade hipercomplexa de um aparelho que computa/cogita de maneira ao mesmo tempo informacional/representacional/ideal, digital/analógica, quantitativa/qualitativa, lógica/alógica, precisa/imprecisa, analítica/sintética, classificante/desclassificante, formalista/concreta, imaginativa/verificadora, racional/mitológica. Todos estes processos tendem a construir traduções perceptivas, discursivas ou teóricas dos acontecimentos, fenómenos, objetos, articulações, estruturas, leis do mundo exterior; desta maneira, o conhecimento tende a desdobrar o universo exterior num universo mental que põe o espírito em correspondência com aquilo que quer ou julga conhecer. (Morin, 1999, p. 225)

Logo, o método existencialista sugerido por Sartre é promissor na busca por conhecimento, pois, em sua tentativa de permanecer heurístico, ele é um método regressivo e progressivo ao mesmo tempo e desenvolve uma *práxis* dialética entre o objetivo e o subjetivo de *vaivém*.

*vaivém* se estabelece entre as historietas singulares que esclarecem estas contradições difusas [...] e a determinação geral das condições de vida que nos permite reconstituir progressivamente [...] a existência material dos grupos considerados. O conjunto destes passos, a regressão e o *vaivém* nos revelaram o que denominarei a profundidade do vivido (Sartre, 2002, p. 175)

Finalmente, a última premissa transmetodológica proposta por Maldonado (2008) consiste que *é crucial considerar o caráter complexo e multidimensional da construção do sujeito/pesquisador*. Nesse sentido, “devemos nos abster de deixar crer que o sujeito da invenção científica é um *automaton spirituale*” (Bourdieu, Passeron e Chamboredon, 1999, p. 15) que obedece à uma programação externa predefinida e perpétua de métodos científicos, já que as mais simples escolhas da *práxis* teórica metodológica implicam preferências epistemológicas.

Não podemos desconsiderar que o envolvimento com a pesquisa “tem um caráter passional/existencial” (Morin, 1999), logo, não é possível produzir um conhecimento isento de valores individuais e subjetivos. O conhecimento tem uma intrínseca relação com o sujeito-produtor, contudo, deve afastar-se do mero egocentrismo, hoje em dia, tão característico dos funcionários do conhecimento e burocratas de plantão. Além disso, a ciência também se nutre da paixão de conhecer e da sede de verdade, no entanto, deve dominar essa pulsão, “podemos viver ao mesmo tempo a paixão do conhecimento e, pelo e para o conhecimento, controlar essa paixão” (Morin, 1999, p. 151).

Um cientista deve incorporar esse ofício enquanto um produtor social e intelectual com compromisso ético com a humanidade. O conhecimento humano tem que problematizar os procedimentos para a produção científica, mas, simultaneamente, deve dar conta do retorno reflexivo sobre essas práticas de modo crítico e inventivo na busca de renovações e transformações fecundas. Então, pesquisadores são sujeitos que se formam no cultivo do rigor, da aventura, da arte, da disciplina teórico/metodológica, da crítica e da invenção de processos transformadores do mundo e da vida. “O sentir, o observar, o experimentar e o pensar, desse cidadão científico, estão atravessados por uma prática profissional que mistura aventura, poesia e informática” (Maldonado, 2019, p. 189).

Então, o campo científico como uma instituição social especializada necessita, mais do que nunca, deixar de privilegiar lógicas burocrático-científicas e formação acadêmica num esquema de produção massiva. A cultura acadêmica tem que deslocar os esquemas de pensamento defasados e impulsionar formas participativas horizontais criativas e rigorosas que concentrem os esforços na produção de conhecimento. Apenas através de uma revolução cultural, social, política e econômica que tenha por base valores éticos e filosóficos compromissados com o desenvolvimento integralizados das nossas sociedades, poderemos dinamizar as potencialidades fecundas do fazer científico.

Depois de percorrer a dez premissas transmetodológicas, podemos perceber que a proposta trazida por Maldonado (2008) e trabalhada em trabalhos posteriores traz consigo uma potência criativa e renovadora do pensamento científico comunicacional que transcende em muitos pontos à um pensamento simplificador dos afazeres da investigação. A discussão levantada pela transmetodologia perpassa pelos eixos do sujeito, do objeto e de suas relações com sociedade na qual se inserem através de reflexões que carecem de investimentos intelectuais, filosóficos, sociais, epistemológicos teóricos e metodológicos dos pesquisadores.

A produção de conhecimento não pode esquecer que, enquanto uma prática social, é responsável por produzir discursos sobre o mundo, as culturas e os cidadãos. Logo, quando o campo difunde modos cognitivos ao imaginário social, a responsabilidade e o compromisso da especialização e, conseqüente, legitimação dos pesquisadores solicitam que as lógicas da ciência não podem ficar restritas às óticas burocráticas e de mercadejo do capitalismo selvagem que acende tamanhas injustiças e desigualdades.

Então, o ambiente e o ofício da pesquisa devem estar impregnados de uma postura que assuma um compromisso vigoroso e renovador em dinamizar suas ferramentas para uma transformação responsável e ecológica do mundo. Nesse sentido, o trabalho de produção de

conhecimento é um projeto de vida que exige, além das competências características, uma sensibilidade e uma postura autocrítica em relação aos valores e práticas dos envolvidos.

Contudo, se por um lado, a “legitimidade do especialista” traz uma possibilidade latente de gerar revoluções sociais, culturais, políticas, econômicas e científicas, por outro, oferece verdadeiros ornamentos de pirita (também conhecida como “ouro dos tolos”) para a soberba, narcisismo e etnocentrismo de alguns.

Primeiramente, qualquer pessoa, em qualquer posição estrutural, tem valor epistêmico para o enriquecimento gnosiológico e intercâmbio de saberes. A estrutura verticalizada, escolar, autoritária e burocrática tem mostrado um sem-fim de limitações para a construção do conhecimento e de um mundo mais benéfico a todos. Dessa maneira, para transcender tal estrutura, devemos retomar a *bons sensos* culturais que os diversos grupos sociais vêm desenvolvendo nas suas vivências, sem buscar hierarquizar e abandonando a ideia de que apenas a ciência acadêmica produz conhecimento.

Nesse ponto, temos um segundo “ouro dos tolos” acadêmicos: o trabalho científico deslocado de sua função social, cultural e política. Em outras palavras, uma prática quase performática que ignora quaisquer compromissos éticos e filosóficos profundos com a humanidade e o bem-estar no mundo. Devemos desviar de tais propostas, por mais convidativas que possam parecer, pois, se a ciência não tiver como intuito um desenvolvimento integral e ecológico do mundo e da humanidade, ela se torna uma prática esvaziada e enfadonha.

De certa forma, isso remete a uma inspiradora frase de Mills “o conhecimento é uma escolha tanto de um modo de vida quanto de uma carreira”, ou seja, ter um sentido ético e fecundo vinculado a pesquisa, é ter esses valores enquanto um modo de vida. Além do mais, esse paralelo trazido pelo autor brinda dois outros pontos importantes, a necessidade da investigação enquanto *práxis* central do aprendizado humano que deve estar presente cotidianamente; e a necessidade de assinalar a posição do pesquisador alienado pelo seu contexto espaço-temporal enquanto mediador do seu estudo. A produção do conhecimento desenvolve-se num dado momento de embate da experiência do sujeito e seu mundo, não limitado, mas contínuo, exigindo sua interpelação constante.

Tendo em vista o campo das Ciências da Comunicação, historicamente, temos um campo complexo e originado de diversos outros campos. Novamente, temos uma faca de dois gumes, pois, por um lado, a origem heterogênea do campo reflete em uma predisposição à transdisciplinaridade necessária para compreender a multidimensionalidade e

multicontextualidade dos objetos-problemas, contudo, cabe ressaltar que posturas transdisciplinares fecundas e vigorosas exigem o trabalho enérgico com aquilo que fora construído. Em contrapartida, essa mesma origem “híbrida” da comunicação solicita de um esforço de distinção das temáticas e questões propriamente comunicacionais, uma vez que, hoje em dia, muitos dos processos sociais, culturais, econômicos, políticos, religiosos estão atravessados por lógicas midiáticas.

Então, a complexificação dos problemas-objetos na contemporaneidade se desenvolve em múltiplas dimensões e contextos dos quais o pesquisador não poderá obter um conhecimento fecundo e promissor a partir da ideia de metodologia enquanto uma receita. Logo, para responder a problemas de tamanha complexidade, o método deve ser pensando em sua processualidade, como um fundamento do trabalho de pesquisa que é construído através da confluência e embate entre objeto, contexto, a *práxis* teórica e o sujeito/pesquisador.

Contudo, há que se considerar que a produção de conhecimento não pode ser concebida de uma posição que favoreça a observação empírica, como se desta surgissem as teorias, sequer a prioridade absoluta da razão pode ser fecunda, pois assim, imputam-se dogmas e “verdades” desvinculadas do real. Primeiramente, a ideia de um real acessível e cognoscível pela observação cotidiana carece da racionalização e perspectivação do ponto de vista propõe formas de entender esse objeto real concreto. Já as teorias devem ser problematizadas e desenvolvidas no âmbito da determinação do real, ou seja, é no encontro com a concretude dos fenômenos e fatos que devem ser pensadas.

A relação teoria e empiria deve ser caracterizada por um interacionismo da razão e da prática. A razão fundamenta-se enquanto uma referência para a prática, mas em sua aplicação a um caso particular, é remodelada e aprimorada. Não há separação entre o teórico e o observacional, articulados num processo dialético de dependência mútua em que não há privilégio de uma sobre a outra, inclusive, a igualdade de condições da teoria e empiria são duas formas diferentes e complementares de *práxis*.

## 7.2 SOM E IMAGEM: METODOLOGIAS DE ANÁLISE PARA VIDEOCLIPES

Para abordar adequadamente os videoclipes como produtos midiáticos, adoto pressupostos metodológicos baseados em duas noções fundamentais apresentadas por Chion (1994): a escuta como método e o contrato audiovisual. Chion propõe a “escuta como método” a partir de três tipos distintos de escuta: Escuta Causal, Escuta Semântica e Escuta Reduzida.

Na Escuta Causal, o foco está na identificação das fontes sonoras dentro do contexto audiovisual, tentando determinar a origem dos sons e suas causas. Já a Escuta Semântica concentra-se na interpretação dos sons através de códigos, como a linguagem falada, explorando como diferentes entonações e códigos sonoros transmitem mensagens específicas. Por fim, a Escuta Reduzida trata o som como uma unidade independente, analisando suas características puramente sonoras, sem considerar sua causa ou significado, e focando em sua concepção estética.

Ao aplicar essas formas de escuta aos produtos audiovisuais, Chion sugere que, durante a Escuta Causal, o pesquisador deve buscar identificar a origem dos sons apresentados no audiovisual. Na Escuta Semântica, é importante perceber como a entonação da letra ou a inserção de diferentes códigos sonoros no clipe pode indicar uma mensagem subjacente. Já na Escuta Reduzida, o analista deve problematizar as relações entre a estética sonora e as imagens que não possuem uma ligação sinestésica evidente.

Além disso, Chion desenvolve a noção de “contrato audiovisual” (1994, p. 5), estruturada em quatro aspectos: 1) Projeções do som na imagem e valores agregados: examina como o som da canção é traduzido visualmente no videoclipe e os valores adicionais que essa tradução pode conferir; 2) Articulações de forças internas nas relações audiovisuais: analisa as dinâmicas entre os elementos visuais e sonoros e como essas interações constroem uma narrativa ou significado; 3) A cena audiovisual como um contexto limitado: considera o videoclipe como uma unidade autônoma e limitada, onde múltiplos recursos são utilizados para a produção de sentido; 4) Localização de fontes sonoras: analisa a origem e a espacialização dos sons, contribuindo para a imersão e compreensão do espectador.

As questões levantadas por Negus e Pickering (2004) sobre gêneros musicais como mediadores da experiência sensorio-estética também são cruciais para a construção dos preceitos metodológicos deste trabalho. Perguntas como “Onde essa música se encaixa?”, “Com o que se parece?” e “Quem vai comprar?” revelam os processos e movimentos dinâmicos da indústria midiática e musical.

Para articular essas percepções iniciais na análise midiática da música popular de massa, utilizo as observações de Fabbri (2012) e Janotti Júnior (2005; 2006). Fabbri propõe que a análise midiática da música popular de massa deve abordar cinco eixos principais: a) Convenções de composição e instrumentação: os protocolos e acordos implícitos nos aspectos musicais; b) Regras semióticas: como a música utiliza símbolos e emoções para se comunicar; c) Regras comportamentais: os rituais de performance musical, tanto na produção quanto na



recepção; d) Regras sociais e ideológicas: os valores que moldam o gênero musical e como eles são refletidos e reforçados; e) Convenções econômicas e jurídicas: questões econômicas e jurídicas na cadeia produtiva fonográfica e na propriedade intelectual. Janotti Júnior sintetiza esses eixos em três categorias: a) Regras econômicas: práticas de consumo e endereçamento dos produtos musicais; b) Regras semióticas: processos de produção de sentidos, intertextualidades e paratextualidades; e c) Regras técnicas e formais: técnicas de execução, valorização de instrumentos e relações entre elementos musicais. Janotti Júnior sintetiza esses eixos em três categorias: a) Regras econômicas: práticas de consumo e endereçamento dos produtos musicais; b) Regras semióticas: processos de produção de sentidos, intertextualidades e paratextualidades; e c) Regras técnicas e formais: técnicas de execução, valorização de instrumentos e relações entre elementos musicais.

Além disso, a análise midiática do videoclipe, conforme proposta por Soares (2005; 2006; 2007; 2013) e estudada por Amaral (2020), parte da perspectiva da análise midiática da música popular de massa para examinar videoclipes, considerando seus elementos plásticos, sonoros e visuais, bem como as configurações, rotulações e classificações dos gêneros musicais. Segundo Soares (2006), inicialmente, o pesquisador deve escutar a canção sem assistir ao videoclipe, o que permite identificar estruturas musicais como pontes, estrofes e refrões, além das inserções dos diferentes instrumentos. Outro aspecto essencial é observar “de que forma a letra é cantada”, ou seja, como a entoação do cantor confere significado à canção e como se estabelece a relação entre letra e canto.

Cinco aspectos centrais devem ser considerados na análise: a tradução em imagens das sonoridades e das estruturas plásticas da canção (aberturas, estrofes, pontes, refrões); o videoclipe como um percurso imagético que atualiza ou problematiza diversos aspectos da canção; os potenciais aspectos sinestésicos da música que podem ser explorados no videoclipe; a possibilidade de que elementos plásticos mais enfáticos da canção popular massiva ancorem momentos no videoclipe com a mesma ênfase visual; e a relação entre a dicção da canção e o videoclipe. De acordo com o autor, analisar o videoclipe em termos de tematização, passionalização e figurativização envolve examinar se o audiovisual se centra nas estruturas dos refrões e temas recorrentes, em ampliações e derivas melódicas focadas na extensão das notas, ou na valorização da entoação linguística da canção (Soares, 2006, p. 8).

Em um texto co-escrito com Janotti Júnior, Soares (2008) delineia uma série de diretrizes para a análise do videoclipe como uma extensão da canção, destacando cinco pontos principais: a) relação entre som e imagem — como os videoclipes refletem a estrutura da

canção e utilizam elementos musicais como melodia, ritmo e timbre, analisando a flexibilidade e a polivalência de significados gerados por essa interação; b) dicção da canção — como a dicção da música é traduzida visualmente no videoclipe, considerando dicções de tematização (regularidade rítmica e refrões), passionalização (ampliação melódica e notas longas) e figurativização (representação figurativa na letra e melodia); c) conceito de refrão visual — uma marcação visual recorrente que traduz a repetição do refrão musical, criando uma conexão emocional com o espectador e reforçando a projeção imagética em direção ao público; d) dimensões econômicas e sociais — como os videoclipes reforçam aspectos comerciais e criam uma imagética universal para maximizar seu apelo e circulação, e como diferentes gêneros musicais influenciam a estruturação visual dos videoclipes, podendo tensionar ou diluir a noção de um “refrão visual”; e) valores implícitos e sistemas de circulação — análise dos valores implícitos nos sistemas de circulação da música pop e como esses valores se refletem na produção e recepção dos videoclipes. Com base no estudo de Amaral (2020), os pontos de análise propostos por Soares foram adaptados para uma aplicação empírica, resultando em seis áreas principais. A primeira área é o sistema de produção do videoclipe, que envolve a identificação das principais figuras e empresas envolvidas na produção, como diretores, produtores, gravadoras e artistas. Além disso, é essencial analisar como o processo de produção reflete as práticas da indústria fonográfica, considerando aspectos como financiamento, logística de produção e uso de tecnologias. Também é fundamental avaliar os objetivos comerciais do videoclipe, observando como ele promove o artista e a canção, e como se alinha com as estratégias de marketing da gravadora.

A segunda área aborda as marcas das condições de produção, investigando o orçamento disponível e como isso influenciou a produção do videoclipe, incluindo o uso de efeitos especiais, locações e figurinos. Nessa análise, também é importante considerar o estilo visual e as técnicas empregadas, como cinematografia, edição e efeitos visuais, para entender como refletem as condições de produção. Além disso, deve-se levar em conta as condições socioculturais do período em que o videoclipe foi produzido, incluindo tendências estéticas e influências culturais.

A terceira área de análise é a circulação do videoclipe, que inclui a identificação das principais plataformas de distribuição, como YouTube, redes sociais e canais de música, e seu alcance. A avaliação da recepção do videoclipe é feita por meio de métricas como visualizações, curtidas, compartilhamentos e comentários. Além disso, considera-se como a

circulação do videoclipe impacta a carreira do artista, incluindo a atração de novos fãs, convites para shows e oportunidades de colaborações.

Na quarta área, as relações de aproximação do videoclipe com a música popular massiva são analisadas, focando na interação entre som e imagem e como o videoclipe reflete e amplifica a estrutura da canção, incluindo melodia, ritmo e letras. Também se explora como a dicção da canção é traduzida visualmente, com ênfase em tematização, passionalização e figurativização. É importante identificar e analisar a presença de “refrões visuais” que correspondem à repetição musical e criam um gancho emocional com o espectador.

A quinta área se concentra nas ancoragens estruturais dos videoclipes e nas estratégias de produção de sentido. Nesta análise, observa-se a estrutura do videoclipe em termos de versos e ganchos visuais e como eles contribuem para a narrativa visual e a produção de sentido. As estratégias narrativas utilizadas, incluindo o uso de metáforas visuais, simbolismo e storytelling, também são exploradas. Além disso, identificam-se imagens recorrentes e temas visuais que reforçam a mensagem da canção e criam uma coesão estética.

Por fim, a sexta área aborda as estratégias de endereçamento, focando na identificação do público-alvo do videoclipe e como ele é abordado por meio de elementos visuais, narrativos e estilísticos. Analisa-se como o videoclipe contribui para a construção da identidade do artista, incluindo aspectos de autenticidade, estilo pessoal e imagem pública. Também são consideradas as estratégias de interação com fãs, como o uso de mídias sociais, marketing viral e campanhas promocionais.

Por fim, baseio-me na análise da performance desenvolvida por Soares (2013), que foi adotada como categoria analítica por Amaral (2020). A partir da metodologia proposta por Soares, é possível identificar sete aspectos-chave que ele examina, os quais estão organizados em uma estrutura que permite uma compreensão mais detalhada da performance nos videoclipes. A análise começa pela contextualização da canção e do videoclipe, incluindo o exame do histórico e do gênero musical, onde se identificam as características que definem o gênero e como elas influenciam tanto a canção quanto o videoclipe. Além disso, é explorada a persona pública do artista, suas representações e como estas se refletem na performance.

No que se refere à análise sonora e visual, considera-se a inter-relação entre som e imagem, identificando momentos em que a visualidade do videoclipe complementa ou contrasta com a sonoridade da canção. Os elementos visuais, como cenografia, figurino e iluminação, são examinados para entender como contribuem para a construção da performance. Em termos de aspectos performáticos, a análise foca na gestualidade e nos

movimentos dos artistas no videoclipe, identificando como esses gestos reforçam ou subvertem os significados da canção, bem como na coreografia e como ela se relaciona com a música, examinando a codificação dos movimentos e sua relevância cultural.

A construção narrativa do videoclipe é outro aspecto fundamental, onde se identifica a narrativa visual e seu desenvolvimento ao longo da música, explorando se há uma história sendo contada e como ela dialoga com a letra da canção. A análise da sequência de imagens e da edição examina como a montagem contribui para a performance e para a comunicação de emoções e ideias. Adicionalmente, são consideradas as regras semióticas e culturais, incluindo a identificação de símbolos visuais e auditivos e seus significados, além de como esses símbolos são utilizados para comunicar mensagens específicas no contexto cultural em que o videoclipe está inserido.

A interatividade com a audiência também é abordada, explorando como o público interage com o videoclipe, as formas de consumo e as reações do público, tanto nas redes sociais quanto em outras plataformas. Por fim, a dimensão técnica é analisada, incluindo os aspectos técnicos da produção do videoclipe, como direção, filmagem e edição, e como essas escolhas influenciam a performance. A análise também identifica o uso de tecnologias e inovações no videoclipe e como estas contribuem para a experiência visual e auditiva.

Thiago Soares considera ainda que o videoclipe oferece material para uma análise tripla que abrange a oralidade, a gestualidade e o cenário. A oralidade refere-se ao uso da voz, entonação e elementos verbais presentes na música; a gestualidade envolve os movimentos corporais, expressões faciais e a linguagem corporal dos performers; e o cenário contempla o espaço visual, a ambientação e os elementos visuais que compõem o videoclipe. Esses três aspectos permitem uma compreensão mais abrangente das camadas de significado na produção audiovisual.

Ao tratar o videoclipe como uma performance de oralidade, Soares propõe uma análise que considera a vocalização como materialidade analítica, utilizando o conceito de “grão da voz” de Roland Barthes para analisar as inflexões, timbres e modulações vocais que tornam a voz única. Além disso, adota a perspectiva de Paul Zumthor sobre a voz como elemento iconográfico, onde a audição leva à imaginação visual das operações vocais do intérprete. A relação entre voz e gêneros musicais é explorada por meio da análise das modulações vocais e das convenções de gênero, além das estratégias de autenticidade que moldam a performance vocal.

Na análise da performance vocal no videoclipe, Soares examina como a voz do artista é representada visualmente, considerando recursos de edição, movimentação de câmera e registros gestuais para iconizar aspectos vocais como gritos e sussurros. A personificação da voz é analisada como um instrumento musical, corpo e personagem, contribuindo para a construção de uma biografia ou personagem dentro do videoclipe, conforme sugere Simon Frith. Além disso, é explorada a voz como uma construção midiática que se situa entre as particularidades dos artistas e os gêneros musicais, avaliando como a voz é usada para transmitir autenticidade e construir a identidade do artista dentro do contexto midiático.

Soares também explora a androginia e a performatividade vocal, investigando a presença de vozes que transitam entre o masculino e o feminino, criando uma ambiguidade que pode ser explorada estrategicamente na indústria fonográfica para atrair diferentes públicos. A análise inclui a avaliação de como as vozes masculinas e femininas são representadas e como isso influencia a percepção de gênero nos videoclipes, considerando as variações de timbre, volume e entonação que contribuem para a construção de imagens específicas.

Thiago Soares considera que o videoclipe oferece material para uma análise tripla que abrange a oralidade, a gestualidade e o cenário. A oralidade envolve o uso da voz, entonação e elementos verbais presentes na música; a gestualidade refere-se aos movimentos corporais, expressões faciais e à linguagem corporal dos performers; enquanto o cenário abrange o espaço visual, a ambientação e os elementos visuais que compõem o videoclipe. Esses três aspectos permitem uma compreensão mais ampla das camadas de significado na produção audiovisual.

Dentro da perspectiva de Soares, o videoclipe pode ser visto como uma performance de gestualidade, onde a interpretação rítmica e a corporificação desempenham papéis fundamentais. Na interpretação rítmica, é analisado como o ritmo da música se traduz em movimentos corporais e gestuais durante a performance. Já a corporificação examina como a música se materializa nos corpos dos performers, identificando como seus movimentos expressam a sonoridade e o gênero musical.

Quanto à gestualidade e dança, é importante observar os gestos dos artistas e como eles comunicam significados, focando em gestos que podem ser característicos do artista ou do gênero musical. A coreografia e a dança também são avaliadas, observando como articulam e expressam a canção, considerando tanto a estética quanto a narrativa visual do videoclipe.

Os recursos técnicos e estéticos do videoclipe, como o uso da câmera, edição e efeitos de pós-produção, são analisados para explorar como esses elementos contribuem para a performance e a interpretação rítmica. A sincronização e montagem expressiva também são examinadas para entender como a montagem do videoclipe alinha-se com a música, especialmente na relação entre batidas sonoras e elementos visuais.

A interpretação visual e a criação de texturas atmosféricas são exploradas para ver como o videoclipe combina imagem e música, produzindo uma experiência sensorial coesa. As relações performáticas e culturais são investigadas através da codificação cultural, que avalia como a performance e a dança refletem codificações sociais e culturais, e como diferentes públicos respondem corporalmente a distintos gêneros musicais.

Por fim, a análise da continuidade entre ouvir e mover-se explora como a performance no videoclipe naturaliza ou problematiza a relação entre a experiência auditiva e a resposta corporal à música, examinando a fluidez ou a tensão entre essas dimensões. Essa abordagem holística permite um entendimento aprofundado de como os videoclipes funcionam como um espaço performático que integra som, imagem e movimento em um diálogo contínuo e interdependente.

Além disso, Soares sugere a análise do videoclipe como performance de um cenário, propondo a verificação de especificidades sonoras e sinestesia, onde se identifica como os tratamentos sonoros nas canções se correlacionam e constituem o ambiente visual do videoclipe. Outro aspecto relevante é a configuração biográfica do artista, que busca compreender como a biografia midiática do artista influencia a escolha e a localização de cenários nas canções e videoclipes. Finalmente, é importante considerar as perspectivas de cenários articulados às geografias reais e imaginárias, entendendo como os cenários dos videoclipes se relacionam com as geografias associadas ao artista e ao gênero musical, refletindo tanto contextos reais quanto imaginários.

Ao interpretar e estruturar os parâmetros metodológicos da análise de Soares, Amaral adota a performance como uma categoria analítica central, subdividida em três pontos principais com diversas dimensões de análise. A performance, enquanto categoria analítica, abrange uma série de aspectos que Amaral explora a partir dos fundamentos metodológicos propostos por Soares.

A primeira dimensão envolve a corporificação da performance, onde se examina a voz dos artistas através de uma análise vocal que considera aspectos como timbre, intensidade, modulação e expressividade no videoclipe. A voz é também avaliada como um instrumento

musical, considerando sua interação com outros elementos sonoros presentes na música, e é vista como uma extensão do personagem que o artista interpreta, contribuindo para a construção da narrativa do videoclipe.

Outro aspecto fundamental da corporificação da performance é a presença de dança. A análise da coreografia foca na observação da complexidade, sincronia e na relação com a música, enquanto a expressão corporal é explorada para compreender como comunica emoções e significados, reforçando a mensagem da canção. Além disso, é essencial considerar a interação entre o artista principal e outros performers, como dançarinos, para entender como essa dinâmica contribui para a performance global.

A segunda dimensão refere-se aos cenários e espaços mediatizados. A cenografia é analisada para entender como os cenários complementam ou contrastam com a canção, levando em conta a escolha de locações, decoração e o uso de luz e sombras. O ambiente e a atmosfera criados pelos cenários são explorados para avaliar como influenciam a percepção da performance. A análise se expande para incluir performances em locais mediatizados, comparando a performance no videoclipe com apresentações ao vivo, destacando semelhanças e diferenças na execução e recepção do público. A presença do artista em plataformas digitais, como internet e redes sociais, também é considerada, analisando como esses espaços moldam a performance e a imagem pública do artista.

A terceira dimensão aborda os aspectos sociais e culturais, examinados sob a perspectiva de resistências e obediências. As temáticas e mensagens da performance são identificadas, focando em temas de resistência ou conformidade e como são comunicados através da música e das imagens. A análise de símbolos e gestos busca entender como eles representam resistência ou obediência a normas sociais e culturais, e como são integrados na performance. Questões de identidade de gênero são exploradas considerando como a performance aborda e representa essas questões, e como isso é comunicado ao público. Também se avaliam as dinâmicas de poder relacionadas ao gênero, observando como essas dinâmicas são representadas e desafiadas na performance e no videoclipe.

### 7.3 ENFOQUE DA MULTIPERFORMANCE COMO FERRAMENTA ANALÍTICA

A análise de videoclipes na contemporaneidade exige uma abordagem que vá além da simples observação de elementos visuais ou sonoros isolados. Esta proposta de abordagem reflete um esforço autoral que visa integrar perspectivas diversas, oferecendo um caminho crítico e reflexivo na análise de videoclipes. A metodologia aqui apresentada não apenas se

apoia em referenciais teóricos robustos, mas também reflete um olhar particular sobre como as dinâmicas culturais contemporâneas podem ser desvendadas por meio das performances midiáticas. Videoclipes são produtos midiáticos complexos, onde múltiplas camadas de significação — incluindo aspectos visuais, sonoros, performativos e tecnológicos — se entrelaçam para criar experiências que desafiam e reforçam identidades e normas culturais. A abordagem de multiperformance como operador analítico surge como uma proposta para lidar com essa complexidade, permitindo uma análise que contemple a interação entre diferentes performances e suas implicações na recepção e interpretação dos videoclipes.

A noção de multiperformance considera que os videoclipes não se limitam à apresentação de uma performance musical, mas também encenam performances de gênero, raça, classe, e outras identidades sociais. Além disso, integram performances estéticas e tecnológicas que influenciam como essas obras são consumidas e compreendidas. Este conceito propõe uma reflexão sobre essa abordagem, problematizando suas aplicações e discutindo seus desafios e potenciais no contexto da análise de videoclipes.

Embora as categorias de análise sejam metodologicamente apresentadas de forma separada, é crucial compreender que elas se articulam e interagem constantemente. Por exemplo, as dimensões estética e tecnológica frequentemente influenciam as representações de gênero e raça, criando uma rede interdependente de significados que transcende a análise isolada de cada categoria. Assim, a abordagem multiperformance se sustenta na compreensão dessas inter-relações como base para um entendimento mais profundo dos videoclipes.

A abordagem de multiperformance se apoia em conceitos de performatividade, conforme discutido anteriormente, que entende a performance como um ato repetitivo que atualiza identidades. Videoclipes frequentemente refletem e desafiam normas culturais por meio de performances que são mais do que simples encenações; são intervenções que moldam percepções e significados sociais. Cada videoclipe pode ser visto como um campo de multiperformance, onde diferentes formas de atuação interagem para criar uma teia complexa de significados. Por exemplo, videoclipes que apresentam artistas drag não apenas performam música, mas também questionam normas de gênero e ressignificam identidades através de suas estéticas visuais e corporais.

A abordagem multiperformance incorpora a perspectiva transmetodológica proposta por Maldonado (2008), que sugere a integração de múltiplas dimensões do comunicacional, incluindo aspectos estéticos, sociológicos e históricos. Essa abordagem holisticamente reconhece a necessidade de uma análise que considere as interações entre som, imagem, corpo



e contexto social, buscando capturar o potencial simbólico e político das performances nos videoclipes. Assim, a abordagem multiperformance não é apenas uma ferramenta descritiva, mas uma abordagem crítica que visa explorar as complexas dinâmicas de poder e identidade encenadas nas mídias visuais contemporâneas.

A aplicação da multiperformance como operador analítico envolve a identificação e interpretação das diferentes performances encenadas nos videoclipes. As principais dimensões incluem:

**Performance Musical:** A performance musical em videoclipes é mais do que a execução de uma canção; envolve a interação entre som, movimento, visualidade e narrativa. Conforme Frith (1996), a música é uma forma de fazer e não apenas algo a ser ouvido, sendo performada de maneira que molda a experiência do espectador. A análise da performance musical deve considerar como o ritmo, a melodia, e outros elementos sonoros influenciam as escolhas visuais, como cortes de câmera e movimentos coreográficos que são sincronizados para criar uma experiência coesa. A música no videoclipe interage de forma dinâmica com os aspectos visuais, criando uma narrativa sensorial onde o som ganha corpo e expressão visual, tornando a experiência do espectador agradável e diversificada.

**Performance de Gênero e Sexualidade:** Videoclipes frequentemente exploram identidades de gênero e sexualidade de maneiras que desafiam ou reforçam normas sociais. Butler (2018) argumenta que o gênero é performativo e videoclipes usam essa performatividade para encenar e questionar identidades de gênero através de figurinos, maquiagem e gestos. Performances queer, em particular, desafiam o binarismo de gênero e propõem novas formas de encenação que ampliam as possibilidades de expressão sexual, criando um espaço de resistência cultural. A encenação das identidades de gênero vai além de uma representação visual; ela opera como um comentário sobre as normas sociais, utilizando a estética e o corpo como ferramentas de subversão e empoderamento.

**Performance Racial e Étnica:** A representação racial e étnica em videoclipes é um campo onde as dinâmicas de poder frequentemente se manifestam, seja através da reafirmação de estereótipos ou da celebração de identidades raciais marginalizadas. A interseccionalidade, como proposta por Crenshaw (1989; 2002), é essencial para entender como as performances raciais se cruzam com outras identidades sociais e como essas intersecções são encenadas nos videoclipes. A análise deve considerar como as representações raciais são construídas e se refletem em dinâmicas de inclusão ou exclusão dentro do videoclipe. Além disso, é importante analisar a apropriação cultural, onde elementos de culturas minoritárias são

utilizados sem o devido reconhecimento ou compreensão, transformando a expressão cultural em um produto descontextualizado e comercializado.

**Performance Estética:** A estética dos videoclipes desempenha um papel central na construção de significados. Os elementos visuais, como figurinos, maquiagem, cenários e efeitos especiais, são usados para criar narrativas visuais que complementam ou desafiam o conteúdo musical e lírico. A análise da performance estética deve explorar como esses elementos visuais interagem para criar uma coesão estética que ressoa com o público, utilizando simbolismo e iconografia que adicionam camadas de interpretação à obra. A direção de arte e a escolha de cenários são fundamentais para criar um ambiente que reforça a mensagem do videoclipe, onde cada detalhe visual contribui para a narrativa global.

**Performance Tecnológica:** A tecnologia influencia a produção, a distribuição e o consumo dos videoclipes. As plataformas digitais, como YouTube e TikTok, mais do que canais de distribuição; são espaços onde novas formas de performance emergem e são negociadas. A análise da performance tecnológica deve considerar como as tecnologias de produção (câmeras, software de edição) e as plataformas de distribuição moldam a recepção e a visibilidade dos videoclipes, refletindo dinâmicas de poder no consumo cultural. O uso de algoritmos e a curadoria digital podem amplificar ou silenciar performances, afetando a forma como diferentes públicos acessam e interagem com esses conteúdos.

A abordagem de multiperformance apresenta desafios, especialmente a necessidade de um olhar crítico que reconheça a complexidade e as múltiplas camadas de significação nos videoclipes. Além disso, as dinâmicas de poder influenciam as performances, desde a produção até a recepção, o que exige uma análise cuidadosa de quem tem o poder de moldar essas narrativas e como essas narrativas são interpretadas pelos espectadores. O poder não está apenas na criação, mas também na exclusão de narrativas, um aspecto crucial a ser considerado na análise crítica de videoclipes.

Um dos principais desafios é a potencial superficialidade na abordagem de temas complexos, como raça, gênero e identidade. É necessário que a análise vá além da representação visual e considere o contexto mais amplo, incluindo as implicações sociopolíticas das performances. A abordagem de multiperformance precisa ser aplicada de maneira rigorosa e reflexiva, para evitar cair na armadilha de interpretar os videoclipes apenas como produtos de consumo sem profundidade crítica.

Por outro lado, a abordagem multiperformance oferece um potencial significativo para a análise de videoclipes, permitindo capturar as nuances das interações identitárias e culturais

que permeiam esse meio. Através da multiperformance, é possível ir além do superficial e interpretar significados profundos e as implicações sociais das performances encenadas. A abordagem oferece uma ferramenta poderosa para compreender as dinâmicas culturais e sociais que moldam a produção e recepção de mídia na sociedade contemporânea, fornecendo insights sobre como os vídeos comunicam, desafiam e refletem as realidades sociais.

A abordagem de análise de vídeos baseada na multiperformance como operador analítico proporciona uma abordagem fecunda que pondera diversos elementos e aspectos para compreender as complexidades das identidades e práticas culturais contemporâneas. Ao integrar múltiplas dimensões de performance — musical, de gênero e sexualidade, racial e étnica, estética e tecnológica — esta abordagem permite uma análise que capta as intersecções e tensões que definem a cultura midiática. A abordagem multiperformance, portanto, não apenas enriquece a análise de vídeos, mas também contribui para uma compreensão mais ampla das dinâmicas socioculturais que moldam a produção e recepção de mídia na sociedade contemporânea, oferecendo um caminho crítico e reflexivo para a interpretação desses artefatos culturais.

Essa abordagem destaca a importância de se considerar os vídeos como mais do que simples produtos de entretenimento; são plataformas dinâmicas onde as performances de identidade, cultura e poder se manifestam de maneiras complexas e interligadas. Ao aplicar a multiperformance como operador analítico, os pesquisadores podem desvendar as camadas de significado que tornam os vídeos uma forma de arte poderosa e influente na formação de narrativas sociais e culturais contemporâneas. Além disso, a multiperformance abre espaço para um diálogo contínuo sobre como as mídias visuais podem ser tanto um reflexo quanto um agente de mudança na sociedade, oferecendo representações que desafiam ou reafirmam normas, e que são consumidas, reinterpretadas e ressignificadas por públicos diversos em um contexto digital globalizado.

Por fim, a abordagem de multiperformance como operador analítico não apenas oferece novas perspectivas para a análise de vídeos, mas também convida a uma reflexão crítica sobre o papel da mídia na construção de identidades e na dinâmica de poder que permeia o consumo cultural contemporâneo. Ela desafia os pesquisadores a considerar a complexidade e a profundidade dos vídeos como formas de expressão cultural, incentivando uma análise que vá além do óbvio e que explore as múltiplas camadas de significação que tornam esses produtos midiáticos relevantes e impactantes na sociedade atual.

## 8. ESTÉTICAS, POLÍTICAS E PERFORMANCES DE DISSIDÊNCIA NO BRASIL

A análise dos videoclipes de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark se aprofunda em como essas artistas utilizam a música pop e a performance drag como veículos para resistência e transformação social. Essas artistas drag em particular foram escolhidas em detrimento de outras, como Pablllo Vittar, por suas abordagens únicas e como elas se envolvem diretamente com a dinâmica cultural brasileira, abordando temas como resistência, diversidade e inclusão de identidades marginalizadas. Por meio de seus videoclipes, essas artistas criam narrativas que desafiam as normas sociais, celebrando o vibrante espectro de gênero e sexualidade.

Para esta análise, os vídeos selecionados — “Catuaba” e “Vagabundo” de Aretuza Lovi; “Império”, “Muleke Brasileiro”, “Bumbum de Ouro” e “Bonekinha” de Gloria Groove; e “Chifrudo”, “Boquetáxi”, “Tipo de Garota” e “Sentadinha Macia” de Lia Clark — destacam-se por seus retratos distintos e poderosos de resistência e construção de identidade por meio de suas músicas e performances.

Aretuza Lovi, em “Catuaba” e “Vagabundo”, mistura humor e crítica social com elementos da cultura pop brasileira, resistindo às normas de gênero e às expectativas sociais. Em “Catuaba”, Aretuza exagera estereótipos femininos, brincando com traços comumente ligados ao gênero feminino para desafiar as expectativas e promover um espaço onde a expressão de gênero é fluida e irrestrita. “Vagabundo” leva isso mais longe com uma estética digital que funde animação e visuais fantásticos, destacando a fluidez e a construção da identidade drag. Esses vídeos foram escolhidos porque ilustram vividamente como a performance drag pode ser usada para desafiar as normas tradicionais e celebrar a diversidade.

Os vídeos de Gloria Groove “Império” e “Muleke Brasileiro” abordam temas de empoderamento racial e resistência à marginalização. Em “Império”, Gloria se posiciona como uma figura de autoridade, usando uma narrativa visual de realeza e força para desafiar normas raciais e de gênero. “Muleke Brasileiro” reflete sobre identidade e orgulho racial, celebrando raízes culturais e a resiliência da juventude negra no Brasil. “Bumbum de Ouro” mistura funk e pop para celebrar a autoestima e o orgulho queer, enquanto “Bonekinha” adota um estilo futurista para explorar autoconfiança e autodeterminação, reforçando a noção de que a identidade está aberta à exploração e reinterpretação. Esses vídeos foram selecionados por sua representação de como Gloria Groove alavanca sua plataforma para desafiar estereótipos e elevar a visibilidade e o empoderamento das comunidades negra e queer.

Lia Clark, em “Chifrudo” e “Boquetáxi”, usa o funk para desafiar a política de respeitabilidade e afirmar a liberdade sexual. “Chifrudo” celebra o desejo e a autonomia corporal, enquanto “Boquetáxi” amplifica essa provocação, usando humor e irreverência para confrontar tabus sociais em torno da sexualidade. Em “Tipo de Garota”, Lia continua provocando, abordando temas de liberdade sexual e rejeição de expectativas normativas de gênero e comportamento. “Sentadinha Macia” mistura ritmos funk com uma performance que celebra o corpo e o prazer, criando uma narrativa visual que subverte normas de respeitabilidade e honra a autonomia sobre o corpo. Esses vídeos destacam como Lia Clark usa sua estética e performances para celebrar a diversidade e desafiar normas conservadoras, apresentando uma visão onde todas as formas de gênero e sexualidade são válidas e dignas de celebração.

A decisão de não incluir Pabllo Vittar e outras drags nesta análise decorre de vários fatores. Embora Pabllo Vittar seja uma figura central e amplamente reconhecida, seu status como um ícone global com forte presença na indústria musical internacional a posiciona de forma diferente dos artistas selecionados. O alinhamento de Pabllo com o mainstream e seu engajamento com mercados globais a diferenciam, enquanto Aretuza, Gloria e Lia mantêm laços mais próximos com dinâmicas locais e narrativas de resistência cultural no Brasil. Essa proximidade com questões locais permite uma exploração mais focada de como a performance drag pode atuar como resistência cultural em contextos específicos, o que é um objetivo principal desta análise.

Além disso, os artistas escolhidos representam uma gama diversificada de estilos musicais, estéticas e narrativas que enriquecem a análise. Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark trazem abordagens distintas, do humor irreverente à crítica social e ao empoderamento racial, oferecendo uma fecunda composição de expressões que refletem a complexidade da experiência drag. Embora Pabllo Vittar também explore temas de resistência e visibilidade queer, sua abordagem predominantemente pop já foi amplamente discutida em outras análises, e incluí-la aqui pode levar a redundâncias que esta pesquisa busca evitar.

Como Louro (2008) observa,

uma drag queen pode ser revolucionária. Como uma personagem estranha e desordenada, que está fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio. Que material, traços, resquícios e vestígios a compõem? Como é ele fez? Como ela cria seu corpo? Onde ela busca referências para seus gestos, seu jeito de ser e existir? [...] Drag é mais do que uma. Mais do que uma identidade, mais do que um gênero, intencionalmente ambígua em sua sexualidade e afeições (p. 20-21).

Esta citação encapsula a complexidade da performance drag e seu poder subversivo, ilustrando como os vídeos analisados usam música e performance para ultrapassar os limites da aceitabilidade social, remodelando noções de identidade, poder e representação.

Em resumo, a escolha de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark, e os vídeos mencionados, são baseados em sua capacidade de explorar e expressar resistência cultural por meio da música pop e da performance drag. Ao usar suas plataformas para desafiar normas, celebrar a diversidade e promover a inclusão, essas artistas demonstram como a arte pode ser uma ferramenta potente para a transformação social, oferecendo novas maneiras de ver, entender e celebrar a diversidade humana dentro de um contexto cultural que frequentemente resiste a essas expressões.



### 8.1 ARETUZA LOVI

Aretuza Lovi conquistou espaço como um dos nomes mais reconhecidos na cena drag do Brasil, celebrada por uma identidade artística que mistura magistralmente influências culturais, sociais e pessoais. Sua carreira é marcada por performances eletrizantes, vídeos ousados e músicas que abordam temas como diversidade, empoderamento e autoaceitação. Mas o trabalho de Aretuza vai além do mero entretenimento; ele desafia visões tradicionais sobre gênero e identidade, transformando sua arte em um meio potente para autoexpressão e redefinindo normas

sociais. Sua jornada é um exemplo claro de como drag pode ser mais do que performance — pode ser uma força transformadora.

No cerne da persona de Aretuza Lovi está uma mistura deliberada de influências que incluem o glamour exagerado típico do drag, referências da cultura pop global e os ritmos da música brasileira. Ela usa teatralidade e visuais marcantes em suas performances, criando uma persona que desafia as expectativas convencionais de gênero e encontra novas maneiras de expressar a individualidade. Essa abordagem não só cativa seu público, mas também abre um espaço acolhedor onde a diversidade é celebrada, misturando o artístico com o político.

A música é um fio condutor na forma como Aretuza Lovi expressa sua identidade. Suas músicas frequentemente exploram ideias de liberdade e autoaceitação, ressoando particularmente com aqueles que se sentem à margem da sociedade dominante. Ao mesclar batidas brasileiras como funk com elementos pop, Aretuza cria um som que parece familiar e refrescantemente diferente. Essa fusão amplia seu apelo ao mesmo tempo em que vincula seu trabalho a uma narrativa cultural maior sobre a natureza fluida e em constante mudança da identidade.

Seus videoclipes desempenham um papel crucial na definição de sua identidade artística. Cada vídeo é cuidadosamente elaborado, não apenas para ter uma boa aparência, mas para enfatizar suas mensagens de diversidade e autoexpressão. Esses visuais vão além de meros complementos para suas músicas — eles são uma extensão de sua visão artística, usando a estética ousada do drag para desafiar e repensar histórias tradicionais. De paletas de cores vibrantes a figurinos intrincados e coreografia dinâmica, todos esses elementos contribuem para a história que Aretuza conta, tanto sobre si mesma quanto sobre a comunidade mais ampla que ela representa.

Além do palco, Aretuza Lovi alavanca as mídias sociais e plataformas digitais para expandir seu alcance e se conectar com um público amplo. Por meio de postagens, engajamento de fãs e colaborações com outros artistas, ela continua a construir sua presença e manter contato com seus seguidores. Essa atividade online estende sua persona além de shows ao vivo e música, permitindo que ela continue explorando e remodelando sua identidade de maneiras dinâmicas. Essas interações não apenas reforçam sua base de fãs, mas também criam um diálogo sobre gênero, sexualidade e expressão pessoal.

As apresentações ao vivo de Aretuza são outro aspecto fundamental de sua conexão com seu público. Ela frequentemente quebra os limites usuais entre artista e espectador, promovendo uma atmosfera inclusiva que parece acolhedora e participativa. Esse estilo interativo fortalece o vínculo emocional com seus fãs e reforça a mensagem central de sua arte: abraçar a autenticidade e rejeitar normas impostas. Ao atrair seu público para a performance, Aretuza transforma seus shows em experiências compartilhadas que celebram resistência e afirmação.

A colaboração é outra área em que Aretuza Lovi prospera, trabalhando com artistas de dentro e de fora do mundo drag. Essas parcerias parecem uma extensão natural de sua identidade criativa, permitindo que ela experimente novos sons e estilos enquanto nutre um senso de comunidade na cena musical. Por meio dessas colaborações, Aretuza não apenas

expande seus horizontes artísticos, mas também ajuda a trazer outras vozes marginalizadas para os holofotes, reforçando a ideia da arte como um espaço onde a inclusão e a diversidade são valorizadas.

O aspecto visual da arte de Aretuza Lovi — seus figurinos, maquiagem e estilo geral de performance — é central para sua identidade. Ela frequentemente incorpora elementos da cultura brasileira, como cores vibrantes e looks inspirados no carnaval, combinados com o toque dramático típico do drag. Essa mistura cria uma imagem marcante e instantaneamente reconhecível que reforça suas mensagens de empoderamento e amor-próprio.

A influência de Aretuza Lovi se estende além de sua música e performances, alcançando o reino mais amplo da representação LGBTQIA+ na mídia. Ao declarar quem ela é, desafia as normas convencionais, ajudando a promover maior aceitação e compreensão de identidades diversas. Sua presença na mídia tem um papel muito importante: ela ajuda a tornar mais comuns as identidades que muitas vezes são deixadas de lado. Isso mostra o poder que a representação tem para construir uma sociedade mais inclusiva e acolhedora.

### **8.1.1 Shots e Passos: Liberdade em “Catuaba”**

#### 8.1.1.1 Performance Musical

A música “Catuaba” cria uma combinação vibrante de funk carioca e pop, misturando intensidade rítmica com acessibilidade dançante, além de refletir a energia pujante das periferias urbanas do Brasil. Afinal, as favelas pulsam como o âmago cultural do funk, que na articulação com o pop, vibra através de linhas de baixo profundas e melódicas que atraem um público mais amplo. É como se o ritmo do funk, subindo das ruas, encontrasse o fascínio do pop, criando uma celebração do movimento, da dança e do som que parece ao mesmo tempo autêntico e eufórico.

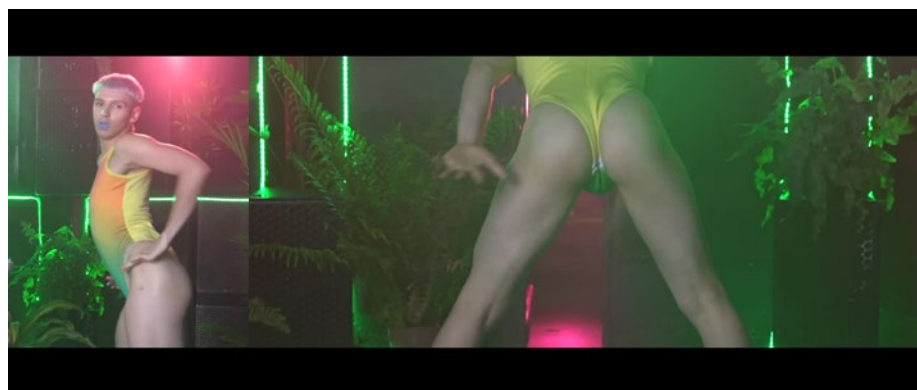
As vozes de Aretuza Lovi e Gloria Groove estão no centro dessa sinergia sonora, deambulando entre rap, funk e pop, elas navegam por gêneros com fluidez, abordando as experiências vividas pelas comunidades urbanas e LGBTQIA+. Suas destrezas unem esses gêneros e enraízam a performance em narrativas do mundo real, ainda mais destacadas no vídeo. O vídeo em si, mais do que apenas um acompanhamento, torna-se uma trama visual construída com símbolos culturais, onde corpos e ritmos expressam libertação em cada quadro.



A repetição da palavra “tentação” seguida de “desço até o chão, cabeça pro alto, catuaba na mão” destaca uma expressão corporal assertiva e confiante. Nesse contexto, o corpo se torna uma ferramenta de resistência e afirmação de poder, reforçando a ideia de que o espaço físico – a pista de dança, por exemplo – pode ser tanto palco de diversão quanto de empoderamento. A catuaba, bebida afrodisíaca sinônimo de liberdade noturna, é uma metáfora para a celebração dos sentidos. Não é apenas uma escolha temática; ela incorpora a essência da liberação e da euforia, guiando o espectador em uma jornada sensorial. Através da bebida, o videoclipe explora uma narrativa visual de prazer e libertação, espelhada em seus movimentos e escolhas estéticas.

A batida funk, energizada por uma cadência pop, encontra seu eco na coreografia do vídeo. Movimentos como o twerk, que enfatizam os quadris, tornam-se expressões poderosas de resistência e sensualidade. O foco do vídeo nos quadris - um elemento central da dança funk - posiciona o corpo como uma ferramenta de poder e expressão. A narrativa visual se desenrola com intenção, à medida que roupas provocantes e cores ousadas, como o impressionante macacão amarelo usado por um dançarino, aumentam essa conexão entre música e movimento.

Figura 1 – Dançarino usando roupa “provocante”.



Aqui, a dança transcende a performance; torna-se um manifesto de liberdade. Veja o twerk, por exemplo - não apenas visualmente cativante, ele carrega um legado de resistência e sexualidade. No funk, o corpo negro periférico chama a atenção, usando o movimento como declaração e desafio. O vídeo estende essa afirmação, com o corpo em movimento ocupando o centro do palco e interagindo com o ambiente de uma forma que amplifica a mensagem de libertação.

Figura 2 – Dançarino negro fazendo twerk em Catuaba.



O voguing, nascido nos salões de baile queer, também aparece com destaque, adicionando camadas de complexidade ao vídeo. O forte contraste entre os movimentos agudos e angulares do voguing e a intensidade crua do funk ilustra como esses estilos de dança distintos se harmonizam, mostrando a adaptabilidade de ambas as formas dentro de diversas expressões culturais.

Figura 3 – Dançarina fazendo vogue.



Mais do que uma exibição de dança, o vídeo usa o corpo como palco de celebração, sensualidade e resistência. A dança urbana em “Catuaba” reflete as realidades das favelas do Brasil, onde o funk é uma ferramenta cultural tanto para a expressão popular quanto para o desafio. A coreografia - dinâmica e intensa - é integral, com twerk e voguing selecionados não apenas pelo impacto visual, mas por sua profunda ressonância cultural, ligando as imagens às tradições negras e queer.

Por toda parte, a coreografia sincroniza perfeitamente com o ritmo musical. Cada balanço e impulso se alinham com as batidas, transformando o corpo em uma personificação viva do som. O movimento repetido de twerks, por exemplo, sincronizam-se com o ritmo imersivo da música, transformando o corpo em uma extensão visceral da própria música.

Em última análise, o vídeo se posiciona como um manifesto cultural. Aqui, música e dança não são apenas para entretenimento; são ferramentas de expressão de identidade e resistência. Ao mesclar vários estilos musicais e coreográficos, reflete a diversidade das comunidades urbanas do Brasil, criando uma narrativa que celebra a liberdade, a inclusão e a resiliência cultural.

#### 8.1.1.2 Performance de Gênero e Sexualidade

Em “Catuaba”, as linhas entre masculinidade e feminilidade se dissolvem intencionalmente. Gloria Groove, adornada com estampa de leopardo e gestos extravagantes, incorpora uma mistura de elementos de gênero, criando uma imagem que desafia a normatividade. A estampa de leopardo sugere instintos primitivos e uma sensualidade intensificada, enfatizada por suas interações com outros personagens. O poder, muitas vezes associado à masculinidade, aqui se torna fluido e redefinido.

Em “Catuaba”, as linhas entre masculinidade e feminilidade se dissolvem intencionalmente. Gloria Groove, adornada com estampa de leopardo e gestos extravagantes, incorpora uma mistura de elementos de gênero, criando uma imagem que desafia a normatividade. A estampa de leopardo sugere instintos primitivos e uma sensualidade intensificada, enfatizada por suas interações com outros personagens. O poder, muitas vezes associado à masculinidade, aqui se torna fluido e redefinido.

Essa teatralidade, característica da performance drag, também aparece nas letras da música. Expressões como “fiquei muy louca, rasguei a roupa” evocam uma sensação de desinibição completa, celebrando uma feminilidade exagerada e performativa. Essa performance subverte as normas de comportamento geralmente atribuídas às mulheres ou a pessoas que assumem feminilidade, expondo a artificialidade dessas expectativas.

No videoclipe, essa feminilidade performativa é amplificada pela combinação de movimentos corporais, roupas provocantes e uma estética maximalista. Movimentos como o twerk e o voguing exemplificam uma forma de resistência e uma celebração da sensualidade que desestabiliza noções rígidas de gênero. Cada gesto, como o twerk, destaca como o corpo se torna uma ferramenta de expressão poderosa, transgredindo fronteiras sociais e culturais ao desafiar a normatividade.

Esse jogo com símbolos de poder não é novo em sua trajetória. A linha “Dona do império que eu mesma construí”, cantada por Gloria Groove em “Catuaba”, carrega uma forte referência à sua própria trajetória musical, especialmente à canção “Império”. Gloria

frequentemente utiliza autoreferências em suas obras, revisitando temas como força, poder e conquista pessoal. Esse recurso narrativo não é apenas uma celebração de suas vitórias, mas um fio condutor que tece uma narrativa contínua de empoderamento, conectando diferentes fases de sua carreira e reforçando sua imagem como uma artista que pavimenta o próprio caminho.

A bebida de catuaba, simbolizando libertação e liberdade, está diretamente ligada ao tema central do vídeo. Assim como a bebida desperta o desejo e dissolve as inibições, o vídeo usa o corpo como um local de prazer e empoderamento. A dança, com seus movimentos fluidos e sensuais, espelha essa energia, celebrando a liberdade corporal e sexual.

Dançarinos em trajes provocantes desconstroem ainda mais as normas de gênero, misturando traços tradicionalmente ligados à masculinidade e à feminilidade. O traje de Gloria Groove, com seus adornos volumosos e tribais, mescla feminilidade estilizada com elementos de poder e controle. Ao longo do tempo, o espectador é confrontado com imagens que desafiam as expectativas convencionais de gênero.

As teorias de Judith Butler sobre performatividade de gênero ganham vida aqui, demonstrando como os papéis de gênero, longe de serem fixos, são socialmente construídos e abertos à reinvenção. Visuais como o batom branco de Aretuza Lovi destacam como a aparência transcende os limites binários de gênero, transformando-a em um símbolo de libertação criativa.

No trecho “depois de três doses eu faço a Beyoncé”, Aretuza Lovi faz um gesto icônico que remete diretamente ao videoclipe de “Single Ladies” de Beyoncé. A referência à coreografia não se limita a um tributo, mas se transforma em um ato de apropriação cultural. As drag queens, ao evocar símbolos da cultura pop global, como Beyoncé, constroem identidades que dialogam com ícones de poder feminino, ressignificando-os dentro de uma estética queer. Essa apropriação conecta a força performativa de Beyoncé, amplamente reconhecida como um símbolo de poder feminino, com a cultura drag, criando uma ponte entre o mainstream e o universo queer, onde autenticidade e empoderamento são celebrados.

Figura 4 – Aretuza fazendo passo icônico de Beyoncé em “Single Ladies”.

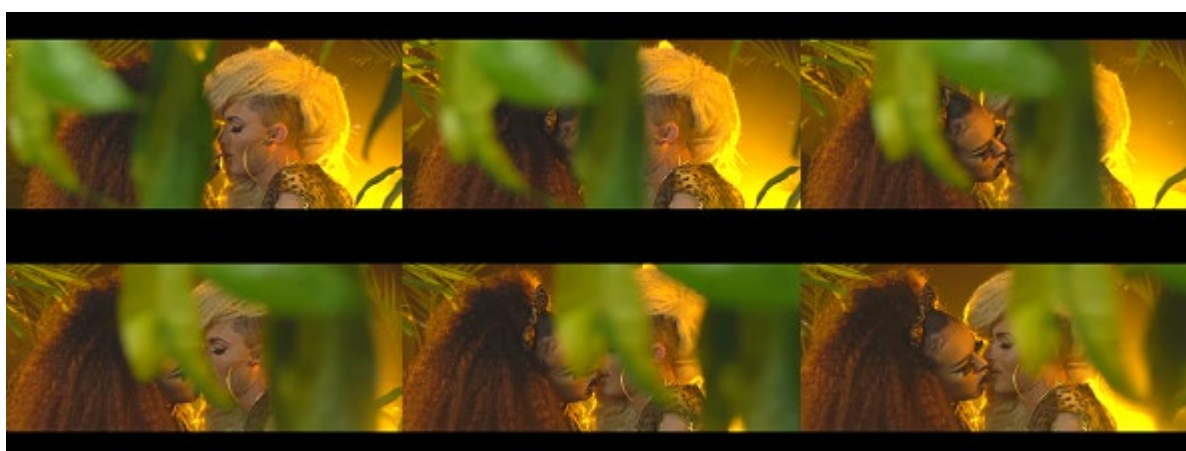


Figura 5 – Beyoncé no videoclipe de “Single Ladies”.



O erotismo e a sexualidade queer são explorados de forma provocativa por toda parte. As interações entre Aretuza e Gloria - beijos, toques, olhares - sugerem fluidez que transcende os limites socialmente impostos. Dessa forma, o vídeo se torna uma celebração da fluidez de gênero e da liberdade sexual.

Figura 6 – Aretuza e Gloria encenando um beijo.



“Catuaba” não apenas desmantela as normas tradicionais de gênero, mas também subverte os padrões convencionais de beleza e desejo. Homens posados em posturas

tradicionalmente femininas, por exemplo, destacam a versatilidade do corpo em expressar múltiplas formas de desejo. Neste cenário festivo, onde os corpos se movem e se misturam, o pluralismo da sexualidade e da identidade de gênero é celebrado sem restrições.

Através de performances de Aretuza Lovi e Gloria Groove, esta celebração encontra sua expressão mais vibrante. Seus figurinos, maquiagem vibrante e aparências fluidas de gênero reforçam a mensagem de liberdade. Assim, o vídeo vai além do entretenimento – torna-se um espaço de resistência, onde a fluidez de gênero é afirmada e celebrada.

Em essência, “Catuaba” é uma celebração da fluidez de gênero e do desempenho sexual. Por meio de suas aparências extravagantes, figurinos intrincados e maquiagem vibrante, Aretuza Lovi e Gloria Groove desafiam as normas binárias de gênero. Suas performances levam à reflexão sobre a construção social do gênero e o poder da expressão criativa para transcendê-lo.

#### 8.1.1.3 Performance Racial e Étnica

O vídeo “Catuaba” apresenta uma narrativa complexa que entrelaça raça, gênero e sexualidade de forma interseccional. Gloria Groove, uma negra drag queen, ocupa o centro do palco, colocando as questões raciais em primeiro plano. Essa representação tem um peso particular no Brasil, onde o funk está profundamente enraizado nas comunidades negras e periféricas. Ao combinar essa estética musical com a performance drag, o vídeo se torna um ato ousado de resistência cultural.

Visualmente, o vídeo celebra as culturas populares e periféricas de maneiras raramente vistas na grande mídia. As expressões das favelas brasileiras são elevadas, não como estereótipos, mas como símbolos de força e resiliência. A presença central de artistas negros, particularmente a performance dominante de Gloria Groove, ressalta o poder da representação.

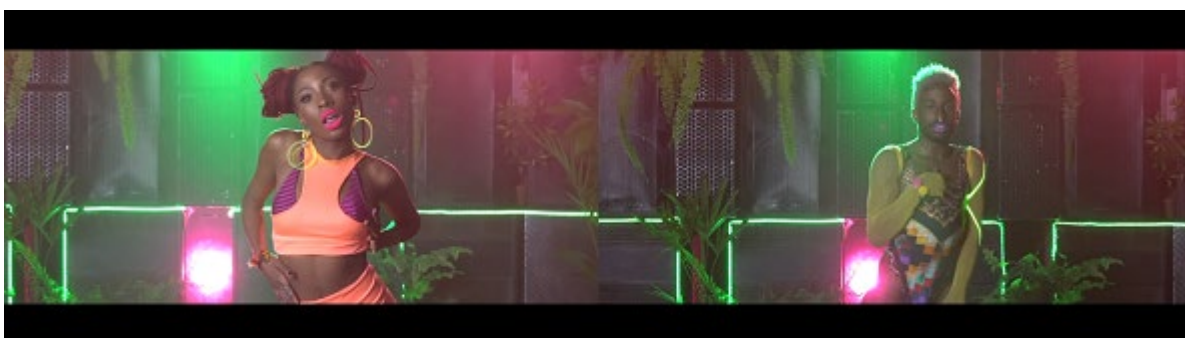
Símbolos que fazem referência à ancestralidade afro-brasileira e indígena, como acessórios semelhantes a ossos, conectam a estética ao misticismo e à espiritualidade. Este estilo visual híbrido, misturando elementos ancestrais e modernos, serve como uma homenagem às raízes culturais africanas e indígenas, muitas vezes apropriadas em contextos artísticos.

Figura 7 – Aretuza usando acessórios que remetem à ancestralidade afro-brasileira e indígena.



Além disso, o vídeo celebra os corpos negros e seu poder expressivo por meio da dança e da música. O twerking, dança nascida em comunidades afrodescendentes, é um elemento central, celebrando o movimento dos quadris. Por meio dessa dança, “Catuaba” reivindica o corpo negro como protagonista, colocando-o na vanguarda da narrativa. Trajes vibrantes e coloridos destacam ainda mais as contribuições culturais afrodescendentes.

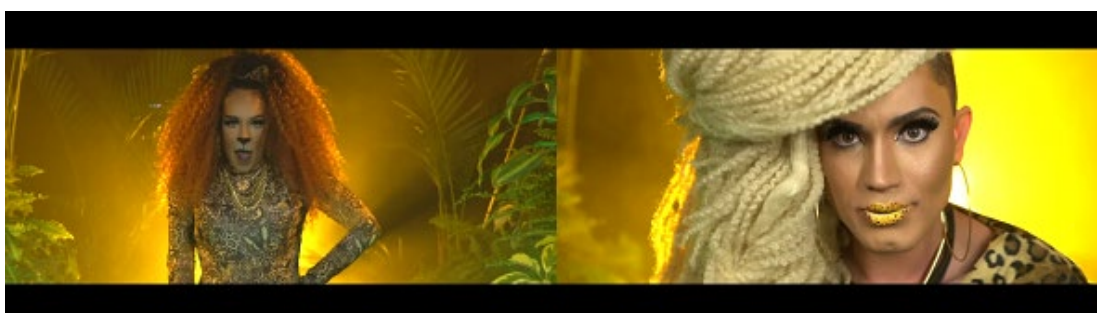
Figura 8 – Dançarinos negros em evidência.



O vídeo também se conecta ao movimento afrofuturista, visível nas roupas e penteados dos personagens. As volumosas tranças, por exemplo, evocam a ancestralidade africana enquanto sugerem uma estética futurista, misturando passado e futuro em um diálogo visual que fortalece os corpos negros.

Estampas de animais, como manchas de leopardo, e acessórios tribais contribuem para essa narrativa de poder e sensualidade. Essas escolhas estéticas não apenas destacam a força e a beleza dos corpos negros, mas também estabelecem uma conexão simbólica com a ancestralidade africana. Close-ups e movimentos sensuais reforçam a importância da representação racial no vídeo, criando uma celebração visual que é estética e política.

Figura 9 – Cantoras usando estampas animais.



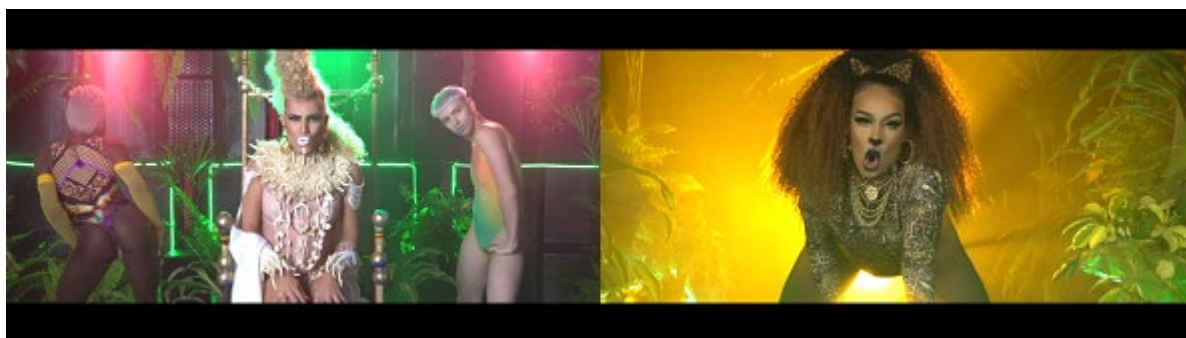
Ao longo do vídeo, a diversidade racial é uma constante, principalmente em cenas com corpos negros empoderados em poses sensuais. O uso de acessórios que evocam as culturas africana e indígena, combinado com uma estética drag futurista, celebra a pluralidade racial e cultural. Ao enfatizar essas expressões, o vídeo recupera identidades marginalizadas, criando espaços para sua celebração e visibilidade.

Ao final, o vídeo “Catuaba” celebra a interseccionalidade de raça, gênero e sexualidade, promovendo uma narrativa visual que exalta a diversidade e a representatividade. A presença de corpos negros e queer em destaque serve como um ato de resistência cultural, reafirmando a importância da inclusão e visibilidade na expressão artística.

#### 8.1.1.4 Performance Estética

O espetáculo visual de “Catuaba” se destaca por sua estética maximalista, onde cores vibrantes, luzes de néon e figurinos extravagantes colidem para criar um universo visual deslumbrante. Uma paleta que oscila do verde elétrico ao rosa choque, passando por tons ardentes como amarelo e laranja, mergulha o espectador no que pode ser descrito como uma selva urbana - um espaço artificial, mas tentador, onde o mundo natural se funde com um carnaval futurista de expressão.

Figura 10 – Iluminação em diferentes momentos do clipe.



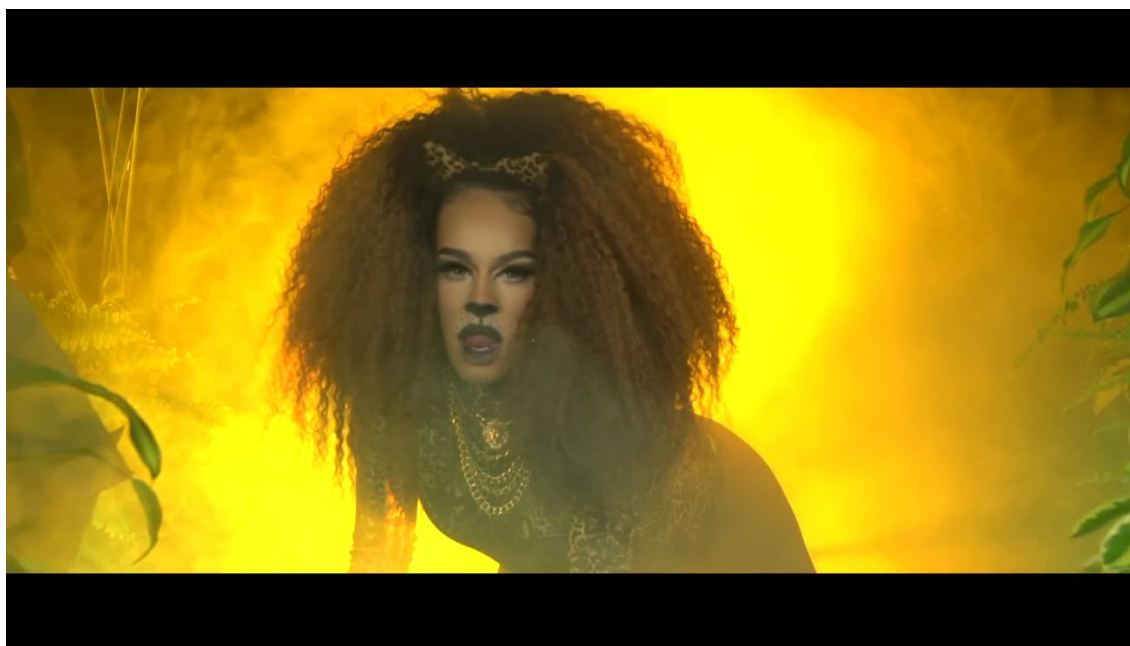
Nesse banquete visual, a catuaba, mais do que uma bebida, simboliza um catalisador de liberdade corporal e euforia coletiva. Representa muito mais do que suas propriedades afrodisíacas. Na narrativa do vídeo, torna-se uma figura central, incorporando a celebração da sensualidade e do excesso. Aqui, as pistas de dança não são apenas palcos de entretenimento, mas arenas de libertação, onde os corpos se entrelaçam em uma coreografia que reflete os prazeres da vida sem inibição.

Os figurinos de Gloria Groove, repletos de estampas de leopardo e acessórios volumosos, evocam imagens de domínio e controle. A maquiagem felina e os adornos



grandes a transformam em uma rainha moderna do deserto urbano, irradiando poder e autoconfiança. Esse maximalismo - onde cada detalhe é exagerado - é uma estratégia visual deliberada projetada para capturar a atenção em uma era de consumo rápido, principalmente em plataformas como o YouTube, onde os espectadores são constantemente bombardeados com conteúdo.

Figura 11 – Gloria Groove com figurito estampado e cabelos volumosos.



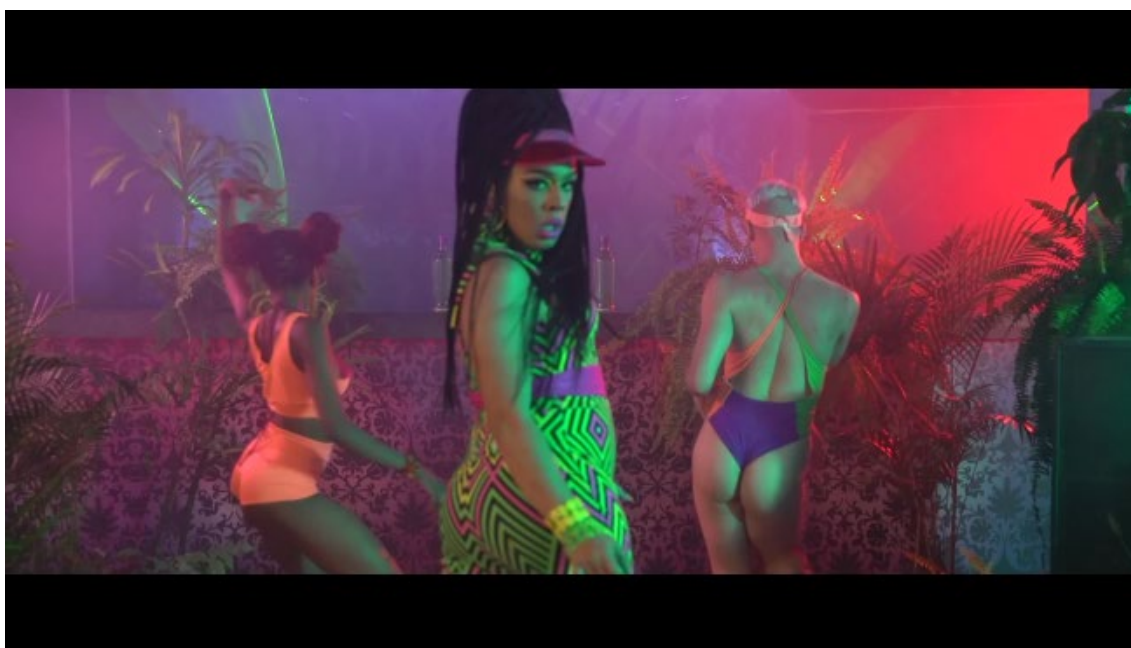
Temas animais ondulam através do vídeo, onde padrões tribais e acessórios primitivos se misturam com paisagens urbanas encharcadas de neon. É como se uma batalha simbólica entre predador e presa estivesse sendo encenada por meio da dança, com corpos tecendo contos de libertação e desejo. A interação de elementos naturais e artificiais serve como uma metáfora para a própria experiência queer - um espaço onde as normas tradicionais são constantemente renegociadas e redefinidas. A estética carnavalesca, com sua abundância de cores e formas, reflete uma celebração mais ampla dos excessos da vida. Aretuza, adornada com maquiagem elaborada e usando joias tribais, torna-se uma figura híbrida - parte rainha guerreira, parte diva drag - representando uma fusão de força ancestral e extravagância moderna. As pesadas camadas de joias e a maquiagem dramática não apenas criam um personagem, mas sinalizam um ato de desafio, colocando Gloria no centro da narrativa visual.

Figura 12 – Figurino de Aretuza Lovi.



Essa estética também incorpora luzes de néon e esquemas de cores vibrantes que criam uma paisagem tropical e futurista. Essa “selva urbana” é onde corpos e natureza se fundem em uma dança de libertação, e as normas sociais se derretem em favor da expressão pessoal. O cenário, um paraíso encharcado de neon, está repleto de plantas estilizadas e luzes brilhantes, um lugar onde os limites entre o natural e o artificial se tornam irrelevantes.

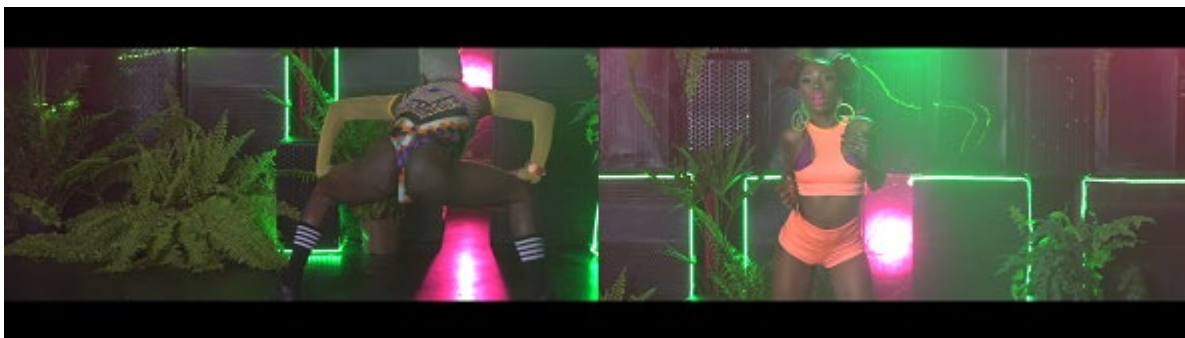
Figura 13 – Cenário com plantas e luzes néon.



Somando-se a essa estética drag futurista, a maquiagem e os acessórios fluorescentes usados pelos dançarinos estendem as identidades dos artistas além da mera aparência,

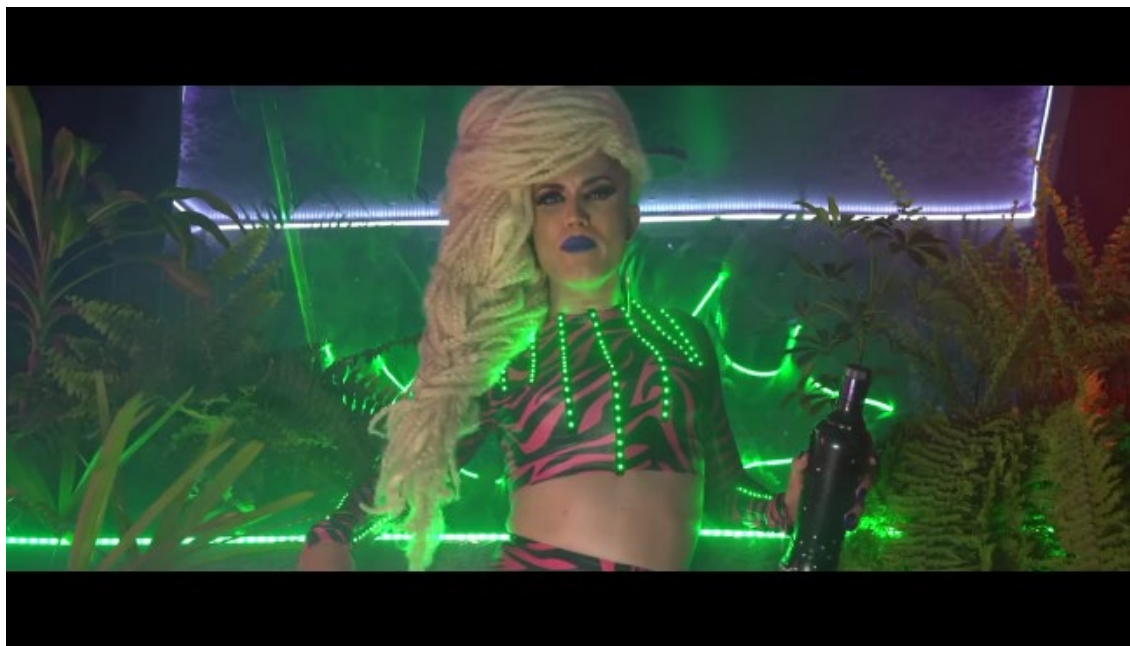
tornando a experiência visual uma parte fundamental de sua performance. Não se trata apenas de parecer ousado e extravagante; trata-se de transcender os padrões tradicionais de beleza e usar elementos visuais para contar uma história maior sobre resistência e autoexpressão.

Figura 14 – Figurinos extravagantes / fluorescentes usados por dançarinos.



Em última análise, “Catuaba” abraça a estética drag em sua forma mais vibrante e maximalista. Combinando elementos tropicais, futuristas e tribais, o vídeo se torna uma declaração visual que desafia corajosamente as normas de gênero e apoia a liberdade da identidade queer. O uso de cores, luzes e figurinos elaborados destaca a importância da estética na cultura drag, onde a identidade é continuamente reinventada por meio da performance. A celebração de múltiplas identidades e expressões do videoclipe o posiciona como uma peça central na representação visual da cultura LGBTQIA+ brasileira.

Figura 15 – Figurino de Aretuza combinando dreads, estampa neón de zebra e luzes neón.



### 8.1.1.5 Performance Tecnológica

A tecnologia desempenha um papel fundamental na amplificação da estética vibrante e imersiva de “Catuaba”. As técnicas audiovisuais avançadas empregadas – como iluminação dinâmica e edição rápida – transformam o videoclipe em uma experiência que transcende as expectativas das produções musicais tradicionais.

A iluminação neon, em tons pulsantes de verde, rosa e amarelo, serve a um duplo propósito: por um lado, transporta o espectador para um ambiente de boate e, por outro, projeta uma visão de um futuro queer onde as normas sociais em torno de gênero e comportamento estão constantemente sendo reimaginadas. A tecnologia aqui é mais do que uma ferramenta visual - torna-se uma força narrativa que aprofunda a conexão entre os personagens e seus arredores. Cada flash de luz, no ritmo da batida, reforça a sensação de uma celebração interminável da liberdade.

Figura 16 – Diferentes luzes usadas no videoclipe.



Cortes rápidos e ângulos de câmera variados mantêm um senso de urgência e vitalidade ao longo do vídeo. Há uma energia que nunca diminui, reforçada por momentos de câmera lenta, como quando a catuaba escorre pelo rosto de Aretuza, aumentando a intensidade emocional da performance. Esses detalhes tecnológicos não são incidentais; Eles trazem a emoção crua do vídeo à superfície, amplificando as apostas físicas e emocionais de cada cena.

Figura 17 – Catuaba escorrendo pelo rosto de Aretuza.



A tecnologia também atua como uma lente para apresentar a diversidade de corpos e etnias apresentados no vídeo. Por meio de efeitos visuais precisos, a narrativa enfatiza o empoderamento de corpos negros e queer, colocando-os na frente e no centro de uma celebração de identidade e cultura. O uso da tecnologia aqui não apenas aprimora a estética, mas se torna uma ferramenta de visibilidade, oferecendo a esses corpos sub-representados uma plataforma poderosa.

Além disso, o uso de tecnologia imersiva - particularmente iluminação e sincronização de ritmo - atrai os espectadores para a experiência como se eles também fizessem parte dessa celebração noturna vívida. A interação de sombra e luz destaca os movimentos dos dançarinos, enfatizando ainda mais a sensualidade e o dinamismo de suas performances. O videoclipe não é apenas algo para assistir, mas para sentir, como se as luzes e batidas puxassem o público para o coração da ação.

Na era digital, a tecnologia também ajuda a expandir o alcance do videoclipe “Catuaba”, quebrando barreiras geográficas e culturais por meio de plataformas como o YouTube. Com a combinação certa de precisão audiovisual, o vídeo se torna acessível em escala global, permitindo que diversos públicos se envolvam com sua narrativa de inclusão e diversidade. A atenção cuidadosa à iluminação, cor e movimento faz de “Catuaba” uma experiência audiovisual totalmente imersiva, borrando as linhas entre o tecnológico e o corpóreo.

Em essência, o uso da tecnologia em “Catuaba” não é apenas estético - é político. Ao ampliar a visibilidade de corpos marginalizados, ressalta a mensagem de inclusão e resistência. Por meio do uso de efeitos dinâmicos, iluminação sincronizada e opções de edição ousadas, o vídeo se transforma em uma celebração sensorial de música, identidade e liberdade, Mesclando tecnologia com o poder do desempenho.

#### 8.1.1.6 Multiperformance em “Catuaba”

O videoclipe “Catuaba” é uma verdadeira ode à pluralidade. Na sua fusão entre o funk carioca e a performance drag, o vídeo vai muito além de entretenimento: ele se torna um palco onde a resistência cultural e a liberdade de expressão brilham com intensidade. A mensagem que ecoa através de cada batida, movimento e escolha estética é clara: empoderamento para a comunidade LGBTQIA+ e corpos marginalizados que, por muito tempo, foram invisibilizados.

A estética maximalista domina a produção, com cores vibrantes, maquiagens deslumbrantes e figurinos extravagantes que dançam diante dos olhos do espectador. Cada cena é uma explosão visual, onde os corpos em movimento desafiam normas de beleza e gênero estabelecidas. E essa abordagem maximalista, tão característica da cultura drag, vai além do exagero: ela é, de fato, um convite ao espectador para questionar, para ver o que normalmente passa despercebido.

O videoclipe coloca a diversidade racial e de gênero no centro do palco, algo que, em si, já representa uma ação revolucionária. Corpos negros e queer não apenas participam, mas protagonizam a narrativa visual, reivindicando seu espaço em um mundo que os marginalizou. A performance drag emerge aqui como uma ferramenta de resistência visual, derrubando as barreiras rígidas entre os gêneros e oferecendo uma nova leitura das teorias de performatividade de Judith Butler, que nos lembram de que o gênero é uma construção fluida e sempre em transformação.

Figura 18 – Cena mostrando a diversidade do videoclipe.



Além disso, o videoclipe evoca uma forte conexão com as culturas afro-indígenas por meio de trajes e acessórios cuidadosamente escolhidos. Estampas animais, adereços tribais e uma acentuada paleta de cores criam uma ponte entre o passado ancestral e a performance moderna. Não se trata apenas de uma homenagem; há aqui uma ressignificação de símbolos que carregam séculos de história. Ao brincar com essa linha tênue entre o natural e o artificial, o vídeo sugere que o passado e o futuro não estão tão distantes quanto imaginamos.

A dança, por sua vez, assume um papel fundamental nessa narrativa múltipla. Movimentos como o twerk, longe de serem apenas um chamariz visual, carregam consigo um peso cultural e político, especialmente para comunidades queer e racializadas. Cada gesto de quadris em “Catuaba” é uma reivindicação de espaço, um grito silencioso de visibilidade e autonomia. O corpo, em constante movimento, assume aqui a sua forma mais pura de resistência.

A apropriação de elementos culturais afro-diaspóricos e indígenas levanta discussões importantes sobre o limite entre homenagem e apropriação. No entanto, no contexto do videoclipe, esses símbolos parecem atuar como uma celebração autêntica, um retorno ao poder e à força das raízes culturais, especialmente quando ressignificados no espaço da performance.

No fim, “Catuaba” transforma-se em uma celebração da pluralidade e da liberdade. A atmosfera carnavalesca, marcada por cores vibrantes e movimentos soltos, reflete o desejo de romper com as amarras das normas tradicionais, criando um espaço onde a individualidade pode florescer sem restrições. A liberdade, tão esperada e conquistada, não se esconde: ela dança, brilha e celebra.

Como manifesto visual, o videoclipe é uma vitória para as comunidades negras e LGBTQIA+. Ele desafia os ideais dominantes de beleza, identidade e poder, oferecendo um espaço de visibilidade e empoderamento que raramente é visto em grande escala. Combinando elementos afro-diaspóricos, estéticas futuristas e o estilo drag, “Catuaba” se estabelece como uma obra complexa, onde música, dança e performance se entrelaçam para criar uma reflexão profunda sobre liberdade e resistência cultural.

## **8.1.2 Amor Não tem Caô: Autoestima e Confiança em “Vagabundo”**

### **8.1.2.1 Performance Musical**

“Vagabundo” de Aretuza Lovi é uma mistura impressionante de funk brasileiro e pop eletrônico, criando uma paisagem sonora enérgica que pulsa vigorosamente. Essa fusão musical não apenas convida os ouvintes a dançar, mas também ressoa profundamente com a comunidade queer, desafiando as normas sociais. Com suas batidas intensas e repetitivas características do funk, sobrepostas a influências eletrônicas, a faixa cria um espaço único que reflete as diversas inspirações do artista. A riqueza sonora incorpora celebração e desafio, tornando-se uma melodia vibrante para o empoderamento.

O videoclipe leva esse empoderamento a um nível visual, transformando a música em uma experiência dinâmica e sensorial. A dança e a expressão física tornam-se ferramentas centrais de expressividade, com a coreografia - particularmente movimentos como twerk - perfeitamente alinhada ao ritmo. Aqui, o corpo se torna um meio através do qual os limites são ultrapassados, particularmente em torno da sexualidade e da performance de gênero.

Filmado em cenários urbanos, o vídeo justapõe a crueza da cultura funk com o brilho polido do pop eletrônico, celebrando a estética urbana. Essas escolhas visuais não apenas fundamentam a música em suas raízes culturais, mas também sugerem que a própria cidade pulsa no ritmo da batida contagiante da faixa, um aceno metafórico para a resiliência e criatividade nascidas nos espaços marginalizados do Brasil.

Os dançarinos e figurantes, cada um trazendo seus estilos únicos, representam a natureza democrática do funk - um gênero que prospera na inclusão e na expressão individual. Esses artistas, com seus diversos movimentos, criam um mosaico de corpos em movimento, simbolizando o apelo de amplo alcance e adaptabilidade do funk nas paisagens pop globais e locais.

Figura 19 – Diferentes dançarinos do videoclipe.



Através dessa sinergia perfeita de música e movimento, “Vagabundo” exala confiança e sensualidade, onde cada movimento, cada batida reflete o poder da autoexpressão. As cenas ao ar livre, cheias de energia, falam da conexão entre o corpo e seu ambiente, como se as próprias ruas estivessem dançando.

Em uma sequência particularmente cativante, a água passeia pelos corpos dos homens, aumentando a fluidez de seus movimentos e adicionando uma camada sensual ao visual. A presença da água serve como uma metáfora para a natureza fluida da sexualidade e do gênero - conceitos que Aretuza Lovi navega ao longo de seu trabalho.

Figura 20 – Água “passeia” pelo corpo de um figurante.



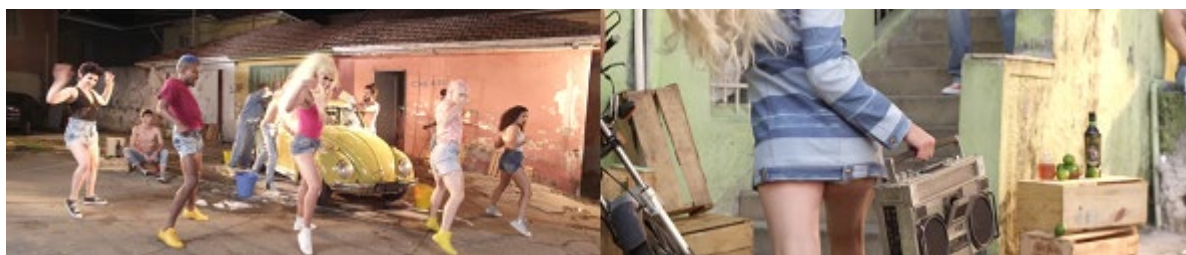
À medida que o vídeo avança, as transições entre cenas de alta energia e mais íntimas refletem as mudanças na música, ilustrando a versatilidade do funk e do pop eletrônico. De



ritmos pulsantes a tons mais reflexivos, “Vagabundo” se move sem esforço entre a celebração e a contemplação, mantendo os espectadores envolvidos com sua profundidade emocional e talento visual.

As cenas finais de dança reafirmam a mensagem central de libertação do vídeo. Cercado por ícones da cultura pop brasileira, como o clássico Fusca e o boombox, o vídeo cimenta seu lugar dentro da essência urbana e celebrativa do funk-pop. Em “Vagabundo”, a interseção de som, corpo e espaço torna-se um símbolo potente de liberdade e resistência.

Figura 21 – Cenas com Fusca e boombox.



#### 8.1.2.2 Performance de Gênero e Sexualidade

O videoclipe de “Vagabundo” serve como uma declaração ousada sobre a fluidez de gênero e sexualidade usando o corpo e o movimento como ferramentas centrais para desafiar as normas tradicionais. Aretuza Lovi em plena glória drag assume um papel de comando invertendo os papéis convencionais de gênero que muitas vezes objetificam os corpos femininos na cultura pop. Através de sua escolha de roupas justas, maquiagem marcante e twerk provocante, Aretuza expande a conversa sobre performatividade de gênero celebrando as identidades fluidas da cultura queer.

Figura 22 – Aretuza Lovi assume o comando entre homens.



Além disso, a repetição do verso “Hey vagabundo, dono do mundo, cê não me aguenta um segundo” enfatiza a autonomia e a autossuficiência da personagem. Ao rejeitar a submissão e afirmar que o “vagabundo” não seria capaz de “aguentá-la”, Aretuza reafirma a sua independência, ecoando a resistência contra as normas que tentam enquadrar os corpos dissidentes. Esse verso simboliza uma clara inversão de poder, onde a protagonista domina o espaço e desafia as expectativas tradicionais, subvertendo as noções binárias de gênero e afirmando o corpo como local de resistência.

Em versos como “Quero dedicação, quando eu mexer a minha bunda, vagabundo pira até segunda,” há uma clara afirmação de poder sobre o corpo, onde a performance física se torna uma ferramenta de controle e fascínio. Aretuza se coloca no centro da atenção, dominando o espaço e exigindo reconhecimento não apenas por sua presença, mas por sua habilidade de hipnotizar e comandar olhares. Esse uso consciente do corpo vai além do entretenimento, operando como uma ferramenta de resistência e empoderamento. A dança e a corporalidade se transformam em meios de reivindicar espaço e subverter as expectativas normativas sobre o feminino e o masculino, reforçando a ideia de que a identidade de gênero é uma construção fluida e performativa.

Com base na teoria de gênero de Judith Butler como uma performance social, a presença de Aretuza ao longo do vídeo exemplifica essa ideia. Ela combina magistralmente elementos masculinos e femininos, subvertendo estereótipos e lembrando aos espectadores que a identidade não está vinculada a normas binárias. Sua postura assertiva, particularmente em cenas com homens de peito nu, vira o olhar masculino convencional de cabeça para baixo, recuperando a agência e celebrando a sexualidade fluida.

No verso “Hipnose, ficou louco, lá do camarote olho tu e beijo outro”, Aretuza brinca com dinâmicas de poder e desejo, invertendo a lógica tradicional de controle masculino sobre os corpos femininos. Aqui, ela assume o papel dominante, manipulando o olhar masculino e usando a sua sexualidade de maneira estratégica, o que subverte as normas tradicionais de gênero e sexualidade.

Em uma cena crucial em que homens sem camisa lavam um carro Fusca, o vídeo inverte uma cena amplamente popular que normalmente sexualiza as mulheres. Essa inversão de papéis parodia vídeos icônicos, como “These boots are made for walkin’”, de Jessica Simpson, onde as mulheres eram frequentemente reduzidas a objetos de desejo. Ao colocar os homens - e a própria Aretuza - no centro desse cenário hipersexualizado, o vídeo critica e rompe esses padrões heteronormativos.

Figura 23 – Cena em que homens lavam o carro.

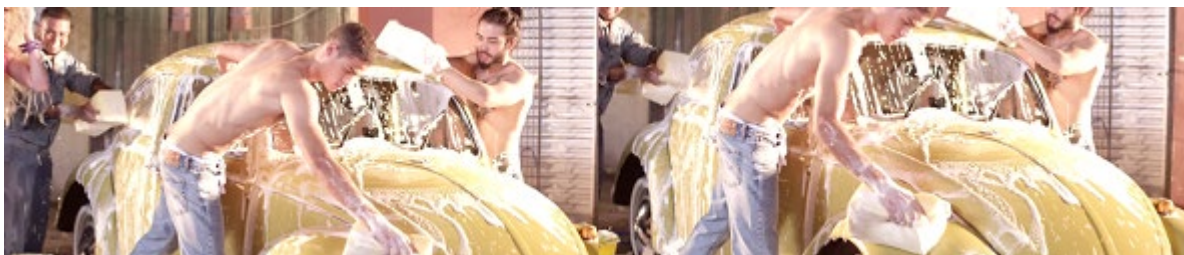


Figura 24 - Jessica Simpson lavando carro em “These boots are made for walkin”.



O olhar da câmera sobre os dançarinos espelha como os corpos femininos são tradicionalmente objetificados, oferecendo uma crítica sutil a essa prática de longa data na mídia. Essa interpretação queer desafia o espectador a reconsiderar a dinâmica do poder, da beleza e do desejo.

Figura 25 – Homem usa a espuma no próprio corpo.



O corpo, como apresentado em “Vagabundo”, não é apenas um objeto de desejo, mas um local de resistência e empoderamento. O uso de poses exageradas por Aretuza, como reclinar-se sedutoramente no capô do carro, recupera essas posições de objetificação, transformando-as em símbolos de controle em vez de submissão. Ao possuir sua sensualidade, Aretuza desafia as expectativas tradicionais de gênero, usando seu corpo como um poderoso meio de autoexpressão.

Figura 26 - Aretuza reclinando-se sedutoramente no capô do carro.



Suas escolhas de guarda-roupa são igualmente simbólicas, misturando elementos tradicionalmente masculinos e femininos para ressaltar a ambiguidade de sua identidade visual. Do body rosa ao short jeans e um blazer, Aretuza incorpora os dois lados do espectro de gênero, destacando a fluidez e a multiplicidade da expressão de gênero.

Figura 27 – Diferentes figurinos usados por Aretuza.



Em muitas cenas, artistas masculinos e femininos executam movimentos de twerk, que tradicionalmente carregam fortes associações femininas. Ao fazer com que os homens participem, o vídeo remove os limites rígidos da performance de gênero, mostrando o corpo como um local para o empoderamento, independentemente do gênero.

Figura 28 – Dançarino fazendo twerk.



A inclusão de homens com diversos tipos de corpo fortalece ainda mais a mensagem de inclusão do vídeo. Eles participam da celebração coletiva da identidade queer, sua presença é um lembrete de que a masculinidade também pode ser fluida e expressiva. Aretuza está no centro, uma figura dominante cujo domínio confunde as linhas entre a masculinidade tradicional e a feminilidade.

### 8.1.2.3 Performance Racial e Étnica

O videoclipe de “Vagabundo” oferece um exame em camadas de como raça, etnia e identidade queer se cruzam, ao mesmo tempo em que coloca esses temas dentro da estrutura vibrante do funk brasileiro e da cultura popular. Ao abraçar o funk – um gênero profundamente enraizado nas comunidades periféricas do Rio de Janeiro – o vídeo celebra as contribuições culturais de grupos marginalizados.

Como era de se esperar, o videoclipe de Aretuza Lovi posiciona a artista no centro das atenções, enquanto figurantes de diferentes etnias desempenham papéis de apoio. Embora a diversidade de identidades seja visível, não há uma ênfase explícita na representatividade racial ou em questões de hierarquia racial. A escolha visual parece seguir a estrutura tradicional de videoclipes, onde o protagonismo recai sobre a artista principal, enquanto os figurantes ocupam papéis de fundo, sem uma conotação racial específica. Desde o início, o clipe deixa claro seu intuito de celebrar a diversidade, apresentando artistas variados, como um homem negro com dreadlocks que aparece em várias cenas, simbolizando o amplo espectro de identidades raciais presentes na comunidade queer. Assim, o vídeo constrói uma narrativa que coloca Aretuza como figura central, enquanto a diversidade de figurantes reforça a pluralidade sem necessariamente transformar essas escolhas em um comentário social sobre raça.

O videoclipe também explora elementos culturais significativos, como o funk e o twerk – estilos de dança com raízes na diáspora africana. Dançarinos negros executam esses movimentos com autenticidade, conectando o vídeo a um contexto cultural mais amplo. No entanto, a presença de Aretuza como artista branca levanta questionamentos importantes. Seria essa uma celebração dessas expressões ou haveria o risco de simplificar as histórias e as lutas que essas formas culturais carregam? O vídeo parece navegar cuidadosamente entre a homenagem e a superficialidade, criando momentos tanto para a celebração quanto para uma reflexão crítica.

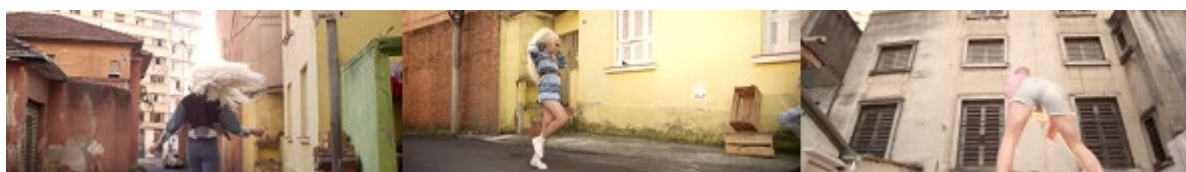
Em um momento, um homem negro é mostrado bebendo de uma mangueira, seu corpo na frente e no centro. O close-up enfatiza sua presença física, não como um mero pano de fundo, mas como um símbolo de força e sensualidade. Essa mudança de retratos tradicionais, muitas vezes desumanizantes, de corpos negros na mídia para um de poder e beleza marca uma tentativa de subverter as narrativas raciais dominantes. Aqui, o vídeo recupera momentaneamente a imagem do corpo negro, transformando-o em um objeto de admiração e não de marginalização.

Figura 29 – Homem negro molhando-se com mangueira.



O pano de fundo urbano, com suas ruas desgastadas, cimenta ainda mais a conexão do vídeo com a cultura das periferias do Brasil. Ao escolher esses cenários, “Vagabundo” se vincula às realidades cotidianas de milhões de brasileiros, particularmente aqueles de origens marginalizadas. No entanto, também corre o risco de reduzir esses ambientes a meras escolhas estéticas, potencialmente negligenciando as lutas sociopolíticas daqueles que habitam tais espaços. O equilíbrio precário entre representação e estetização está sempre presente, convidando os espectadores a questionar como esses espaços e as pessoas dentro deles são retratados.

Figura 30 – Diferentes cenários de “Vagabundo”.



A dança desempenha um papel crucial na articulação dos temas raciais e culturais do videoclipe. O twerking, originário da diáspora africana, é executado tanto por dançarinos negros quanto não negros, sugerindo uma fluidez no intercâmbio entre culturas. No entanto, a posição de Aretuza, uma drag branca, à frente dessa troca adiciona camadas de complexidade. Embora a presença de dançarinos negros pareça indicar um esforço para reconhecer as origens dessas práticas culturais, o protagonismo de Aretuza levanta questões sobre quem realmente se beneficia dessas representações. O vídeo celebra a energia e a vibração do funk, mas também abre espaço para uma discussão necessária sobre as implicações de utilizar elementos de uma cultura historicamente marginalizada como pano de fundo para o sucesso comercial.

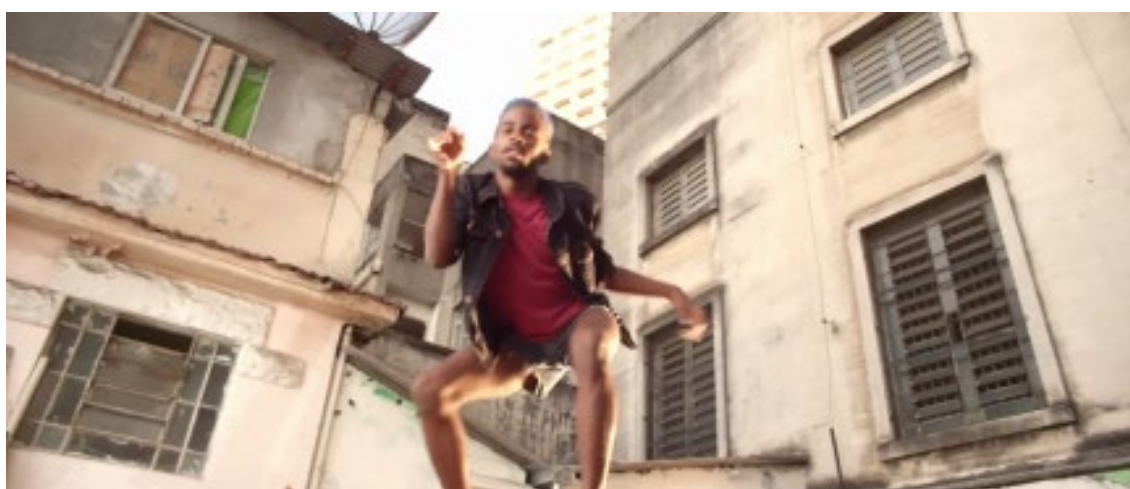
Figura 31 – Dançarino negro e dançarina branca executando o twerk.



O destaque de Aretuza como figura central neste panorama racial e cultural complexo reflete conversas mais amplas sobre interseccionalidade. A cena drag, em si, tem sido um espaço de resistência e celebração para pessoas LGBTQIA+, especialmente para aquelas vindas de comunidades negras e periféricas. Ainda assim, a brancura de Aretuza dentro desse contexto ressalta tensões contínuas sobre raça e representação. Apesar da presença de artistas negros, seus papéis muitas vezes parecem secundários, refletindo uma dinâmica social mais ampla, na qual o trabalho de pessoas negras frequentemente sustenta a visibilidade e o sucesso de figuras brancas.

Apesar desses desafios, “Vagabundo” faz esforços conjuntos para subverter algumas dessas hierarquias estabelecidas. Em particular, o retrato de corpos masculinos negros em contextos sensuais e comemorativos - sem a bagagem de estereótipos negativos - oferece uma alternativa refrescante aos retratos da mídia tradicional. O videoclipe destaca a presença de dançarinos negros, suas performances são claramente valorizadas, com os corpos dos dançarinos exibidos em posições de destaque que ressaltam sua força e beleza. Mesmo sem uma interação direta, o vídeo busca equilibrar a representação, garantindo que esses dançarinos não sejam relegados ao segundo plano, mas, sim, contribuam para a narrativa visual de forma significativa.

Figura 32 – Dançarino negro em evidência.



Em essência, “Vagabundo” busca celebrar a interseccionalidade da identidade, raça e cultura brasileira queer, mesmo enquanto lida com as complexidades dessas interseções. As

escolhas de produção do vídeo destacam tanto o potencial de inclusão quanto o risco de reforçar a dinâmica de poder existente, tornando-o um trabalho multifacetado que convida à reflexão crítica tanto quanto à celebração.

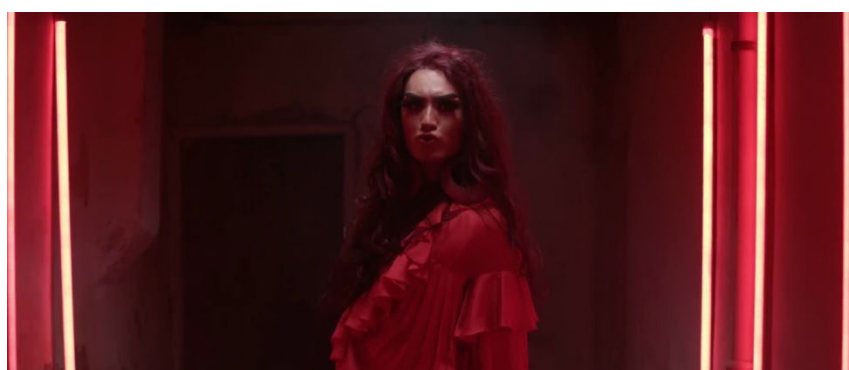
#### 8.1.2.4 Performance Estética

Em “Vagabundo”, Aretuza Lovi usa todo o espectro da estética para transformar um videoclipe em um manifesto visual de autoexpressão e resistência. Dos figurinos vibrantes à iluminação, cada escolha amplifica os temas da música, usando a linguagem visual para quebrar limites e redefinir normas. As roupas, em particular, servem como um reflexo direto da identidade ousada de Aretuza - uma mistura de estilo de rua e alta moda que reflete a tensão entre o cotidiano e o extraordinário.

As roupas variam de shorts jeans desgastados a acessórios espetaculares, incorporando rebelião e glamour. Essa dualidade - glamour justaposto às ruas - cria um contraste visual que enfatiza o tema central do vídeo: o empoderamento pode emergir de qualquer lugar, seja do palco brilhante ou das calçadas desgastadas da cidade. Esses elementos simbolizam a fusão de dois mundos, assim como o funk e o pop eletrônico se fundem na própria música.

A iluminação desempenha um papel fundamental na construção do universo visual do videoclipe. Em uma cena chave, a narrativa visual muda drasticamente, saindo das ruas ensolaradas para um ambiente fechado, escuro e intrigante. Aretuza surge em uma roupa vermelha esvoaçante, banhada por luzes igualmente vermelhas que a fazem parecer uma figura de fascínio e controle. Os tons marcantes de vermelho criam uma atmosfera sedutora e poderosa, envolvendo o vídeo em uma sensação de caos controlado. Associado ao desejo e à autoridade, o vermelho ressalta o equilíbrio que Aretuza mantém ao longo de sua performance.

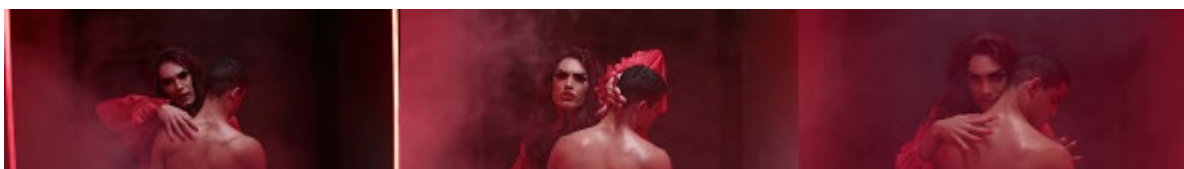
Figura 33 – Cena interna dominada pela cor vermelha.





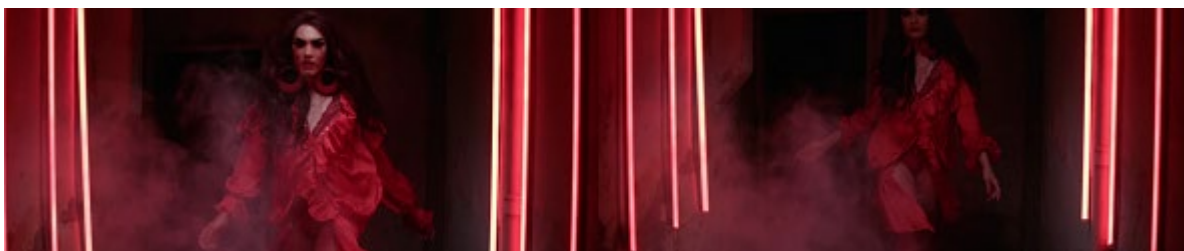
Nessa nova fase, a performance de Aretuza adquire um tom mais introspectivo e controlador, revelando uma dualidade em sua persona. Enquanto nas cenas anteriores predominavam a energia vibrante de festa e celebração, aqui sua atuação é mais contida, emocional e íntima. O gesto de suas mãos, firmemente pousadas sobre o corpo de um homem, cria uma dinâmica carregada de poder e desejo.

Figura 34 – Interação entre Aretuza e dançarino.



O figurino vermelho volumoso reforça ainda mais essa atmosfera, conectando-se à simbologia de sedução, perigo e intensidade. Nesse contexto, a iluminação transcende seu papel decorativo, tornando-se um elemento simbólico. Assim como sua roupa vermelha vibrante corta o ambiente escuro, a presença de Aretuza no vídeo desafia e subverte as expectativas sociais, lembrando que a arte drag, em sua essência, é uma recuperação do poder por meio da performance.

Figura 35 – Figurino volumoso vermelho e iluminação vermelha.



O pano de fundo urbano cimenta ainda mais essa narrativa. Filmado em becos e ruas desgastadas, o vídeo se relaciona com as origens culturais do funk, que nasceu nas comunidades periféricas do Brasil. A representação visual desses espaços torna-se uma metáfora da resiliência, celebrando a criatividade que surge das margens. Por performar nesses ambientes urbanos crus, Aretuza se alinha com essas comunidades, elevando suas histórias e culturas à vanguarda de seu mundo visual.

A coreografia também desempenha um papel central, especialmente por meio do twerking - uma forma de dança historicamente ligada à expressão cultural negra. Aqui, o twerking é recuperado não apenas como uma dança sensual, mas como uma declaração de autonomia corporal e empoderamento. Sejam realizados por homens ou mulheres, os movimentos exagerados parecem atos de desafio, recuperando espaço em um mundo que

muitas vezes tenta encaixotar ou controlar o corpo. A dança, assim como a estética do vídeo, se recusa a ser contida, apresentando-se como lúdica e rebelde.

Figura 36 – Aretuza Lovi acompanhada dos dançarinos.



Um dos elementos mais visualmente impressionantes é o uso da água, vista escorrendo nos corpos dos homens enquanto eles se movem. A água, fluida e em constante mudança, espelha as identidades fluidas celebradas ao longo do vídeo. À medida que a luz reflete em sua pele encharcada, ela cria uma sensação de transformação - refletindo a ideia de que a identidade, assim como a água, não pode ser confinada a uma forma. É uma metáfora elegante para a fluidez de gênero, ressaltando os temas mais amplos de autoexpressão que definem o vídeo.

O drag prospera com o excesso - seja no figurino, na maquiagem ou na performance - e “Vagabundo” abraça isso totalmente. Todos os aspectos da aparência de Aretuza, desde seus acessórios grandes até sua maquiagem vívida, falam da exuberância e do desafio que o drag incorpora. Esses visuais exagerados não apenas entretêm; eles desafiam os espectadores a questionar suas noções preconcebidas de beleza e gênero. Em certo sentido, eles não são apenas sobre ter uma boa aparência - eles são sobre exigir atenção, sobre dizer “Eu existo e me recuso a ser ignorado”. Equilibrando essa extravagância estão momentos mais silenciosos e íntimos, onde Aretuza está sozinha, banhada por uma luz vermelha mais suave. Essas cenas permitem uma leitura mais introspectiva de sua personagem, oferecendo um contraste com as performances de grupo de alta energia. É nesses momentos que a complexidade da persona de Aretuza é mais evidente – ela não é apenas uma figura pública, mas profundamente reflexiva, incorporando tanto a alegria quanto a luta da identidade queer.

As escolhas estéticas do vídeo também abordam temas mais amplos presentes na cultura queer. A fusão da alta moda com itens casuais do dia a dia - como combinar shorts jeans com joias brilhantes - reflete a mistura do comum com o extraordinário, uma marca registrada da cultura drag. É uma representação visual de quantos indivíduos queer navegam pelo mundo, alternando entre se misturar e se destacar, entre a sobrevivência cotidiana e o desafio comemorativo.

Os espaços públicos onde o vídeo se passa não são incidentais; eles são parte integrante de sua mensagem. Ao transformar essas ruas urbanas em um palco, Aretuza está

fazendo uma declaração clara: a identidade queer pertence a todos os lugares. A transformação desses espaços de ordinários em extraordinários simboliza a luta por visibilidade em lugares onde a expressão queer foi historicamente marginalizada ou mesmo apagada.

Em sua essência, “Vagabundo” não é apenas um espetáculo visual - é uma declaração. Cada escolha estética, da iluminação ao figurino, conta uma história de resiliência e empoderamento. Aretuza Lovi usa cor, textura e movimento para criar uma narrativa visual que eleva as identidades queer e marginalizadas. A mensagem é clara: essas identidades são vibrantes, poderosas e dignas de celebração. Por meio de sua performance, Aretuza não está apenas ocupando espaço; ela está transformando, sem remorso.

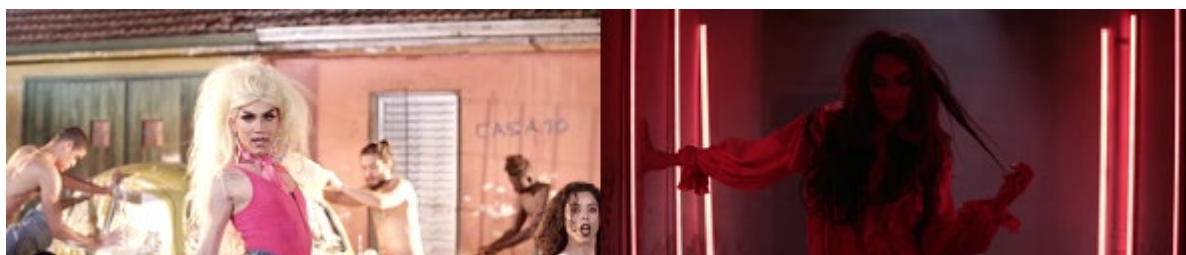
#### 8.1.2.5 Performance Tecnológica

Em “Vagabundo”, a maneira como a tecnologia é usada não é apenas para fazer as coisas parecerem boas - é parte da própria história. Cada decisão técnica, seja a maneira como a câmera se move ou a iluminação que muda a cada cena, ajuda a aprofundá-lo no mundo de Aretuza Lovi. Essas escolhas transformam o que poderia ser apenas um videoclipe normal em algo que parece muito maior, algo que fica com você.

Imediatamente, a nitidez do vídeo chama sua atenção. As cenas de alta definição capturam tudo - a textura das ruas, o brilho na pele dos dançarinos. Você sente que está bem ali. Esse nível de detalhe faz com que toda a performance pareça mais fundamentada, como se estivesse acontecendo na vida real, mesmo que a energia e o movimento façam com que pareça maior que a vida. A edição combina perfeitamente com a batida acelerada da música. Os cortes rápidos mantêm as coisas em movimento, acompanhando a música e não dando a você chance de desviar o olhar. A energia está sempre alta, e parece que o vídeo está tão vivo quanto à própria música, sempre mudando, sempre puxando você para o próximo momento.

A iluminação também desempenha um grande papel. Nas cenas externas, a luz natural dá a tudo uma sensação crua, quase corajosa. Mas então você entra e a iluminação neon muda completamente a vibração. É como entrar em um sonho - um mundo ousado e surreal onde tudo parece possível. Esse vaivém entre o natural e o artificial reflete uma parte fundamental da própria cultura drag: a mudança constante entre realidade e performance, entre o que é real e o que é exagerado.

Figura 37 – Comparativo entre a iluminação externa e interna.



A luz vermelha, em particular, realmente se destaca. O vermelho é uma cor cheia de significado - paixão, poder, talvez até um pouco de perigo. Quando Aretuza entra nessas cenas iluminadas em vermelho, é como se tudo se intensificasse. Ela comanda a tela, e a iluminação não está lá apenas para ficar bonita - ela adiciona profundidade, fazendo com que sua presença pareça ainda mais forte.

E o trabalho da câmera? É igualmente intencional. Ângulos baixos fazem os dançarinos parecerem poderosos, como se estivessem se elevando sobre a cena. Não se trata apenas de mostrar a coreografia - trata-se de fazer uma declaração. A maneira como a câmera segue seus movimentos dá a sensação de que eles não são apenas parte do vídeo; eles são a força motriz por trás dele. Cada passo, cada gesto, é sobre reivindicar espaço e possuir o momento.

Depois, há as pequenas coisas, como o boombox. À primeira vista, é um aceno divertido para a cultura de rua dos anos 80. Mas é mais do que apenas um adereço legal. O boombox é um símbolo de resistência, de encontrar uma maneira de ser ouvido em um mundo que muitas vezes tenta afogá-lo. Ao incluí-lo, o vídeo vincula a performance de Aretuza a uma longa história de uso da música e da dança como ferramentas de sobrevivência e autoexpressão. A escolha de onde gravar o vídeo também é importante. É filmado em ruas e pátios que não são polidos ou perfeitos. Mas é isso que os torna o palco perfeito. São espaços muitas vezes esquecidos ou esquecidos, mas aqui se transformam em locais de celebração e expressão. É um lembrete de que a arte não precisa de um local chique para causar impacto. Às vezes, as performances mais poderosas vêm dos lugares mais inesperados. Os efeitos de fumaça e iluminação também adicionam um pouco de drama, dando a certas cenas uma vibração mais teatral, quase sobrenatural. Esses toques fazem parecer que o vídeo está constantemente mudando entre o que é real e o que é imaginado - um reflexo perfeito da própria drag, que é sempre sobre ultrapassar limites e brincar com a realidade.

Figura 38 – Detalhe do boombox no videoclipe.



Por fim, há o uso de plataformas digitais como YouTube e Instagram para atingir um público mais amplo. Essas plataformas permitem que a mensagem de Aretuza se espalhe muito além dos espaços tradicionais de performance, tornando a cultura queer acessível a pessoas de todo o mundo. É um lembrete de como a tecnologia pode ser uma ferramenta poderosa de conexão, ajudando a reunir comunidades e dar voz àqueles que talvez não tivessem uma de outra forma. Quando você coloca todos esses elementos técnicos para obtê-la - ângulos de câmera, edição, iluminação - você obtém mais do que apenas um videoclipe. “Vagabundo” torna-se uma declaração, uma celebração da identidade e da liberdade. Aretuza Lovi usa tudo à sua disposição para convidar o espectador para seu mundo, pedindo-lhe que veja a performance e a identidade de uma nova maneira. É uma viagem inesquecível, cheia de momentos ousados, dinâmicos que desafiam e inspiram.

#### 8.1.2.6 Multiperformance em “Vagabundo”

“Vagabundo” transcende a definição comum de videoclipe—ele se revela como uma verdadeira exaltação à identidade, destacando as múltiplas formas pelas quais nos expressamos. Aretuza Lovi, com maestria, combina música, visuais e performance para criar algo que é profundamente íntimo e, ao mesmo tempo, acessível a todos. Desde a profusão de cores vibrantes até a energia envolvente das coreografias, o vídeo nos captura, transportando-nos para um universo onde a autenticidade é a principal regra.

Um dos elementos mais marcantes em “Vagabundo” é a forma como ele funde diferentes estilos de forma natural. Aretuza mescla referências do funk, pop e da cultura drag, tecendo um emaranhado único. Essa habilidade de absorver múltiplas influências e, ao mesmo

tempo, criar algo novo e singular reflete o poder da arte em expressar complexidades identitárias. Assim como uma colagem bem trabalhada, o videoclipe combina essas camadas em uma manifestação artística que se distancia de um único gênero, criando uma identidade visual e sonora original.

No clipe, a questão da identidade se desenrola de maneira fluida. Aretuza alterna entre aparências que transitam pelo masculino e o feminino, ilustrando que a identidade pode ser flexível e não está sujeita a definições estáticas. Os dançarinos, representando uma ampla diversidade de corpos, gêneros e raças, reforçam essa inclusão, criando um ambiente onde todas as expressões são aceitas e celebradas. Essa representação diversa não é imposta ou forçada; ela é vivida e experimentada com naturalidade, transformando o videoclipe em um microcosmo de inclusão genuína.

O poder de “Vagabundo” está exatamente no fato de que a inclusão é orgânica. Não há uma necessidade explícita de declarar a diversidade, pois ela é intrínseca à narrativa. Isso oferece uma experiência revigorante, onde o simples ato de ser é celebrado. É um lembrete visual e emocional de que a identidade, em todas as suas formas, é bela e digna de ser vivida em sua plenitude.

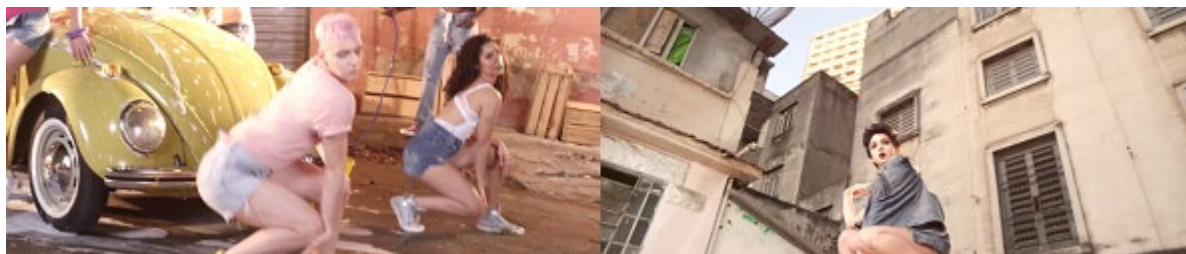
Além disso, o clipe explora com sutileza as dinâmicas de poder. Aretuza frequentemente domina o centro da cena, seja pela força de sua presença ou pela energia de seus movimentos. No entanto, os dançarinos não são meros coadjuvantes; sua energia e habilidade coreográfica completam a performance, criando um espetáculo em que o poder é compartilhado, refletindo uma verdadeira celebração coletiva. O equilíbrio entre o indivíduo e o coletivo é, sem dúvida, uma das forças do vídeo, que nos conduz a um senso de comunidade, onde cada um tem seu lugar e valor.

A trilha sonora, por sua vez, amplifica essa energia. O ritmo envolvente, aliado a letras que exalam confiança e autoafirmação, é como um convite para o espectador mergulhar no momento presente e se deixar levar. A combinação entre música e visual gera um ambiente otimista, quase como se cada batida oferecesse uma nova oportunidade de libertação. Mesmo sem compreender cada palavra, a energia vibrante do clipe transmite sua mensagem com clareza: a liberdade de ser quem você é.

Outro aspecto fascinante em “Vagabundo” é a desconstrução das normas de gênero. Aretuza e seus dançarinos brincam com movimentos que transcendem os rótulos tradicionais de “masculino” e “feminino”. Em certos momentos, há posturas firmes e poderosas; em outros, movimentos suaves e graciosos tomam o espaço. Essa mistura ressalta a fluidez do

gênero, desafiando as convenções e propondo uma nova forma de pensar sobre o corpo e sua expressão. O videoclipe convida o público a abraçar a complexidade e pluralidade das experiências de gênero.

Figura 39 – Dançarinos fazem movimentos que transcendem os gêneros.



A ambientação urbana oferece um contraste com as cenas vermelhas, criando uma tensão visual entre o real e o fantástico. Essa justaposição entre o ambiente cru e a fantasia vibrante reforça a ideia de que, no espaço da performance, tudo é possível. A liberdade de expressão é não apenas permitida, mas incentivada e celebrada. O cenário convida o espectador a adentrar um mundo onde as regras são redefinidas e onde ser quem você é, em toda a sua plenitude, é o único imperativo.

O núcleo da mensagem de “Vagabundo” é claro: a liberdade de ser autêntico, de expressar sua identidade de forma plena e sem medo. Aretuza Lovi, através de sua música, de visuais que vibram em sintonia e de uma performance poderosa, materializa esse conceito de maneira leve e cativante. O videoclipe é, assim, um lembrete vibrante de que a autenticidade é um valor poderoso. Ao desconstruir normas e expectativas, “Vagabundo” nos incita a abraçar a diversidade e a complexidade das nossas existências.

O equilíbrio entre profundidade e diversão é o que torna “Vagabundo” verdadeiramente único. A mensagem de aceitação e autoexpressão é forte, mas ela é entregue em uma embalagem envolvente, com danças animadas, uma batida contagiante e visuais ousados. Seja na primeira vez ou ao revisitar o clipe, o espectador é convidado a mergulhar em uma festa visual e auditiva que celebra a liberdade de ser quem se é, sem restrições.

Quando o clipe chega ao fim, o espectador se sente energizado e inspirado. Mais do que uma simples música, “Vagabundo” é uma declaração de valores. Aretuza Lovi usa cada elemento—seja a música, os visuais ou a coreografia—para transmitir uma mensagem que é simultaneamente íntima e universal: celebre sua identidade e a diversidade que o mundo oferece. É um convite à autoexpressão que continua reverberando muito além do fim da canção, deixando uma marca profunda e duradoura em quem assiste.

## 8.2 GLORIA GROOVE



Gloria Groove, ou Daniel Garcia quando está fora dos palcos, é uma das grandes vozes da música brasileira atual. Gloria Groove é conhecida por sua capacidade de ir além das fronteiras do pop e dos rótulos de gênero, conquistando um espaço único na música brasileira. Ela conquistou admiradores com sua versatilidade e autenticidade, traços que sempre estiveram presentes em sua jornada desde o início. Ela se tornou mais do que uma artista; é uma figura de resistência e uma voz poderosa para a comunidade LGBTQIA+, usando sua visibilidade para questionar e desafiar normas sociais. Gloria explora temas como identidade, empoderamento e

diversidade de uma forma que vai além da música. Seu trabalho é uma verdadeira colagem de influências — da cultura drag ao rap, pop, funk e R&B — criando canções que são profundamente pessoais e, ao mesmo tempo, ressoam com um público vasto e diverso, inspirando e emocionando quem as ouve.

A persona de Gloria Groove não se trata apenas de estética vibrante e impacto visual, mas também de incorporar fortes mensagens de desafio e afirmação. O nome “Gloria Groove” casa o glamour e a feminilidade evocados por “Gloria” com o ritmo e a energia de “Groove”, incorporando a dualidade no coração de sua identidade artística. Essa dualidade — onde a força encontra a delicadeza — reflete as experiências intrincadas de indivíduos queer navegando pela sociedade. Sua escolha de nome é uma declaração ousada de visibilidade e recuperação, afirmando que identidades diversas e fluidas têm um lugar de direito na música e na cultura pop.

A música é uma extensão central da identidade de Gloria Groove, atuando como um canal para expressão e conexão com seu público. Suas músicas abordam tudo, desde amor-próprio e liberdade até crítica social e política. Canções como “Bumbum de Ouro” e “Muleke Brasileiro” mostram bem como Gloria Groove une batidas vibrantes com letras que inspiram e empoderam, criando momentos que são tanto de festa quanto de resistência. Suas músicas falam de temas como marginalização e superação, transmitindo uma mensagem de força e



orgulho para aqueles que vivem fora das normas tradicionais de gênero e sexualidade. Gloria Groove também reflete em sua arte as interseções das suas próprias experiências como uma pessoa queer de origem periférica, dando voz a questões que não apenas tocam a comunidade LGBTQIA+, mas que também ressoam com muitos que se identificam com essas histórias de luta e superação. Isso faz com que sua música ressoe com um público diverso, que encontra nas suas canções um reflexo de suas próprias lutas e conquistas.

Os visuais desempenham um papel fundamental na arte de Gloria Groove. Sua estética combina o glamour do drag com a cultura pop e o estilo de rua, criando uma mistura única que é distintamente dela. Seus videoclipes e apresentações ao vivo são conhecidos por seus altos valores de produção, apresentando figurinos intrincados, maquiagem ousada e designs de palco que ressaltam as narrativas de sua música. No palco, Gloria Groove cativa com sua destreza vocal, performances coreografadas e carisma inegável, criando uma experiência totalmente envolvente que vai além da música.

Gloria Groove é muito mais do que apenas uma cantora — ela é uma força real nas mídias sociais, onde ela compartilha seu mundo com os fãs da maneira mais genuína. Ela fala sobre tudo, desde suas lutas pessoais até suas vitórias, abordando grandes tópicos como autoaceitação, saúde mental e os obstáculos diários que a comunidade LGBTQIA+ enfrenta. É esse tipo de honestidade e coragem que a faz se destacar, especialmente para os jovens que a admiram como um exemplo de força e autenticidade. Gloria não está aqui apenas pela fama; ela está usando sua plataforma para pressionar por inclusão e respeito, fazendo com que todos se sintam vistos e valorizados. Ela está quebrando as paredes do palco e da tela, provando que sua missão é muito mais do que apenas entretenimento.

Ela não está apenas se apresentando — ela está lutando pelas causas que estão perto de seu coração em todas as oportunidades que tem. Seja uma aparição na TV, uma entrevista ou apenas sua presença em eventos, Gloria está dentro. Ela está constantemente lá fora, fazendo uma diferença real além da música, tocando vidas de maneiras profundas e significativas. Sua plataforma é sobre apoio, inspiração e defesa do que importa, mostrando às pessoas que elas têm um lugar neste mundo, assim como são.

A colaboração é outro aspecto fundamental da presença de Gloria Groove na cena musical. Ela frequentemente se envolve em parcerias com artistas de vários gêneros, expandindo seu alcance e diversificando sua produção musical. E quando ela colabora, não é apenas sobre fazer boa música. É sobre misturar diferentes estilos e identidades para criar algo realmente especial. Ela tem essa incrível habilidade de conectar e unir as pessoas, que brilha

em cada colaboração. Essas parcerias constroem ainda mais um senso de comunidade dentro da cena musical, defendendo a diversidade e a inclusão como valores fundamentais em seu trabalho.

A presença de Gloria Groove na mídia reflete seu impacto cultural e sua capacidade de navegar por públicos e plataformas diversos. A presença de Gloria na mídia e em espaços públicos ajuda a normalizar as identidades LGBTQIA+, gerando conversas abertas sobre gênero e sexualidade no Brasil. Ao falar sua verdade, ela está expandindo a representação e provando que ser bem-sucedido e verdadeiro consigo mesmo não é apenas possível, é poderoso.

A jornada de Gloria Groove também é uma história de transformação e perseverança. Daniel Garcia está imerso nas artes desde jovem, começando como dublador e aparecendo em programas infantis. Esse envolvimento precoce lançou as bases para sua carreira musical e habilidades de performance, enquanto sua jornada pessoal como um indivíduo queer moldou sua visão artística. A evolução de Daniel Garcia para Gloria Groove é um processo contínuo de autodescoberta e reinvenção, refletido no crescimento de sua música e imagem ao longo dos anos. Esta adaptabilidade e disposição para evoluir são características-chave de sua identidade artística, que permanece fluida e dinâmica, desafiando constantemente normas e expandindo as possibilidades do que a arte pode ser.

Em essência, a identidade artística de Gloria Groove é uma abundante combinação que entrelaça música, performance, estética visual e engajamento social em uma expressão poderosa e coesa. Ela é conhecida por misturar perfeitamente diversas influências, criando uma persona que é ao mesmo tempo acessível e em camadas, oferecendo uma narrativa de desafio e empoderamento que ressoa amplamente. Gloria Groove é muito mais do que apenas uma cantora ou artista; ela é um símbolo de autenticidade e resiliência, cuja arte captura o triunfo e a celebração de viver a verdade de alguém em um mundo que muitas vezes busca confinar a expressão individual. Suas contribuições para a música e a cultura brasileiras transcendem o mero entretenimento, estabelecendo-a como uma voz crucial na defesa da diversidade e inclusão.

## 8.2.1 Ascensão de um Império: Resiliência em Versos em “Império”

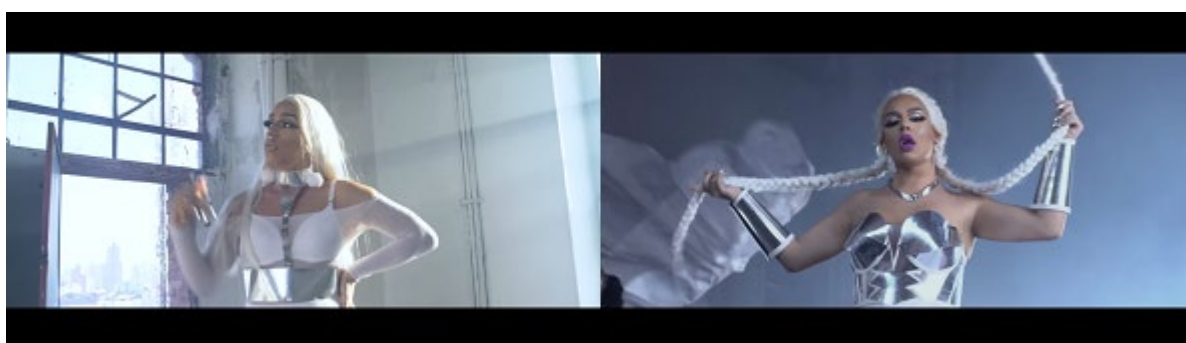
### 8.2.1.1 Performance Musical

O videoclipe “Império”, de Gloria Groove, se destaca como um verdadeiro manifesto de sua trajetória e presença dominante na música contemporânea, mesclando elementos de pop, trap e música urbana. Com uma batida eletrônica forte e letras que exalam autoconsciência e poder, a música cria uma narrativa de liderança e empoderamento, envolta em uma estética coesa e impactante. A referência à música 'Dona' na letra de 'Império' é uma alusão clara à trajetória de Gloria Groove, onde ela reivindica o título de 'dona' como símbolo de controle e autoridade sobre sua própria identidade. Essa conexão reforça a postura empoderada que permeia suas produções, mostrando que a construção de seu império não é apenas musical, mas também um ato de afirmação de seu lugar no mundo

O refrão da música, com versos como 'Viver no mundão, tá ligado que é caso sério' e 'Trabalhar pra prosperar a ascensão do império', captura a luta contínua de sujeitos marginalizados para alcançar reconhecimento e poder em uma sociedade que os exclui. Essa mensagem é reforçada pela batida eletrônica forte e pela intensidade das coreografias, que transmitem não apenas a celebração, mas também a perseverança e a resistência daqueles que, como Gloria Groove, reivindicam seu espaço.

Desde os primeiros acordes, somos transportados para um universo em que a sonoridade eletrônica e os trechos falados se entrelaçam com uma intensidade quase imperial, reforçando o conceito central do vídeo. A performance de Gloria Groove, marcada por coreografias enérgicas e figurinos que remetem a armaduras modernas, traduz visualmente esse poder latente. Há uma simbiose entre a música e o visual, em que cada gesto, cada movimento coreografado, parece ditado pelo ritmo intenso da música.

Figura 40 – Detalhes metálicos do figurino que remetem a armaduras.



Mesmo na ausência do áudio, a produção visual por si só consegue capturar a essência da obra musical, com suas batidas fortes sendo refletidas nos movimentos vigorosos e expressivos da coreografia. É possível sentir a pulsação da música através das imagens, com Gloria Groove liderando um grupo de dançarinos em um sincronismo perfeito, onde cada passo parece seguir a cadência imposta pela música.

Figura 41 - Movimentos vigorosos e gestos expressivos da coreografia.

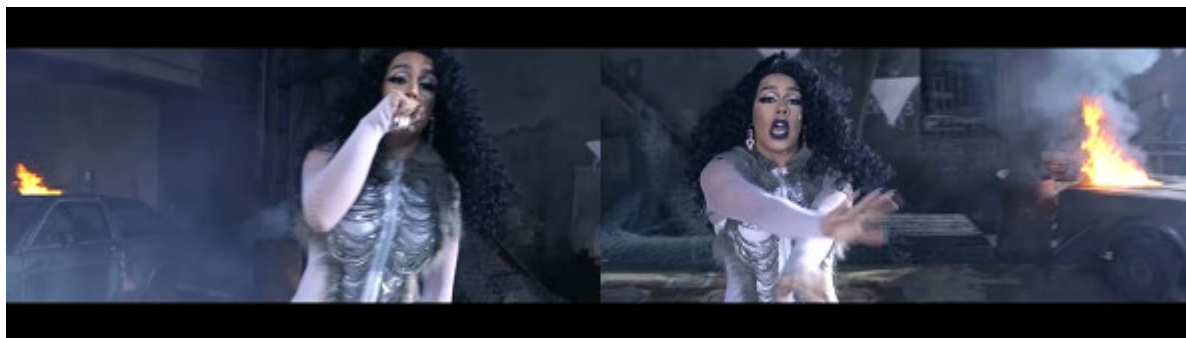


Há também momentos de pausa, nos quais a tensão musical é refletida em trechos coreográficos mais contidos, criando uma sensação de expectativa que antecede os clímaxes de energia tanto visual quanto sonora. E quando a música atinge seu auge, o videoclipe atinge também o ponto mais alto de intensidade, com expressões faciais marcantes e gestos amplos que acentuam o domínio e a força pessoal de Groove, refletidos nas letras que ecoam poder e autoconfiança.

O magnetismo de Groove em cena é amplificado pela forma como o videoclipe a retrata, com closes dramáticos que capturam não apenas sua expressão vocal, mas também cada detalhe de sua performance física. É como se cada movimento estivesse coreografado não apenas para o corpo, mas também para a batida, criando uma coreografia que ultrapassa o físico e adentra o campo sensorial. Pequenos detalhes, como suas unhas longas e afiadas, tornam-se extensões de sua performance, quase como instrumentos que pontuam a percussão da música.

O videoclipe culmina em uma explosão de imagens e sons, com Gloria Groove emergindo como uma figura central, cercada por um cenário de destruição. Vestida com trajes sofisticados que contrastam com o ambiente caótico, Groove aparece como uma líder emergente de uma revolução em chamas, simbolizando resistência e superação. O fogo, elemento presente em cenas cruciais, serve como metáfora visual para o calor da revolução e a força inabalável da artista.

Figura 42 – Cenário de destruição em contraste com o figurino.



O uso de símbolos como bandeiras e posturas heroicas, nas cenas finais, reforça ainda mais a narrativa de liderança, já construída ao longo do videoclipe. A música, nesse momento, acompanha a grandiosidade das imagens, com um crescendo que sugere uma resolução triunfante ou a celebração de uma vitória simbólica.

Figura 43 – Dançarina em posição heroica em frente a bandeira.



As escolhas estéticas do videoclipe, com cenários sombrios e industriais, criam um contraste com a figura poderosa de Gloria Groove, que domina esses espaços com sua presença marcante. A música, por sua vez, parece refletir essas transições visuais, alternando entre explosões de energia e momentos de maior controle, simbolizando a própria dualidade da trajetória da artista. Enquanto nos momentos anteriores a energia da performance é frenética, o fechamento traz uma cadência mais contida, com movimentos precisos e uma firmeza calculada, representando um poder estabilizado.

Figura 44 – Cena mais sutil com Gloria como Daniel e Cena mais explosiva.



“Império” é uma obra que une música, coreografia e narrativa visual em uma experiência imersiva. Gloria Groove se consolida como uma figura imponente e autossuficiente, cuja presença é amplificada tanto pela força da batida quanto pela coreografia estrategicamente alinhada. O trap e o pop urbano se encontram com uma estética visual de domínio e resistência, reforçando a mensagem de empoderamento que permeia toda a produção, tornando “Império” uma peça-chave na carreira de Groove.

#### 8.2.1.2 Performance de Gênero e Sexualidade

Gloria Groove, enquanto artista queer e drag queen, não apenas desafia as normas tradicionais de gênero e sexualidade, mas as recria em um palco visual deslumbrante. No videoclipe “Império”, Groove exalta de forma clara a fluidez de gênero, construindo uma imagem de poder feminino misturado com traços masculinos, que ressoam de maneira provocativa. Cada detalhe, desde os figurinos grandiosos até os gestos performáticos, parece desenhado para desconstruir as categorias rígidas de gênero, trazendo à tona uma identidade mais expansiva. No verso “Encabeçando a revolução eis a mina pronta pro combate”, a palavra “mina” apresenta uma ambiguidade poderosa. Por um lado, refere-se à gíria brasileira para mulher, ressaltando o empoderamento feminino de Gloria Groove; por outro, evoca a imagem de uma “bomba”, sugerindo seu impacto transformador na revolução cultural. Essa escolha lexical reforça a habilidade da artista em manipular a linguagem para subverter normas de gênero e expandir significados. Assim, “mina” atua como um símbolo de resistência e ação.

Vestida como uma rainha adornada, Groove transcende o convencional ao mesclar opulência feminina com uma postura de autoridade que tradicionalmente seria atribuída a líderes masculinos. Aqui, ela não está apenas ocupando o espaço real ou simbólico de uma monarca; ela está transformando esse espaço, fundindo o que há de delicado e feroz em uma

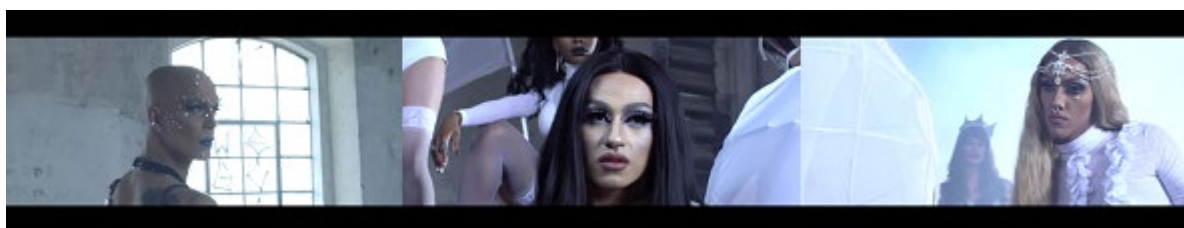
performance que desafia qualquer dicotomia simplista. Sua imagem é um jogo visual de poder, onde traços tradicionalmente “masculinos” e “femininos” coexistem harmoniosamente.

Essa fusão de masculinidade e feminilidade, que permeia sua performance, dialoga diretamente com a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler, que argumenta que o gênero é algo que fazemos, e não algo que somos. Groove eleva essa ideia ao criar uma figura que escapa às normas estabelecidas. Ao utilizar sua estética drag como ferramenta de subversão, ela desafia expectativas e cria uma nova narrativa sobre como o gênero pode ser performado e compreendido. Quando Gloria afirma 'primeiramente, graças a Deus tô viva', há uma consciência da precariedade da vida marginalizada, reforçada pela noção de sobrevivência como um ato de resistência. A ideia de viver 'nessa vida marginalizada' reflete também o tema da exclusão social e econômica, ressaltando como os corpos dissidentes resistem a essas condições enquanto reivindicam um espaço no 'império' que estão construindo.

Os figurinos são um reflexo dessa fluidez. Roupas tipicamente vistas como masculinas — como armaduras e peças de couro — são combinadas com rendas, saias volumosas e maquiagem pesada, criando uma estética visual que transita livremente entre o masculino e o feminino. É como se, a cada movimento, Groove estivesse derrubando as barreiras impostas por normas binárias de gênero, oferecendo uma nova visão, onde todos os aspectos da identidade se fundem em algo novo e radicalmente inclusivo.

Além disso, o videoclipe não se limita a glorificar apenas a fluidez de gênero de Gloria Groove. Ele também inclui um elenco diverso de performers, que exibem uma vasta gama de expressões de gênero, desde o masculino tradicional até o feminino mais fluido, todos em harmonia dentro do mesmo espaço visual. Essa diversidade de corpos e identidades reforça a ideia de que o videoclipe é, em essência, uma celebração da multiplicidade de gênero, abraçando todas as suas formas e nuances.

Figura 45 – Diferentes integrantes do elenco que fluem entre gêneros.



Tal mistura entre qualidades masculinas e femininas reflete, em muitos sentidos, uma estética queer que vai além das categorias convencionais. A própria presença de Groove, com sua armadura brilhante e roupas que evocam realeza, sugere uma rainha que não apenas

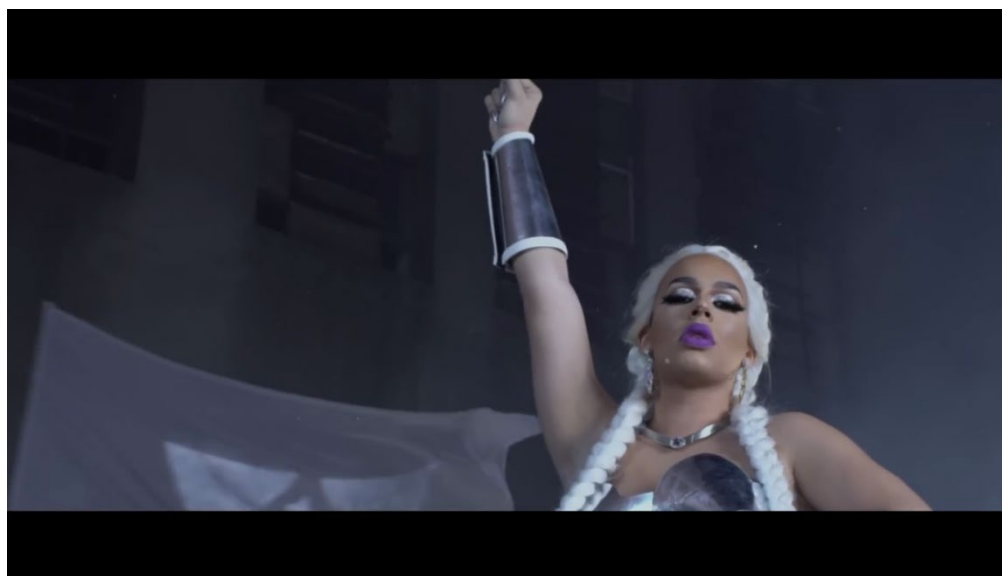
governa, mas que ressignifica o próprio ato de governar. A monarquia, historicamente dominada por figuras cisgênero, é aqui ocupada por uma figura que desafia as expectativas, promovendo um império onde gênero é fluido e poder é redefinido.

A performance corporal de Groove também desempenha um papel crucial na construção dessa narrativa. Seus movimentos, por vezes delicados e graciosos, em outros momentos enérgicos e imponentes, trazem à tona uma mistura de expressões que desconstroem as noções tradicionais do que significa ser feminino ou masculino. Essa linguagem corporal expressa uma identidade que não é estática, mas em constante fluxo, movendo-se livremente entre o que normalmente seria visto como opostos.

Ao longo do clipe, essa ambiguidade é amplificada pela combinação de gestos grandiosos e coreografias que desafiam tanto as expectativas de delicadeza quanto as de força. Há uma subversão completa de estereótipos, onde movimentos que poderiam ser lidos como tipicamente “femininos” carregam uma força avassaladora, e gestos “masculinos” são executados com uma fluidez e elegância que normalmente lhes seria negada.

O vídeo também explora, de forma deliberada, temas de resistência associados à luta LGBTQIA+. Em uma cena particularmente poderosa, Gloria levanta o punho cerrado — uma imagem icônica de resistência —, evocando movimentos históricos de justiça social e empoderamento. O recado é claro: gênero, como identidade, não é fixo, mas uma luta constante pela afirmação e liberdade de expressão. Groove, assim, não apenas desafia as normas de gênero, mas também afirmar sua identidade de forma política, posicionando-se contra as opressões sociais.

Figura 46 – Gloria Groove com punho cerrado.

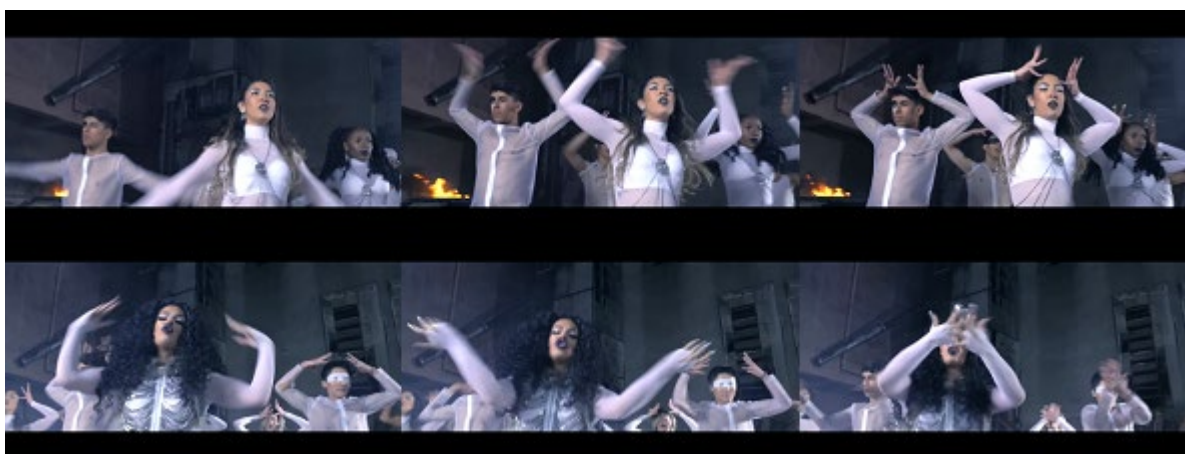




Esse desafio às convenções de gênero é ainda mais amplificado pelo uso da estética drag, que sempre esteve enraizada na teatralidade e na desconstrução. Como Butler sugere, a arte drag revela a artificialidade das normas de gênero, e Gloria Groove eleva essa prática a outro nível em “Império”, utilizando figurinos elaborados e maquiagem dramática para borrar as fronteiras do que é considerado feminino ou masculino. Através desses elementos, Groove se transforma em uma figura que transcende qualquer categorização simples de gênero.

Outro detalhe fascinante no videoclipe é o uso de visuais futuristas, sugerindo um futuro onde o gênero se dissolve completamente como conceito. Groove aparece em algumas cenas adornada com trajes quase alienígenas, reforçando a ideia de que o futuro pode ser um lugar onde as barreiras de gênero já não existem, e identidades pós-humanas podem florescer. Este toque futurista é, ao mesmo tempo, uma celebração e uma visão de algo que ainda está por vir — um império onde gênero é completamente irrelevante. A coreografia sincronizada reforça essa ideia de unidade na diversidade, com cada movimento simbolizando a quebra de barreiras, transformando a performance em um espaço de liberdade e inclusão.

Figura 47 – Gloria e dançarinos executando coreografia.



Em resumo, “Império” se apresenta como uma obra que vai muito além do entretenimento, funcionando como um manifesto sobre a fluidez de gênero e a performatividade da identidade. Através de uma estética visual marcante, figurinos que misturam o tradicional e o futurista, e uma performance que desafia normas, Gloria Groove redefine o que significa exercer o poder em um mundo onde as identidades são fluídas e em constante transformação.

### 8.1.2.3 Performance Racial e Étnica

Gloria Groove, uma artista negra e drag queen, quebra barreiras no videoclipe de “Império”, onde ela se posiciona como uma figura de poder que desafia convenções e ressignifica o que é visto como nobreza. Vestida como uma monarca, ela ocupa um espaço que, historicamente, sempre esteve associado a figuras brancas e cisgênero. Só que aqui, Groove transforma esse lugar, reimaginando-o e se colocando no centro de uma nova narrativa, onde o poder negro e queer reina sem pedir permissão.

Desde o início, o visual de Groove, que exala opulência e liderança, vai muito além da estética. O que ela faz é algo profundamente político: ao usar trajes que evocam realeza, mas que historicamente excluíram corpos como o seu, ela desafia o conceito eurocêntrico de poder. E mais do que isso, ela o reconstrói, colocando-se no trono e reivindicando o direito de ocupar esse espaço. Sua presença é, por si só, uma forma de resistência e um lembrete de que o poder também pertence aos marginalizados.

O conceito de “império” no videoclipe, portanto, ganha outra leitura. Em vez de simbolizar opressão e colonialismo, ele se torna uma metáfora para a resistência negra. Ao se coroar, Gloria Groove está dizendo que o trono não é mais exclusivo, e sim um espaço que pode ser tomado por aqueles que, por muito tempo, foram excluídos das posições de poder. Nesse sentido, sua performance é tanto pessoal quanto política, desafiando o status quo e reafirmando sua identidade.

Além disso, o videoclipe dialoga com discussões sobre interseccionalidade. Como uma mulher negra queer, Groove encapsula em sua performance múltiplas camadas de opressão e, ao mesmo tempo, empoderamento. Ela não está apenas representando a si mesma — está trazendo consigo uma comunidade que há muito tempo é invisibilizada nas representações de poder. Ao se vestir como uma monarca, Groove reescreve o que significa ser líder, unindo raça, gênero e sexualidade em uma nova forma de poder.

Figura 48 – Gloria Groove com cabelos crespos exaltando sua negritude.



O elenco que compõe o videoclipe também reforça essa ideia de diversidade e força. Acompanhada por dançarinos de diferentes origens étnicas, Groove exibe uma pluralidade de expressões e identidades. Tranças, acessórios e estilos afrocentrados aparecem como símbolos visuais de orgulho e resistência, evocando uma estética afro-diaspórica que desafia as noções tradicionais de beleza. Esses detalhes são marcadores de pertencimento e história, e não apenas acessórios de moda.

A estética afrofuturista também tem um papel importante em “Império”. Gloria Groove mistura elementos de ancestralidade africana com toques futuristas, criando um universo visual onde corpos negros ocupam o centro do poder. O resultado é uma fusão entre passado e futuro, uma celebração das raízes africanas ao mesmo tempo em que projeta uma visão de um futuro onde a liderança e o protagonismo negro são norma. Adereços de cabeça elaborados e trajes imponentes são carregados de simbolismo, mostrando que o império de Groove vai além do tempo e espaço.

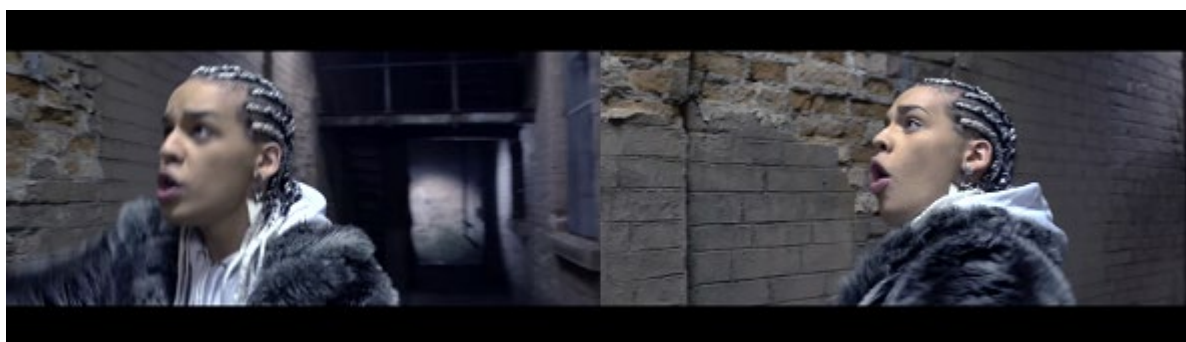
O afrofuturismo, no entanto, não é apenas um toque estético; ele carrega uma mensagem de que o futuro não precisa repetir o passado. Ao trazer essa ideia para o videoclipe, Gloria Groove sugere que as hierarquias que dominaram a história podem ser rompidas. Ela imagina um futuro em que corpos negros são protagonistas e lideram suas próprias narrativas. “Império”, nesse sentido, se torna um símbolo de um novo tipo de poder, onde raça e identidade não são barreiras, mas sim fontes de força.

Um dos momentos mais marcantes do videoclipe é quando Gloria Groove levanta o punho fechado, um gesto clássico de resistência. Esse simples gesto, cheio de significado histórico, encapsula a essência do videoclipe: uma luta contínua pela afirmação da identidade negra. O punho erguido, em conjunto com os outros performers negros no vídeo, é uma imagem de solidariedade e empoderamento, que fala diretamente ao espírito de resistência racial.

O cenário urbano degradado onde parte do videoclipe se desenrola também é significativo. Locais marcados pela destruição, como carros queimados e prédios abandonados, se tornam, sob a performance de Groove, cenários de resiliência. Ao ocupar esses espaços, ela os ressignifica, mostrando que mesmo nas ruínas do sistema, corpos negros podem florescer e reivindicar seu lugar de poder. É uma mensagem de que a luta não é fácil, mas a resistência é possível, e o poder, inegável.

Outro momento forte no videoclipe é quando Daniel aparece com tranças. Mais do que apenas um detalhe estilístico, as tranças são um símbolo de conexão com sua herança africana. O cabelo, para muitas pessoas negras, é profundamente político, e ao usar esse estilo, Daniel faz uma afirmação de orgulho racial e resistência. O contraste entre seu figurino luxuoso e o cenário de destruição ao redor amplifica a mensagem: mesmo diante da adversidade, a identidade negra se mantém imponente e inabalável.

Figura 49 – Daniel usando tranças no videoclipe.



O videoclipe também se destaca por sua celebração da diversidade dentro da própria negritude. Os performers representam uma gama de tons de pele e expressões de gênero, mostrando que a experiência negra é múltipla e diversa. Essa diversidade é essencial para a mensagem de “Império”: que todos os corpos, independentemente de sua aparência, merecem estar no centro da narrativa. Não é uma negritude única que está sendo celebrada, mas uma negritude plural, em toda a sua complexidade.

Figura 50 – Diferentes pessoas negras integram o elenco.



No final das contas, “Império” é mais do que apenas um videoclipe — é uma declaração. Gloria Groove usa a estética, a dança, a música e a moda para criar uma narrativa de resistência, onde corpos negros e queer estão no centro do poder. É uma celebração da diversidade e uma reimaginação do que significa governar. Groove transforma sua arte em um manifesto visual e político, convidando todos a participarem de um futuro onde o poder é compartilhado, onde as barreiras são quebradas e onde a identidade é celebrada em todas as suas formas.

#### 8.2.1.4 Performance Estética

No videoclipe de “Império”, Gloria Groove entrega uma experiência visual que vai além da simples performance musical. Tudo aqui — desde os figurinos até a cenografia — é pensado para transmitir uma sensação de poder e resistência. A atmosfera que ela cria, com cenários grandiosos e uma estética teatral, mistura o passado e o futuro de uma forma que captura de imediato a atenção. Cada escolha de cor, cada tecido, cada detalhe parece gritar liderança, como se Groove estivesse não apenas desempenhando um papel, mas reivindicando um espaço que é dela por direito.

Os trajes de Gloria são um show à parte. Carregados de simbolismo, eles evocam tanto imagens de uma monarca medieval quanto de uma guerreira futurista. O luxo dos tecidos, muitas vezes misturado com peças metálicas e armaduras, reforça essa dualidade. Não se trata apenas de elegância, mas de força. O que vemos é uma figura que lidera com autoridade, pronta para o combate. Cada movimento, cada passo que ela dá, parece ecoar a mensagem de que esse poder não é algo concedido — foi conquistado.

Figura 51 – Gloria Groove como líder frente aos dançarinos.



A combinação entre referências tradicionais da realeza e um toque futurista dá uma nova dimensão à estética do videoclipe. Groove não se limita a uma única era. Ela parece pertencer a todos os tempos, mesclando elementos de eras passadas com toques de ficção científica. Em algumas cenas, ela exibe uma delicadeza que poderia facilmente remeter a uma rainha clássica, mas logo depois a vemos com uma presença quase alienígena, dominando um império pós-apocalíptico. Esse contraste é o que torna a estética de “Império” tão envolvente — é como se Gloria estivesse constantemente entre o tradicional e o inovador, o conhecido e o desconhecido.

Figura 52 – Figurino “quase alienígena”.



O cenário também desempenha um papel crucial. Em um dos momentos mais poderosos, Gloria se coloca diante de um pano de fundo vasto e vazio, com os braços estendidos, como se estivesse absorvendo toda a energia ao seu redor. A iluminação que inunda a cena realça ainda mais sua figura, quase como se ela fosse um ser divino, prestes a tomar posse de um trono que lhe pertence. Essa cena capta perfeitamente a ideia de ascensão, como se Gloria estivesse se elevando a um novo patamar — não apenas como artista, mas como uma líder que domina o espaço que ocupa.

Mas talvez o aspecto mais interessante seja a justaposição entre luxo e destruição. Os cenários urbanos em ruínas — com carros queimados e fumaça densa — se misturam aos figurinos glamourosos de Groove, criando um contraste visual poderoso. Esse choque entre o caos e o glamour parece representar a própria jornada de Gloria, uma artista que enfrentou adversidades e, mesmo assim, emergiu como uma líder inabalável. O fogo que aparece em várias cenas, assim como a fumaça, funciona como uma metáfora clara para a resiliência, sugerindo que, mesmo diante das maiores tempestades, seu poder permanece firme.

A estética afrofuturista também tem um papel marcante no videoclipe. Gloria combina elementos da ancestralidade africana com um toque futurista, criando uma visão visualmente impressionante de um império negro. Em vez de se limitar a um passado glorioso, ela olha para o futuro e o reinventa. Os trajes e adornos que usa — como coroas elaboradas e peças de alta costura que remetem a uma realeza futurista — sugerem que ela está sempre à frente de seu tempo. É uma figura que comanda com força e elegância, rompendo barreiras de tempo e espaço.

Figura 53 – Elementos com referências à estética afrofuturistas.



Os figurinos, aliás, são uma parte fundamental na construção desse império visual. As cores predominantes — branco e prata — evocam uma mistura de pureza e poder. A escolha por tecidos translúcidos e volumosos acrescenta uma grandiosidade à imagem de Gloria, enquanto a paleta cromática contribui para criar uma figura quase celestial. O contraste entre o branco de suas roupas e os ambientes devastados ao seu redor só reforça a ideia de que, mesmo em meio ao caos, Gloria emerge como uma líder que transcende a destruição.

Outro detalhe fascinante é o uso de símbolos visuais, como o brasão metálico triangular que aparece em algumas cenas. Esse emblema, que lembra força e estabilidade, reforça ainda mais o domínio que Gloria exerce em sua narrativa visual. A maneira como o videoclipe utiliza jogos de luz e sombra também ajuda a criar uma atmosfera de tensão, como se estivéssemos em um mundo distópico onde o império de Groove fosse uma das últimas fontes de resistência. Cada detalhe é pensado para reforçar essa ideia de que o poder está sendo construído, mesmo em meio à adversidade.

Figura 54 - Brasão triangular do clipe, na bandeira e interpretações em grafitti e gesto.



Além dos elementos visuais, a coreografia é outro ponto alto de “Império”. Os movimentos coordenados dos dançarinos, vestidos em trajes futuristas e etéreos, ajudam a contar a história de revolução e ascensão. Os gestos precisos, por vezes enérgicos, reforçam a ideia de união e força coletiva. Cada passo parece carregar o peso de uma narrativa de resistência e poder, tornando a performance de Gloria ainda mais imersiva.

O jogo entre luxo e ruína, reforçado pelos efeitos visuais dramáticos, amplifica ainda mais a narrativa do clipe. Em várias cenas, vemos o cenário escurecido de propósito, apenas para que os figurinos brilhantes de Groove brilhem com mais intensidade. Esse contraste entre luz e sombra cria uma estética poderosa, quase mística, onde Gloria aparece como uma figura divina, com adereços que desafiam o que conhecemos como realeza tradicional. Seu império não é construído sobre regras antigas, mas sim em um novo terreno, onde o grotesco e o sublime se misturam de maneira hipnotizante.

Em resumo, a estética de “Império” é uma das maiores forças de comunicação da narrativa visual de Gloria Groove. Cada detalhe — seja na escolha dos figurinos, na construção dos cenários ou no uso de luz e sombra — trabalha junto para criar uma visão



coesa de um império que desafia as convenções. Ao combinar o passado com o futuro, o caos com a ordem, Gloria não apenas reivindica o trono, mas transforma sua arte em uma nova forma de expressão, onde o poder é conquistado e celebrado.

#### 8.2.1.5 Performance Tecnológica

Em “Império”, Gloria Groove mergulha fundo no uso da tecnologia para criar uma experiência visual impressionante. A tecnologia não aparece apenas como um detalhe de produção, mas como uma peça essencial para dar vida ao mundo que Groove constrói no videoclipe. Cada efeito especial, cada mudança de luz, contribui para criar uma narrativa de poder, onde o digital e o real se misturam.

Logo de cara, o videoclipe nos transporta para cenários que parecem saídos de um futuro distópico. Câmeras ágeis acompanham os movimentos de Gloria com precisão, fazendo com que o ritmo da música e das imagens se entrelacem. Há uma sensação constante de movimento, como se estivéssemos percorrendo junto com ela esse universo. O uso da tecnologia aqui não é só para impressionar, é uma parte integrante da forma como a história é contada.

As cores são um dos elementos mais chamativos do vídeo. Tons metálicos, como prateado e cinza, dominam a cena e ajudam a criar uma estética que lembra ficção científica. O contraste entre as luzes frias e o ambiente industrial dá um ar de tensão, como se algo estivesse sempre à beira de acontecer. Gloria e seus dançarinos se destacam, iluminados de forma que parece colocá-los no centro de tudo, como se fossem figuras de luz em meio ao caos.

Os figurinos acompanham essa vibe futurista. Em várias cenas, Gloria aparece com roupas que misturam metal e tecidos modernos, criando a imagem de uma líder que não pertence ao nosso tempo. Essas escolhas de figurino ajudam a passar a ideia de que ela é uma figura que ultrapassa os limites do físico. A tecnologia não está apenas nas cores e nos efeitos, mas também em como ela mesma se apresenta: uma rainha de um mundo digital.

Os efeitos visuais também contribuem para essa sensação de que estamos em um universo diferente. Vemos cores sendo invertidas, cenas que parecem desafiar a gravidade, e um uso criativo da luz e sombra para distorcer o espaço ao redor. Esses truques visuais tornam o videoclipe quase surreal, como se estivéssemos dentro de um sonho futurista onde as regras normais não se aplicam. Isso reforça a ideia de que o império de Gloria Groove é algo flexível, adaptável, que se molda às circunstâncias.

O impacto da tecnologia não se limita apenas ao que vemos. O videoclipe foi lançado em várias plataformas digitais, o que permitiu que alcançasse um público vasto rapidamente. Isso mostra como a própria distribuição faz parte do conceito tecnológico de “Império”. Gloria Groove não está apenas criando uma obra visual; ela está usando a tecnologia para amplificar sua mensagem e alcançar cada vez mais pessoas, cruzando fronteiras com a ajuda das redes sociais e do streaming.

Conforme o clipe avança, a conexão entre a performance de Gloria e os efeitos visuais fica mais intensa. A iluminação dramática, o jogo de luzes e sombras, e os detalhes técnicos aumentam a sensação de que estamos vendo algo grandioso. Tudo no vídeo parece ser cuidadosamente pensado para reforçar a presença forte de Gloria, como se ela estivesse no controle absoluto de cada movimento ao redor dela.

Os figurinos futuristas também refletem essa fusão entre o humano e o digital. Em algumas cenas, ela veste roupas que a fazem parecer quase de outro mundo, uma rainha de um império que não pertence ao nosso planeta. Isso, junto com o cenário minimalista, dá a impressão de que Gloria Groove está sempre à frente, liderando algo que vai além do que conhecemos. As texturas metálicas e o brilho dos figurinos criam uma sensação de invencibilidade, como se nada pudesse abalar o império que ela construiu.

Outro aspecto interessante é como os efeitos especiais contribuem para essa ideia de caos controlado. As distorções de imagem, as manipulações de cor e os efeitos digitais criam uma estética que lembra filmes de ficção científica. Isso reforça a ideia de que o império de Gloria está sempre em transformação, em constante evolução, e que ela tem total domínio sobre essa realidade.

No final das contas, “Império” é um exemplo claro de como a tecnologia pode elevar uma narrativa de poder e resistência. Os efeitos visuais, o figurino e a produção do vídeo trabalham juntos para criar uma experiência que vai além do comum. Gloria Groove usa a tecnologia de maneira inteligente para criar um império que transcende o físico e se projeta para o futuro. A inovação, assim como a resiliência, são os alicerces desse mundo que ela constrói.

Figura 55 – Exemplo de efeito usado no clipe.



#### 8.2.1.6 Multiperformance em “Império”

O videoclipe “Império”, de Gloria Groove, não é apenas uma performance musical. Ele vai além disso, trazendo uma narrativa forte sobre poder, resistência e identidade. Cada detalhe, desde os efeitos visuais até a coreografia, contribui para criar um universo onde a artista se coloca como uma líder, alguém que construiu seu próprio império. Tudo no clipe parece calculado para transmitir uma mensagem de força e conquista, enquanto Groove desafia normas e ocupa seu espaço com autoridade.

O visual do videoclipe é uma fusão entre o passado e o futuro, com elementos de realeza clássica combinados com toques modernos e futuristas. Os figurinos que Gloria usa são marcantes. Roupas com toques de realeza, misturadas com peças metálicas, criam uma imagem de alguém que transcende o tempo. Ela não é apenas uma rainha tradicional — é uma líder que domina tanto o mundo físico quanto o digital. Essa combinação de estilos reforça a ideia de que o poder que ela representa é diferente, moderno e inclusivo.

A tecnologia é uma parte central dessa construção. Os efeitos visuais, as mudanças de luz e as transições criam um ambiente que está sempre em movimento, sempre evoluindo. O uso de cores invertidas, cenários distorcidos e outras manipulações digitais tornam o videoclipe dinâmico e imprevisível. Essas técnicas não estão lá apenas para impressionar o espectador. Elas refletem a própria natureza do império de Gloria Groove: um espaço que está sempre se transformando, sempre se adaptando às novas realidades.

Além dos efeitos visuais, a distribuição do videoclipe nas plataformas digitais também faz parte dessa narrativa tecnológica. “Império” foi lançado online e rapidamente chegou a públicos ao redor do mundo. Isso mostra como a tecnologia pode amplificar a mensagem de uma artista, levando sua visão para além das fronteiras físicas. O império de Gloria não é

limitado por barreiras geográficas; ele se expande globalmente, aproveitando a velocidade e o alcance das redes sociais.

Outro aspecto crucial de “Império” é a maneira como Gloria Groove aborda questões de identidade e representação. Ao se colocar no centro de um império visual, ela desafia as normas tradicionais de liderança, que por muito tempo excluíram corpos negros e LGBTQIA+. Sua presença é uma afirmação clara de que o poder pode, e deve, ser diverso. Ela mostra que há espaço para novas vozes, novas histórias e novas formas de liderança. Essa mensagem é poderosa porque vai além do videoclipe — ela ecoa na sociedade, abrindo caminho para outras pessoas que se identificam com suas experiências.

A estética afrofuturista presente no clipe reforça ainda mais essa mensagem. Groove combina referências de sua ancestralidade africana com uma visão futurista, criando um universo visual onde o passado e o futuro se encontram. Os figurinos e os cenários refletem essa dualidade, mostrando que seu império não se limita a uma única era. Ao contrário, é um espaço onde a tradição e a inovação coexistem. Isso permite que Gloria se projete não apenas como uma figura de liderança no presente, mas também como alguém que aponta para o futuro.

O conceito de transformação também é fundamental para entender “Império”. Ao longo do videoclipe, vemos como Gloria Groove se reinventa, mudando e se adaptando conforme a narrativa avança. Isso é amplificado pela forma como a tecnologia e os efeitos visuais são usados para transformar o cenário ao redor dela. O império que ela constrói não é estático; ele está sempre em evolução, assim como ela. Esse senso de movimento constante reflete a própria jornada de Gloria como artista — uma trajetória marcada por superação e crescimento contínuo.

Outro aspecto que merece destaque é a coreografia. Os movimentos precisos dos dançarinos, sempre em sintonia com Gloria, reforçam a ideia de unidade e força coletiva. A dança não é apenas parte da performance; ela é uma extensão da narrativa de poder e controle que Groove constrói. Cada passo, cada gesto parece afirmar sua liderança, mostrando que ela está no comando de seu próprio destino, liderando não apenas um grupo de dançarinos, mas também o público que a acompanha.

Por fim, “Império” é mais do que um videoclipe. Ele é uma obra que utiliza a música, a tecnologia e a arte visual para contar uma história de resistência e ascensão. Gloria Groove constrói um império que desafia as normas e celebra a diversidade, mostrando que o poder não precisa seguir as regras tradicionais. Ela utiliza sua plataforma para abrir espaço para

outras vozes, para incluir aqueles que, como ela, foram marginalizados. Seu império é inclusivo, mutável e sempre em crescimento.

Em última análise, “Império” é uma celebração de quem Gloria Groove é — uma artista que não se limita, que usa sua arte para transformar e inspirar. Seu império, tanto no videoclipe quanto fora dele, é um símbolo de que o poder pode ser compartilhado, reimaginado e reinventado. E a mensagem que fica é clara: o futuro pertence àqueles que têm coragem de criar, resistir e liderar.

Figura 56 - Cena final de “Império”.



## 8.2.2 Promessas e Encantos: Suingue em Muleke Brasileiro

### 8.2.2.1 Performance Musical

O videoclipe de “Muleke Brasileiro”, interpretado por Gloria Groove, é nada menos que uma homenagem vibrante à cultura brasileira, entrelaçando os ritmos energéticos do funk, samba e pagode. Esses gêneros, profundamente ligados às periferias urbanas do Rio de Janeiro e de São Paulo, formam a espinha dorsal da identidade artística de Gloria Groove. A música e o vídeo se unem em uma celebração da resiliência e da criatividade – pilares essenciais da vida brasileira. Por meio da arte e da festividade, eles apresentam um mundo onde a alegria triunfa sobre a adversidade.

Desde a batida de abertura, a música assume o comando com seu ritmo contagiante, intensificado por uma coreografia enérgica que sincroniza sem esforço com os sons pulsantes. Os dançarinos, impulsionados pela batida, parecem quase entrelaçados no tecido da própria música. Seus movimentos incorporam a alegria e o espírito despreocupado que permeia o vídeo. Tendo como pano de fundo uma paisagem à beira-mar, o imaginário evoca a celebração brasileira por excelência: uma festa ao ar livre onde a música e a dança se tornam formas coletivas de expressão.

A coreografia, fluida e sincronizada, é um elemento vital da narrativa visual. O papel central de Gloria Groove, liderando os dançarinos com carisma, mas misturando-se à dinâmica do grupo, reforça um senso de coletividade. Aqui, o “passinho” surge como uma forma central de dança – um estilo que irradia a cultura do funk com seus movimentos amplos e expressivos. Escolhas de roupas casuais, como shorts e chapéus, dão um toque informal e urbano à estética, fundamentando a performance no mundo real das periferias urbanas do Brasil.

Figura 57 – Coreografia em “Muleke Brasileiro”.



O anoitecer introduz uma atmosfera mais íntima. As luzes penduradas acima dos dançarinos transformam a beira-mar em uma celebração aconchegante e comunitária. Essas cenas refletem um ambiente familiar brasileiro, que lembra as festas na praia, onde todos se reúnem para rir, dançar e curtir a noite. A coreografia permanece fluida, leve, espelhando a natureza descontraída das reuniões de verão. Em meio ao calor de sorrisos e interações descontraídas, o vídeo exala uma essência despreocupada - corpos balançando, risos enchendo o ar.

Figura 58 – Exemplos de cenas noturnas.



A relação entre música e dança encontra ressonância mais profunda nos momentos em que Groove e sua trupe interagem com o pano de fundo do oceano. À medida que os dançarinos sincronizam seus movimentos com as batidas do funk e do hip-hop, a conexão entre som e movimento se aprofunda. Os movimentos, nítidos mas expansivos, são amplificados pelo palco ao ar livre da praia. Essa interação entre o natural e o performativo ressalta um tema-chave de liberdade e espontaneidade.

A diversidade cultural é um fio condutor que percorre tanto a música quanto a representação visual. “Muleke Brasileiro” mostra a variedade da vida brasileira, não apenas em referências musicais, mas também através da variedade de pessoas e expressões em exibição. A própria presença de Groove como uma drag queen no comando de um gênero tradicionalmente dominado pela masculinidade heteronormativa amplia a tela da representação, injetando no vídeo um senso de desafio e inclusão.

Figura 59 – Gloria Groove lidera grupo de dançarinos.



A escolha do cenário e dos figurinos aprimora ainda mais essa narrativa. A praia, com sua simplicidade e beleza natural, contrasta com a complexidade dos movimentos de dança e a riqueza cultural que a música encapsula. Essa justaposição do direto e do sofisticado reflete a essência da cultura popular brasileira, onde a criatividade muitas vezes floresce diante da simplicidade ou das dificuldades.

O movimento, neste contexto, serve como um canal para a identidade e resistência. A coreografia, especialmente o “passinho”, torna-se um veículo de autoafirmação, particularmente nas comunidades marginalizadas da paisagem urbana do Brasil. Em “Muleke Brasileiro”, a dança transcende o mero entretenimento, evoluindo para um poderoso ato de resiliência e alegria - muito parecido com o próprio espírito brasileiro.

A maneira como o vídeo entrelaça música e cenário cria uma narrativa intrincada. A localização à beira-mar, com sua luz suave e beleza natural, contrasta com a intensidade urbana dos ritmos que impulsionam a música. Esse contraste visual conta uma história valiosa em que a paisagem praiana comum se transforma em um palco para a expressão cultural, fundindo o pessoal com o coletivo.

Visualmente, a produção de “Muleke Brasileiro” é trabalhada para enfatizar as conexões entre os elementos culturais em jogo. Cores quentes e vibrantes e iluminação suave infundem as cenas com uma atmosfera de calor e celebração. Essas estéticas, aliadas à narrativa visual definida, reforçam a ideia de que a cultura popular brasileira é um espaço dinâmico de resistência e criação.

Em sua totalidade, “Muleke Brasileiro” é uma celebração abrangente da identidade brasileira - uma expressão de alegria, diversidade e resiliência. Por meio da música, da dança e da estética visual, o vídeo exalta a capacidade do povo brasileiro de se expressar, encontrar alegria em meio a desafios e celebrar suas raízes culturais com ousadia e orgulho. A narrativa destemida de Gloria Groove, mesclando a identidade queer com a cultura tradicional de rua, torna o videoclipe uma peça relevante e contemporânea que homenageia e eleva a amalgama cultural diversificada do Brasil.

#### 8.2.2.2 Performance de Gênero e Sexualidade

Em “Muleke Brasileiro”, Gloria Groove oferece uma performance visual que desafia corajosamente as normas tradicionais de gênero enquanto celebra a cultura popular brasileira. O vídeo opera como uma exploração fluida de gênero, desafiando limites de uma forma que reflete a teoria da performatividade de Judith Butler, onde o gênero é visto como um ato



contínuo - uma interação de gestos, movimentos e aparências que constroem identidade. A performance neste vídeo confunde as linhas entre masculino e feminino, brincando com noções de força, sensualidade e poder. Desde o início, fica claro que Gloria Groove pretende desconstruir os binários de gênero. Sua roupa - um top amarelo combinado com calças largas - incorpora essa justaposição de símbolos de gênero. A combinação de roupas tipicamente associadas às qualidades masculinas e femininas cria uma estética que amplifica sua expressão de fluidez de gênero. Esse equilíbrio, ou melhor, essa dança entre suavidade e assertividade, ecoa na coreografia, onde os movimentos oscilam entre uma agressividade tradicionalmente masculina e uma graça mais feminina.

Figura 60 – Figurino de Gloria Groove.



Muito parecido com um rio esculpindo seu caminho através de rochas sólidas, a performance de Groove serpenteia sem esforço entre essas expressões de gênero, cortando as expectativas da sociedade a cada passo. Sua interação com o vendedor de sorvete, por exemplo, ilustra sutilmente como o gênero pode ser realizado de maneira diferente, sem se fixar em um único estereótipo. Não há imposição forçada de masculinidade ou feminilidade; em vez disso, ambos coexistem naturalmente, sugerindo uma compreensão mais inclusiva da identidade. O sorriso descontraído do vendedor sugere um mundo onde a fluidez é aceita, até mesmo abraçada.

A presença dominante de Groove, seja liderando a dançarinos ou interagindo em cenas mais íntimas, reforça ainda mais esse desafio às normas de gênero. Cada movimento que ela faz está imbuído de uma dualidade - forte, mas sensual, brincalhão, mas autoritário. Seu

macacão neon ou conjunto branco semitransparente apenas aumenta essa natureza dupla, destacando como as roupas podem ser um escudo e uma revelação. Neste espaço, transforma a moda de mero adorno numa declaração de identidade, encarnando a multiplicidade inerente ao gênero.

Figura 61 – Figurino mais feminino de Gloria Groove.



A mistura lúdica de cortes atléticos e roupas mais femininas reforça a mensagem geral do vídeo: que o gênero não é um binário rígido, mas um espectro de expressão que pode mudar tão livremente quanto se muda de roupa. Isso talvez seja mais poderosamente representado na cena em que Groove, vestido com um vestido amarelo esvoaçante enquanto empoleirado em cima de um monte de bananas, recupera a iconografia da vulnerabilidade e a transforma em uma imagem de resiliência.

Bananas, um tropo de longa data de estereótipos raciais e de gênero, tornam-se nas mãos de Groove um suporte de desafio. Onde a grande mídia muitas vezes simplifica e estereotipa corpos - especialmente corpos de cor - Groove vira esses símbolos de cabeça para baixo. Muito parecido com a repintura sobre um mural antigo e desbotado, ela recupera essas imagens para si e sua comunidade, afirmando a propriedade sobre uma narrativa que historicamente objetificou corpos negros e queer. O resultado não é apenas uma recuperação artística, mas uma declaração política, usando o corpo como tela e campo de batalha.

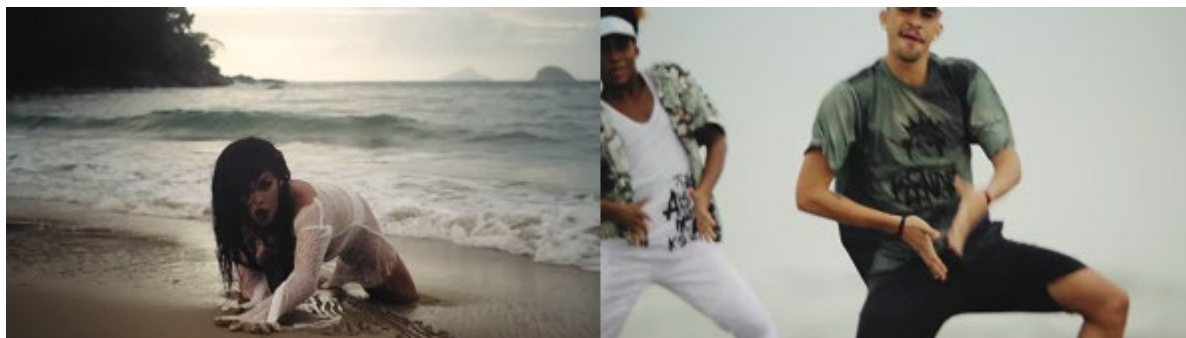
Figura 62 – Gloria deitada sobre um “mar de bananas”.



Por meio dessa performance de flexão de gênero, Groove faz mais do que simplesmente se apresentar como fluida; Ela incorpora a própria fluidez que prega, abrindo espaço para um espectro mais amplo de expressão de gênero. A coreografia em si reflete essa fluidez, misturando movimentos nítidos e atléticos com a graça sutil e sinuosa de gestos mais suaves. Cada passo desafia o espectador a repensar o que significa ser feminino, masculino ou algo totalmente diferente.

Os contrastes do vídeo desempenham um papel fundamental no aprofundamento de sua exploração de gênero. Em um quadro, Groove está sensualmente envolto em tecidos transparentes, exalando uma feminilidade não tradicional, enquanto no próximo, seus dançarinos reforçam a masculinidade convencional por meio de movimentos poderosos. No entanto, o vídeo se recusa a descansar nesses binários, em vez disso, vira-os do avesso. Groove, com sua maquiagem exagerada e persona drag, rompe as próprias expectativas de gênero que esses visuais parecem introduzir, transformando o que poderia ser uma simples performance em uma declaração complexa sobre identidade.

Figura 63 – Contraste entre a feminilidade não tradicional e a masculinidade convencional.



Nesse sentido, o vídeo não é apenas um espetáculo - é uma tese. O gênero, como retratado por Groove, é tão fluido quanto às ondas do mar ao fundo, sempre mudando, resistindo constantemente aos limites das normas sociais. Sua persona drag, embora seja uma expressão poderosa da cultura queer, se estende além da mera arte performática em uma declaração radical sobre inclusão, empoderamento e quebra de estruturas desatualizadas e restritivas. Ao se mover perfeitamente entre esses modos de expressão, Groove desafia o espectador a fazer o mesmo, a repensar suas próprias concepções de gênero.

A narrativa visual está cheia de momentos que oferecem uma abordagem mais ampla e inclusiva da identidade. Se Groove está se pavoneando com confiança ou descansando em uma pilha de bananas, ela recupera o gênero e a sexualidade como seus, remodelando essas categorias para se adequar à sua identidade, em vez de se conformar às expectativas externas. Os figurinos e a coreografia, assim como a própria Groove, incorporam essa redefinição - ousada, sem remorso e em constante evolução.

Em resumo, “Muleke Brasileiro” não é apenas uma celebração da diversidade de gênero; é um chamado. Isso mostra que a identidade não é estática, mas algo que executamos e redefinimos continuamente. Por meio de movimentos fluidos, contrastes visuais marcantes e escolhas de moda ousadas, Gloria Groove não apenas incorpora a fluidez do gênero, mas também nos leva a um novo reino de expressão, onde a identidade é ilimitada, expansiva e ferozmente pessoal.

#### 8.2.2.3 Performance Racial e Étnica

No videoclipe de “Muleke Brasileiro,” Gloria Groove entrelaça de maneira impressionante temas de raça e etnia, criando uma celebração visual e musical das periferias urbanas do Brasil. A obra coloca em foco a identidade afro-brasileira, trazendo para o centro as experiências de comunidades marginalizadas, transformando-as em protagonistas de uma

narrativa de orgulho e resistência. Como uma artista de ascendência negra, Groove utiliza seu espaço para não apenas expressar sua identidade pessoal, mas também refletir as vivências coletivas de um grupo historicamente afastado do protagonismo cultural. Esse movimento faz eco ao de muitos outros artistas negros que, por meio de suas criações, buscam recuperar visibilidade e ocupar o espaço que lhes foi, por tanto tempo, negado.

Com suas cenas que remetem à vida nas ruas, o vídeo se ancora profundamente na cultura de rua e nos vibrantes ritmos das favelas brasileiras. Os espaços comunitários como a praia, longe de serem meros cenários, ganham papel de destaque como locais onde a cultura afro-brasileira prospera. Esses ambientes, repletos de significados, representam a alegria e os desafios enfrentados pelas comunidades periféricas. Ao escolher esses locais como palco para sua narrativa, Groove os eleva, transformando-os em símbolos de resistência cultural, muito além de simples paisagens urbanas. Essa mesma resistência é ecoada quando Groove ressignifica o símbolo das bananas, um ícone historicamente ligado a estereótipos raciais, transformando-o em uma ferramenta de empoderamento visual e cultural.

Figura 64 – Gloria Groove na praia.



O que antes poderia ser visto como “perigoso” ou “sem valor cultural”, nas mãos de Groove, torna-se cenário para a celebração e expressão de identidade. Tal qual um pintor que dá nova vida a uma tela, ela ocupa cada espaço com propósito, rejeitando as narrativas dominantes que muitas vezes estigmatizam esses ambientes. Sua presença ali ressignifica esses lugares, afirmando que são berços de criatividade, dignidade e produção cultural, desafiando qualquer visão redutora.

O foco na estética negra é outro ponto que não passa despercebido. As referências visuais são muitas, desde cabelos trançados até o streetwear estilizado, símbolos claros da cultura urbana negra. Mas, além da superfície, esses elementos ganham um peso maior: são símbolos de resistência frente a uma sociedade que muitas vezes marginaliza ou se apropria superficialmente dessas expressões. Ao trazê-los para o centro do videoclipe, Groove afirma que a estética negra não é marginal, mas parte essencial da identidade cultural brasileira.

Figura 65 – Gloria Groove usa peruca com cabelo trançado.



A coreografia desempenha um papel crucial nesse processo de afirmação racial. Os movimentos, inspirados por danças que têm raízes na diáspora africana, como o “passinho,” não são apenas movimentos sincronizados, mas verdadeiras narrativas corporais. Cada passo, cada movimento carregado de ritmo, se conecta as heranças culturais afro-brasileiras, como se cada dança contasse uma história de resiliência e de criação. A dança, nesse contexto, é uma linguagem que fala da trajetória de luta e conquista dessas comunidades.

Nas letras da música, esse sentido de resistência também é reforçado. As gírias e expressões usadas por Groove criam um elo direto com a vivência dos jovens negros e periféricos, que se reconhecem imediatamente nessas falas. O refrão “Muleke Brasileiro,” repetido ao longo da canção, funciona como um mantra, uma afirmação coletiva de identidade. Groove se apropria dessas palavras e transforma o “muleke” em símbolo de orgulho, algo que representa a juventude negra em sua forma mais autêntica e resiliente.

O elenco diverso que a acompanha no videoclipe fortalece ainda mais essa mensagem inclusiva. Ao incluir pessoas de diferentes tons de pele e biótipos, Groove rompe com as

representações homogêneas tão comuns nas mídias tradicionais. Essa diversidade, além de ampliar a representação, reforça que a identidade negra é plural, repleta de múltiplas expressões e histórias. Dessa forma, Groove desafia a invisibilidade e a simplificação da negritude, propondo uma visão mais ampla, fértil e diversa.

No fundo, “Muleke Brasileiro” é um ato de resistência cultural. Em um país onde questões raciais são intensamente políticas, Groove se coloca como uma figura de visibilidade, rompendo as barreiras que costumam silenciar as vozes afro-brasileiras. Ao reivindicar esse espaço, ela oferece uma contranarrativa poderosa, onde a cultura afro-brasileira não apenas sobrevive, mas floresce com força e vigor.

O impacto dessa performance racial vai além da tela. Ao reapropriar símbolos históricos de exclusão e objetificação, Groove redefine o que significa ser negro no Brasil contemporâneo. Ela constrói uma obra que fala de uma identidade coletiva, mas que também é profundamente pessoal, carregada de nuances e camadas que convidam à reflexão.

Por fim, a performance racial em “Muleke Brasileiro” é um convite à reflexão e à celebração da vida afro-brasileira em todas as suas formas. Groove cria, em cada gesto e em cada batida, um manifesto visual que celebra a força, a beleza e a profundidade dessa identidade, reafirmando que a cultura negra no Brasil não só é importante, como essencial.

#### 8.2.2.4 Performance Estética

O videoclipe de “Muleke Brasileiro,” estrelado por Gloria Groove, constrói uma narrativa visual pujante em simbolismo, contrastes e uma fusão de elementos tropicais e urbanos. Cada detalhe, desde as escolhas de figurino até a iluminação, foi cuidadosamente elaborado para evocar sensações de liberdade, brasilidade e empoderamento. O visual do clipe captura essa dualidade entre o natural e o urbano, o simples e o sofisticado, refletindo não só a diversidade estética, mas também as múltiplas identidades e expressões que permeiam a cultura brasileira contemporânea.

Desde os primeiros frames, a estética tropical se apresenta como um elemento central. Groove aparece sozinha, trajando roupas leves, fluidas, que parecem dançar com o vento, transmitindo uma sensação de liberdade quase selvagem. Os tecidos soltos e estampas florais fazem uma referência direta à natureza brasileira, à sua riqueza tropical. Ao mesmo tempo, o uso de maquiagem pesada e lábios pintados de preto contrasta com essa leveza, sugerindo uma dualidade entre o orgânico e o artificial, o diurno e o noturno. Assim, o videoclipe

posiciona Groove como uma figura que transita entre mundos distintos, sem se prender a nenhuma categoria fixa.

Figura 66 – Figurino com estampa floral que parece dançar com o vento.



A escolha das cores no videoclipe reforça ainda mais esse jogo de contrastes. O amarelo é uma cor que domina o cenário, aparecendo tanto nas roupas de Gloria quanto na simbólica cena das bananas. Tradicionalmente, as bananas carregam conotações de exotismo, mas Groove transforma esse clichê em um elemento visual irônico e poderoso. Deitada sobre um mar de bananas, ela reapropria esse ícone da cultura pop tropical, invertendo seu significado para comentar criticamente a exotificação de corpos negros e LGBTQIA+. A imagem das bananas, antes símbolo de ridicularização, torna-se uma afirmação de identidade e resistência, uma crítica sutil às representações midiáticas que, ao longo do tempo, desumanizaram essas populações.

Esse uso visual das bananas também estabelece uma conexão com a icônica cena do filme “Beleza Americana” (1999), em que a protagonista feminina aparece deitada sobre um mar de rosas vermelhas, em uma representação clássica de sensualidade e desejo. No entanto, Gloria Groove subverte essa estética ao trocar as rosas por bananas, transformando a sensualidade em uma crítica social, trazendo à tona a questão da objetificação e do racismo. O que antes evocava erotismo e vulnerabilidade, aqui é ressignificado como um ato de resistência visual e política.



Figura 67 – Comparativo entre o videoclipe e o filme “Beleza Americana” (1999).



Outro contraste importante no videoclipe é a justaposição entre o cenário natural da praia e os figurinos modernos e urbanos. A praia, símbolo de liberdade, lazer e brasilidade tropical, serve como pano de fundo para roupas que misturam elementos do streetwear e da alta-costura. Em uma cena marcante, Gloria aparece vestindo uma calça preta com detalhes em amarelo, mesclando o visual urbano ao ambiente natural. Essa combinação sugere uma fusão entre a simplicidade da cultura popular e a sofisticação da moda contemporânea, criando uma estética que é ao mesmo tempo acessível e estilizada. A moda, aqui, é uma forma de expressão tão poderosa quanto à música e a dança, refletindo a complexidade das identidades que Groove representa.

A estética carnavalesca é outra referência que permeia o videoclipe. Cores vibrantes, roupas chamativas e a celebração coletiva evocam o espírito do Carnaval, uma das festas mais importantes da cultura brasileira. O uso de elementos urbanos adiciona um toque autêntico, conectando o vídeo às raízes periféricas de Gloria Groove, destacando o papel da rua e da favela como espaços criativos e de resistência. Assim, o clipe consegue unir o popular e o sofisticado, o urbano e o tropical, criando uma estética que é híbrida e heterogênea — tal como a própria identidade de Groove.

A iluminação no clipe também merece destaque, alternando entre luz natural e cenários noturnos mais estilizados. Nas cenas externas, a luz suave da praia evoca uma sensação de pertencimento e liberdade, reforçando a brasilidade e o vínculo com a natureza. Por outro lado, nas cenas mais estilizadas, como a das bananas, a iluminação mais controlada cria um ambiente performático e simbólico, onde cada detalhe visual é cuidadosamente calculado para transmitir uma mensagem. Essa alternância entre o natural e o artificial espelha a própria dualidade do videoclipe, que celebra tanto a simplicidade quanto a estética altamente elaborada.

A dança também ocupa um papel fundamental na estética visual do videoclipe. As roupas dos dançarinos, muitas vezes simples e casuais, contrastam com os figurinos mais elaborados de Gloria Groove, criando um jogo entre o cotidiano e o performático. Esse contraste reforça a ideia de que a cultura popular brasileira, especialmente nas periferias, é uma mistura de autenticidade e espetáculo, onde o corpo e a moda são utilizados como formas de expressão e resistência. A dança à beira-mar, com movimentos amplos e expressivos, reforça essa conexão entre o corpo e o território, sugerindo uma ocupação simbólica do espaço natural.

Figura 68 – Gloria e dançarinos “ocupam” a praia com a dança.



Nas interações com o vendedor de sorvetes, por exemplo, o videoclipe adiciona um toque intimista ao visual exuberante. Os sorrisos, os olhares e a simplicidade do sorveteiro contrastam com o brilho e a grandiosidade dos figurinos de Gloria, criando uma dicotomia que, longe de ser hierárquica, mostra que a beleza do cotidiano é tão poderosa quanto à exuberância das performances. Essa interação entre o lúdico e o natural reforça a ideia de que, no universo de “Muleke Brasileiro,” todos os personagens são igualmente autênticos, cada um à sua maneira.

Figura 69 – Interações de Gloria e o vendedor de sorvetes.



Em suma, o videoclipe de “Muleke Brasileiro” constrói uma estética visual que mescla o tropical e o urbano, criando um diálogo constante entre o natural e o estilizado, o cotidiano e o performático. Gloria Groove utiliza seu figurino, maquiagem e cenário para criar uma narrativa visual que explora tanto a brasilidade quanto a fluidez das identidades contemporâneas. Ao reapropriar símbolos tropicais e subverter estereótipos, o clipe oferece uma mensagem de empoderamento, celebrando a diversidade cultural e estética do Brasil, ao mesmo tempo em que faz uma crítica sutil à objetificação e ao exotismo.

#### 8.2.2.5 Performance Tecnológica

No videoclipe de “Muleke Brasileiro,” a tecnologia não é apenas uma ferramenta, mas uma parceira essencial para criar uma experiência visual imersiva e contagiante. Os movimentos da câmera, a edição rápida e as sutis escolhas de efeitos visuais colaboram para que o espectador se sinta quase dentro da cena, participando da energia vibrante que emana da tela. O videoclipe faz uso dessas técnicas de maneira orgânica, integrando o ritmo pulsante da música com a narrativa visual sem que a tecnologia roube a atenção — ela está ali para intensificar a experiência.

Logo de cara, a agilidade dos movimentos da câmera se destaca. Ela segue de perto os passos dos dançarinos e de Gloria Groove, criando uma sensação de fluxo contínuo. Não há interrupções, apenas movimento. A câmera parece parte da dança, capturando os momentos mais dinâmicos com precisão, mas também desacelerando para destacar detalhes que poderiam passar despercebidos, como o balanço suave de uma roupa ou o reflexo do sol na água. É quase como se estivéssemos seguindo junto com eles, movendo-nos com o ritmo da música.

Um detalhe marcante é o momento em que a água espirra na lente, um toque espontâneo que quebra a barreira da tela. Isso faz com que quem está assistindo se sinta ainda

mais próximo da ação, como se pudesse sentir o frescor do mar ou o calor do sol. É um desses pequenos detalhes que trazem o realismo e conectam o espectador com a atmosfera do videoclipe de uma forma mais emocional e direta.

Figura 70 – Cena em que a água espirra na lente.



A edição é rápida e ritmada, perfeitamente alinhada ao compasso da música. Cenas mudam de forma suave, sem que se perceba a transição, e o uso de imagens sobrepostas reforça a ideia de unidade. Gloria Groove não está sozinha em cena, mesmo quando aparece em destaque; ela faz parte de uma celebração coletiva que é o verdadeiro foco do clipe. Esse tipo de edição não apenas captura o ritmo da música, mas também reflete o sentimento de coletividade, uma mensagem central que permeia toda a obra.

Figura 71 – Exemplo de transição suave utilizada no videoclipe.

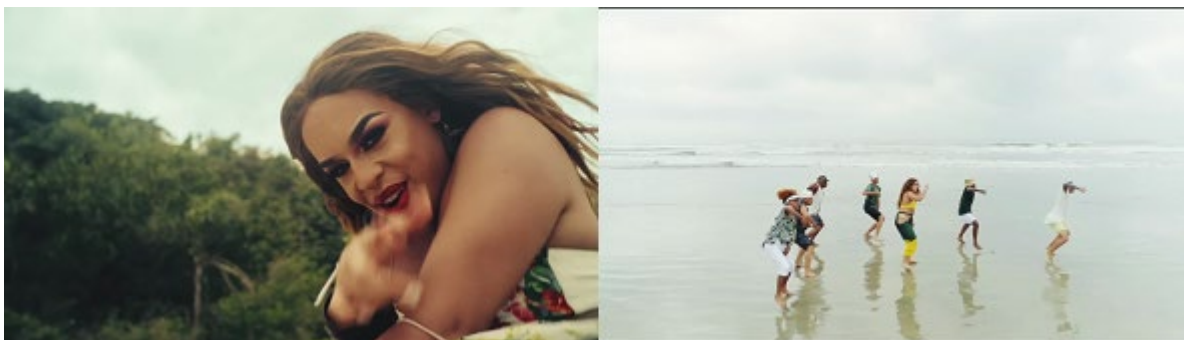


As cenas se alternam entre o dia e a noite, e a iluminação acompanha essa transição de maneira cuidadosa. Sob a luz natural do sol, há uma sensação de liberdade. A praia brilha com

uma energia que parece natural, quase espontânea. Já nas cenas noturnas, as luzes penduradas criam uma atmosfera aconchegante, quase mágica, onde a festa continua sem perder sua força. É como se o vídeo quisesse dizer que, independente da hora do dia, essa celebração não tem fim.

A câmera também se ajusta conforme necessário. Quando precisa capturar grandes grupos dançando, ela se afasta para dar uma visão ampla, mostrando a grandiosidade das coreografias. Já em momentos mais íntimos, como as interações entre Groove e outros personagens, a câmera se aproxima, focando nos detalhes dos olhares e dos sorrisos, trazendo uma sensação de proximidade e autenticidade. Esse contraste entre os planos abertos e os close-ups mantém o ritmo visual interessante e reforça o equilíbrio entre a festa coletiva e os momentos individuais de expressão.

Figura 72 – Comparativo entre diferentes planos usados.



Durante a noite, a iluminação trabalha em harmonia com os movimentos dos dançarinos. A luz suave reflete nos corpos em movimento, criando uma atmosfera quase etérea, enquanto cortes rápidos mantêm a adrenalina alta. A câmera, como uma extensão dos próprios dançarinos, acompanha os passos com fluidez, reforçando a ideia de que tudo está em constante movimento, como se a câmera também estivesse dançando ao ritmo da música.

O que realmente se destaca é a simplicidade com que o videoclipe utiliza a tecnologia para capturar interações genuínas. Não há exageros. As expressões faciais, os pequenos gestos, tudo é filmado de forma natural, criando uma sensação de autenticidade. A escolha de filmar ao ar livre, com luz natural, evoca uma ligação direta com a essência da brasilidade — essa sensação de estar em um lugar onde a natureza, a cultura e as pessoas coexistem de forma harmoniosa.

A montagem das cenas também merece destaque. As transições fluem com naturalidade, permitindo que o espectador acompanhe o vídeo sem esforço. Há momentos de dança intensa e, em seguida, cortes para cenas mais calmas, onde Gloria Groove aparece sozinha, em close-ups, criando um contraste que mantém o vídeo dinâmico e envolvente.

Essas escolhas tornam o videoclipe mais do que uma performance musical; ele se transforma em uma narrativa visual bem estruturada, que mistura o individual e o coletivo, o espontâneo e o cuidadosamente planejado.

Outro ponto de destaque é o impacto digital do videoclipe. Coreografias como as de Gloria Groove são facilmente replicadas por fãs nas redes sociais, o que amplia o alcance e torna a produção viral. Isso reflete a maneira como o videoclipe foi pensado para ser consumido rapidamente, mas com uma estética forte o suficiente para deixar uma impressão duradoura. Ele se adapta perfeitamente à forma como o conteúdo visual é consumido hoje, principalmente entre o público jovem.

No final das contas, a tecnologia em “Muleke Brasileiro” não serve apenas para impressionar visualmente, mas para criar uma experiência completa. Cada movimento de câmera, cada escolha de iluminação e cada corte na edição trabalham juntos para transformar o videoclipe em uma celebração viva, pulsante. Gloria Groove e sua equipe fazem mais do que apenas criar uma estética visual; eles transformam tecnologia e cultura em uma sinfonia visual e emocional, onde quem assiste se sente parte dessa celebração — uma verdadeira experiência imersiva.

#### 8.2.2.6 Multiperformance em “Muleke Brasileiro”

No videoclipe “Muleke Brasileiro,” Gloria Groove oferece uma verdadeira celebração da pluralidade cultural, racial e de gênero, tudo envolvido em uma narrativa visual poderosa. O clipe vai além de simplesmente mostrar a música; ele se desdobra como um mosaico que exalta as identidades das periferias brasileiras, revelando as várias camadas de resistência, criatividade e empoderamento que convivem nessas comunidades. Gloria Groove utiliza seu papel como protagonista para desafiar normas, ampliando os limites do que significa ser um “muleke brasileiro” nos dias de hoje.

O cenário, a praia ao entardecer, cria um pano de fundo quase poético para a narrativa. A imagem de Groove e os dançarinos ocupando aquele espaço natural, com suas roupas vibrantes e coreografias dinâmicas, traduz um sentimento de pertencimento. Não é apenas uma questão de ocupar fisicamente a praia, mas de tomar posse simbólica de um espaço que tradicionalmente carrega conotações de liberdade. A praia, nesse caso, se torna uma metáfora da resistência: um território onde corpos negros e LGBTQIA+ podem se expressar livremente, desafiando as restrições que a sociedade muitas vezes impõe.

As escolhas estéticas no videoclipe reforçam essa narrativa de resistência. A combinação de elementos tropicais com moda urbana sugere uma dualidade—o Brasil do asfalto e o Brasil das praias, o cotidiano e o performático, tudo coexistindo em harmonia. Os figurinos chamativos de Groove, que misturam influências do streetwear com alta moda, ampliam essa ideia de fusão. Cada peça de roupa conta uma história, refletindo tanto a identidade individual de Gloria quanto a diversidade de influências culturais que formam o Brasil.

A música, uma mistura de ritmos populares como o funk e o samba, também desempenha um papel central. Ela não só complementa a narrativa visual, mas a reforça, criando uma trilha sonora que carrega a energia das periferias brasileiras. O funk, por exemplo, é mais do que um ritmo dançante—ele é um símbolo da cultura das favelas, um gênero que nasceu da resistência e da celebração da vida nas margens. A performance de Gloria, com seus movimentos fluidos e fortes, capta essa dualidade entre força e leveza, que é tão característica das expressões culturais das comunidades marginalizadas.

A dualidade entre individualidade e coletividade é outro tema forte no videoclipe. Apesar de Gloria Groove ser a figura central, há um senso claro de que ela é parte de algo maior. Os dançarinos ao seu redor não são meros figurantes; eles fazem parte da narrativa, contribuindo para a sensação de unidade que permeia todo o clipe. Essa ideia de coletividade é essencial na obra de Groove, que usa sua plataforma para amplificar vozes muitas vezes silenciadas, seja pela questão racial, de gênero ou de classe.

A cena das bananas, onde Gloria Groove aparece deitada sobre uma pilha de bananas, é um momento visualmente icônico que sintetiza muitas das camadas da narrativa. Ali, ela reapropria um símbolo historicamente ligado ao racismo e à exotificação dos corpos negros e LGBTQIA+, transformando-o em uma imagem de poder e controle. Enquanto a icônica cena de “Beleza Americana” usava rosas vermelhas para evocar sensualidade e desejo, Groove subverte essa estética com bananas, criando uma crítica sutil à forma como corpos marginalizados são objetificados. Nesse contexto, a sensualidade que Gloria evoca não é um convite ao desejo alheio, mas sim uma afirmação de autonomia e resistência.

A dança também é uma expressão de resistência e celebração. Os movimentos amplos e expressivos dos dançarinos à beira-mar conectam os corpos ao território, sugerindo que eles pertencem ali, que aquele espaço é deles tanto quanto de qualquer outra pessoa. A coreografia mistura estilos urbanos com gestos mais fluidos e naturais, refletindo a multiplicidade de

influências que formam a identidade brasileira. A dança, aqui, não é apenas entretenimento; é uma linguagem visual que comunica pertencimento, alegria e resiliência.

A tecnologia também desempenha um papel importante na construção dessa narrativa. A câmera em movimento contínuo, capturando os detalhes das expressões e dos movimentos, cria uma sensação de proximidade com os personagens. Ao invés de ser uma observadora distante, a câmera participa da dança, do ritmo, se movendo com a mesma fluidez dos dançarinos. Esse uso da tecnologia reforça a ideia de que tudo no videoclipe está em movimento—nada é estático, tudo evolui, assim como as próprias identidades retratadas no clipe.

Figura 73 – Diferentes expressões e movimentos dos dançarinos.



As transições entre cenas diurnas e noturnas também são um recurso visual importante. De dia, a luz natural cria um ambiente leve e despreocupado, enquanto à noite, a iluminação suave das luzes penduradas acrescenta um tom mais íntimo e reflexivo. Essa alternância entre luz e sombra reflete as nuances da brasilidade contemporânea, onde a celebração e a introspecção coexistem. A festa não termina quando o sol se põe; ela apenas assume uma nova forma, com uma energia diferente, mas igualmente vibrante.

No final, “Muleke Brasileiro” é uma obra que transcende o entretenimento. Ele é uma declaração cultural, uma celebração da diversidade que compõe o Brasil, e, acima de tudo, uma ode à resistência das periferias. Gloria Groove usa seu videoclipe para afirmar que ser brasileiro é abraçar a multiplicidade, é celebrar as diferenças e resistir às forças que tentam apagar essas identidades. A estética, a música, a dança e a própria presença de Groove na tela se unem para criar uma narrativa que não é apenas visualmente cativante, mas politicamente relevante.



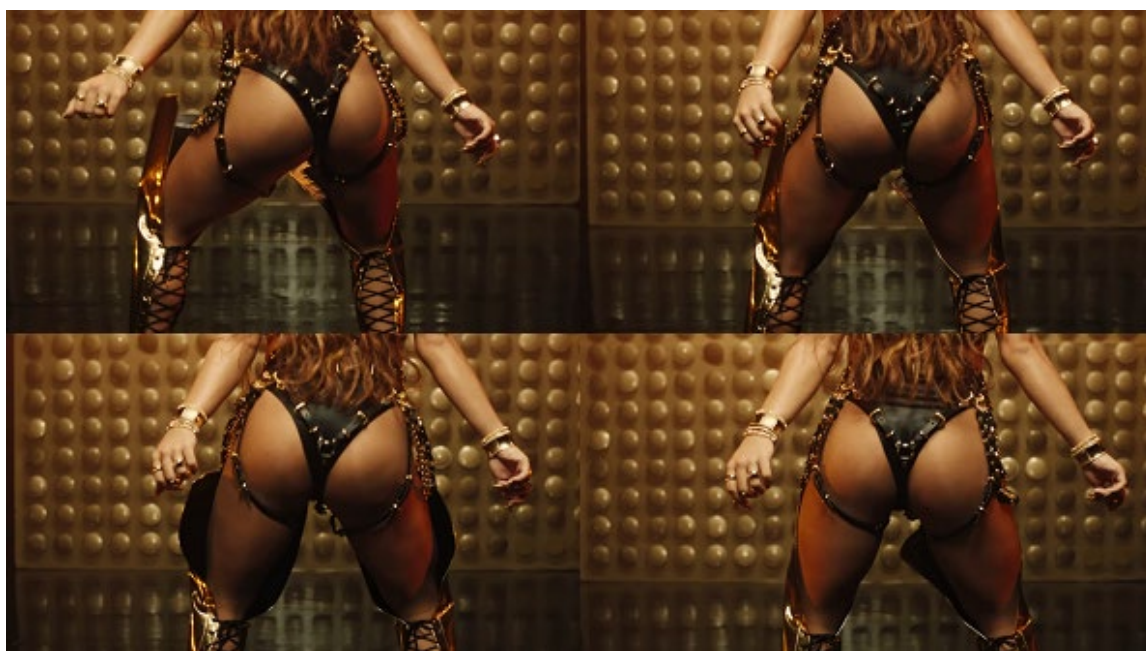
## 8.2.3 El Dorado do Funk: Brilho e Movimento em “Bumbum de Ouro”

### 8.2.3.1 Performance Musical

O videoclipe de “Bumbum de Ouro”, estrelado por Gloria Groove, é, desde o início, uma celebração contundente da sensualidade e da identidade cultural brasileira. Utilizando uma fusão vibrante de funk carioca, pop e hip hop, o clipe constrói uma narrativa visual e musical que exalta o corpo e, acima de tudo, a liberdade de expressão. Essa junção de estilos musicais, em especial o funk, cria uma batida pulsante, quase visceral, que dita o ritmo da coreografia e a estética geral do clipe. O foco no corpo, especialmente no bumbum, reflete uma celebração típica da cultura popular brasileira, onde essa parte do corpo se torna o centro das atenções, particularmente no universo do funk carioca.

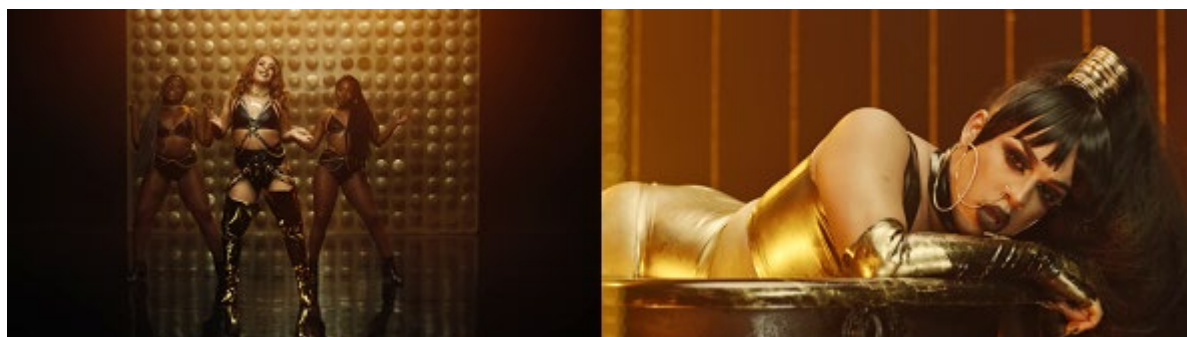
A batida repetitiva e marcada do funk não apenas envolve o espectador, mas também funciona como o coração rítmico do videoclipe. Os graves intensos, que reverberam como um tambor, ecoam visualmente através da coreografia. Movimentos de twerk, carregados de energia, surgem de forma sincronizada com a música, criando uma sinergia quase hipnótica entre som e movimento corporal. Cada repetição dos gestos reflete a estrutura rítmica do funk, numa dança entre o som e a imagem que transcende o simples entretenimento: torna-se uma forma de empoderamento visual.

Figura 74 – Gloria Groove executa o twerk.



O figurino de Gloria Groove desempenha um papel essencial na construção dessa narrativa visual poderosa. O uso do dourado em seus trajes — cor que, na cultura ocidental, frequentemente simboliza luxo e poder — se alinha com o tema da música, sugerindo riqueza e status. A imagem de Gloria sentada em um trono dourado, vestida com um terno cintilante, não é apenas visualmente impactante; ela reforça o conceito de autoridade e domínio, enquanto a batida do funk se manifesta em movimentos corporais rítmicos e sensuais. Esse contraste entre a sofisticação do figurino e a crueza dos movimentos corporais de funk revela uma dualidade visual interessante: é como se o clipe equilibrasse provocação e elegância, sensualidade e celebração corporal.

Figura 75 – Figurinos com o uso do dourado.



Essa estética dourada e a iluminação quente que perpassa o clipe são mais do que simples artifícios visuais. Em várias cenas, os corpos dos dançarinos e da própria Gloria parecem cobertos por algo dourado, que brilha conforme eles dançam ao som do funk. Esse brilho quase etéreo serve para amplificar a ideia de que o corpo, particularmente o bumbum, é uma área de destaque e valorização. O foco nos detalhes corporais — como os close-ups hipnotizantes dos quadris em movimento — reforça essa relação simbiótica entre a batida grave da música e os movimentos dos quadris, criando uma conexão profunda entre o som e a imagem, quase como se o corpo fosse um instrumento musical em si.

As cenas em que Daniel aparece no trono, enquanto Gloria Groove executa movimentos de twerk, são particularmente poderosas. Elas simbolizam o poder da música como ferramenta de empoderamento. A postura ativa de Daniel, combinada com a sensualidade ritmada de Gloria, cria uma imagem de domínio e presença. Aqui, o corpo não é apenas celebrado; ele é glorificado como algo luxuoso, refletido tanto nas letras quanto na estética visual.

Figura 76 – Daniel sentado no trono e Gloria Groove executando movimentos de twerk.



A música “Bumbum de Ouro” também transmite uma mensagem clara de empoderamento e celebração da identidade. Isso é reforçado pela performance extravagante e pela estética visual marcante do videoclipe. A dança, especialmente o twerk, aparece como uma resposta física e imediata à batida do funk, com movimentos corporais que parecem ser uma extensão natural da música. O funk, conhecido por sua ligação íntima com as comunidades periféricas e por sua celebração do corpo, é elevado a um patamar de luxo e glamour, mas sem perder sua essência provocativa e rítmica.

Através de técnicas de filmagem que exploram a simbiose entre som e corpo, o videoclipe reforça essa conexão. A música não só guia os movimentos dos dançarinos, como também dita o ritmo da edição e dos movimentos de câmera, criando uma experiência audiovisual coesa. O uso de luzes douradas e sombras durante os momentos mais intensos da dança contribui para criar uma atmosfera de sensualidade e poder, enquanto os detalhes visuais — lábios adornados, unhas longas e decoradas — ecoam a pulsação do funk.

A metáfora visual de um corpo coberto de ouro, especialmente os quadris, sugere que o corpo é algo precioso, algo digno de valorização. Essa representação faz parte de uma tradição cultural que remonta às raízes periféricas do Brasil, onde as danças ritmadas e sensuais têm grande significado. A ênfase no corpo como espaço de poder e expressão é uma das principais mensagens do videoclipe, que celebra a liberdade de ser quem se é, sem barreiras, sem julgamentos.

Os movimentos de twerk e outras danças expressivas no clipe, além de amplificarem o ritmo da música, funcionam como símbolos visuais de empoderamento. Cada movimento corporal sincronizado com a batida do funk é uma manifestação clara de força e impacto. A coreografia, portanto, vai além da simples expressão artística: ela amplifica o som, criando uma ponte poderosa entre o ritmo e a imagem.

Em resumo, “Bumbum de Ouro” utiliza uma fusão engenhosa de música, dança e estética visual para criar uma celebração vibrante do corpo e da identidade. A junção do funk carioca com elementos de pop e hip hop gera uma batida contagiante e envolvente, que guia tanto a coreografia quanto a narrativa visual. Gloria Groove, em seus trajes dourados e com sua presença imponente, se posiciona como uma figura de poder, enquanto a batida do funk é transformada em movimentos corporais sensuais e rítmicos, criando uma conexão profunda entre som e imagem. A celebração do corpo, em especial do bumbum, é apresentada com confiança, refletindo a essência provocativa e contagiante do funk brasileiro.

#### 8.2.3.2 Performance de Gênero e Sexualidade

No videoclipe “Bumbum de Ouro”, protagonizado por Gloria Groove, a complexa interseção entre gênero, sexualidade e poder é abordada de maneira inovadora e provocativa. Ao longo da obra, Gloria, uma drag queen e artista queer, desafia as normas estabelecidas de forma fluida, integrando traços tanto da masculinidade quanto da feminilidade. Essa mescla evoca a noção de que o gênero não é algo estático ou fixo, mas sim uma construção performativa, conceito proposto por teóricos como Judith Butler. A partir dessa perspectiva, o gênero é algo que se faz e se vive no dia a dia, em vez de uma essência predeterminada.

O videoclipe apresenta uma série de gestos e expressões que questionam as fronteiras binárias entre masculino e feminino. Um exemplo central dessa abordagem é o uso do twerk, uma dança amplamente associada à sexualidade feminina. No contexto de “Bumbum de Ouro”, o twerk é ressignificado, transformando-se em uma expressão de autonomia e controle sobre o próprio corpo. As dançarinas, muitas delas negras, exibem com confiança seus movimentos, sugerindo uma inversão do papel passivo frequentemente atribuído ao corpo feminino nas produções culturais. Aqui, a coreografia é uma afirmação visual e física do poder que reside no ato de se expressar através da dança.

Além disso, os figurinos no clipe desempenham um papel fundamental na construção dessa narrativa de empoderamento. O uso de materiais como couro, correntes e ouro, por exemplo, normalmente carregados de simbolismos de controle ou status, adquirem novos

significados. Em vez de aprisionamento, essas roupas e adereços tornam-se símbolos de poder e domínio sobre a própria imagem. O corpo, especialmente o “bumbum”, é retratado como algo valioso, quase sagrado — uma joia que deve ser apreciada em toda a sua glória. Isso cria uma tensão visual entre a provocação e a celebração, onde o corpo não é um objeto, mas sim o centro ativo de sua própria narrativa.

Um detalhe visual que chama atenção é a imagem de Gloria Groove usando correntes douradas que cobrem parcialmente o seu rosto. Esse adorno pode ser entendido como uma recriação contemporânea do “chorão”, um ornamento tradicional associado às divindades no candomblé e na umbanda, como Oxalá, Xangô e Oxum. Tradicionalmente, o chorão, composto por contas ou miçangas, cobre parcialmente o rosto e representa poder, sacralidade e uma conexão espiritual. No videoclipe, esse símbolo é inserido em um cenário glamouroso e pop, sem perder seu significado profundo. Essa ressignificação é um exemplo claro de como elementos da cultura afro-brasileira são transformados e atualizados para um contexto moderno, criando uma fusão entre o sagrado e o mundano.

Figura 77 - Gloria Groove usando “chorão” contemporâneo de correntes douradas.



Figura 78 – Representações de Oxalá, Xangô e Oxum usando “chorão”.



Outro ponto relevante do videoclipe é a inclusão de uma grande diversidade de corpos e expressões de gênero. Homens e mulheres participam das performances de twerk, rompendo com as noções rígidas de gênero que tradicionalmente delimitam quem pode ou não executar certos movimentos. Essa inclusão sugere que a dança, assim como o próprio gênero, é uma forma de expressão fluida e flexível, que transcende barreiras culturais e sociais. A escolha dos dançarinos também é significativa, com corpos que desafiam convenções normativas, como um dançarino de cabelo platinado ou outro com tranças decoradas, representando a pluralidade de identidades que compõem a narrativa do videoclipe.

As cenas onde Gloria aparece adornada com correntes e maquiagem exagerada também desafiam as expectativas convencionais de gênero. A maquiagem pesada, que poderia ser considerada um exagero de feminilidade, é ressignificada como um emblema de poder e autonomia. A estética carregada sugere que a identidade de gênero é uma construção performática, algo que pode ser moldado, alterado e ressignificado. O corpo, então, torna-se uma tela onde diferentes identidades são desenhadas e expressadas, sempre em constante evolução.

No entanto, o videoclipe vai além da simples provocação visual. Ele oferece um espaço onde a expressão de gênero e sexualidade se torna uma ferramenta de resistência. Cada movimento, cada gesto, cada escolha estética reafirma o corpo como um espaço de luta por liberdade. A repetição de gestos coreográficos e visuais, que quebram as expectativas tradicionais, reforça a ideia de que a identidade é construída e vivida em atos, e não definida por rótulos rígidos e binários.

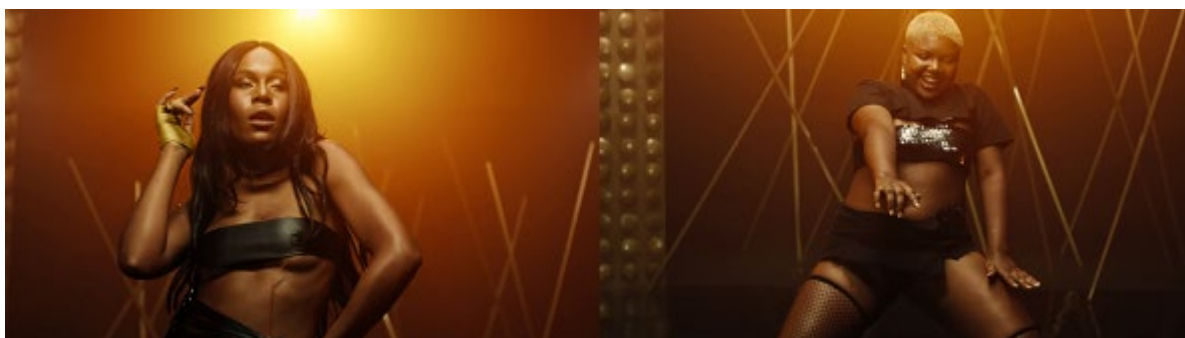
Em última análise, o videoclipe “Bumbum de Ouro” transforma o corpo em um espaço de celebração, resistência e empoderamento. Gloria Groove, ao utilizar uma estética visual luxuosa e uma performance impactante, rompe com as normas tradicionais de gênero, unindo em sua apresentação elementos tanto masculinos quanto femininos. O twerk, visto como uma expressão de poder físico e sexual, e a estética exuberante da obra reforçam a mensagem de que o corpo é, simultaneamente, um local de prazer, de poder e de resistência. Gloria reafirma sua posição como uma figura central na cultura pop brasileira, utilizando sua arte para defender a liberdade de ser, sem restrições.

### 8.2.3.3 Performance Racial e Étnica

O videoclipe “Bumbum de Ouro”, protagonizado por Gloria Groove, transcende seu apelo estético ao se afirmar como uma obra de empoderamento racial e valorização cultural.

Neste espaço, Groove, sendo uma artista negra e queer, contraria os estigmas e estereótipos associados ao corpo negro, principalmente em um contexto onde as mulheres negras, historicamente, foram frequentemente vistas através de lentes objetificantes e marginalizantes. No entanto, a obra subverte essas perspectivas, colocando o corpo negro em posição de destaque, como uma força central de poder e beleza.

Figura 79 – Pessoas negras em destaque.



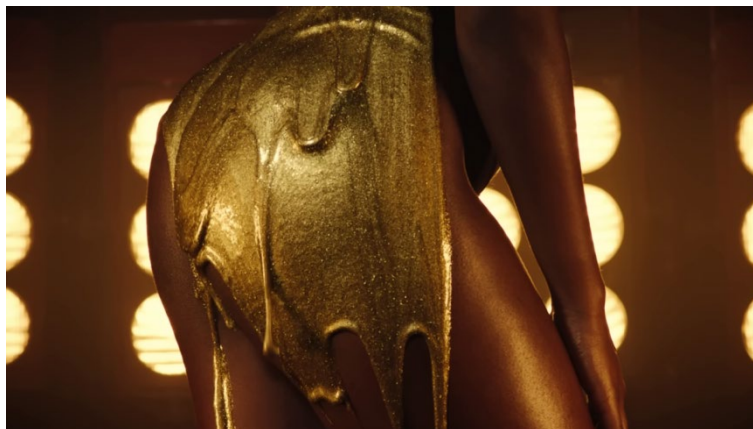
O funk, estilo musical que embasa a narrativa audiovisual, é um componente crucial nesse processo de revalorização cultural. Emergindo das periferias urbanas do Brasil, o funk é um gênero profundamente enraizado nas experiências das comunidades negras e marginalizadas. Ao incorporá-lo de forma destacada, Gloria Groove celebra essa herança, ao mesmo tempo em que eleva o funk a um novo patamar de reconhecimento. O videoclipe, portanto, não apenas expõe o gênero, mas também o utiliza como uma plataforma de resistência e afirmação, contestando o desprezo muitas vezes direcionado ao funk por setores mais elitistas da sociedade.

Visualmente, o videoclipe estabelece uma narrativa forte de representação racial através de imagens impactantes. A presença de dançarinos e dançarinas negras, assim como a utilização de movimentos com raízes africanas, como o twerk, reforçam a centralidade da cultura negra. Comumente associado à sexualidade feminina negra, o twerk, neste caso, se desdobra em uma forma de empoderamento físico e artístico. As dançarinas executam esses movimentos com precisão, assumindo o controle de suas performances e de seus corpos, subvertendo qualquer traço de objetificação. O corpo negro, aqui, torna-se um veículo de comunicação potente, expressando tanto identidade quanto resistência cultural.

O ouro, utilizado de maneira recorrente ao longo do clipe, desempenha um papel simbólico fundamental. Gloria Groove é retratada em diversas cenas adornada com trajes e acessórios dourados, enquanto outros elementos visuais evocam prestígio e grandiosidade. O ouro, tradicionalmente ligado à realeza e ao poder, adquire um novo significado no clipe: ele simboliza a valorização e a exaltação do corpo negro. Em uma cena particularmente marcante,

uma dançarina aparece com seu corpo coberto de ouro líquido, criando uma imagem que inverte as narrativas históricas de desvalorização dos corpos negros. Nesse contexto, o corpo não é apenas admirado, mas elevado a um status que desafia as concepções coloniais e racistas.

Figura 80 - “Bumbum” coberto de “ouro líquido”.



Além dos adornos e do ouro, a iluminação do videoclipe desempenha um papel crucial na construção dessa narrativa visual. A iluminação, quente e envolvente, destaca a diversidade de tons de pele, acentuando a beleza do corpo negro em contraste com os brilhos dourados dos figurinos. Esse jogo de luz e sombra cria uma estética que, ao invés de marginalizar, celebra as nuances da negritude. Assim, o corpo negro, que tantas vezes foi relegado à periferia das representações visuais, agora ocupa o centro do palco, irradiando poder, prestígio e dignidade.

Figura 81 - A iluminação destaca a diversidade de tons de pele.





A inclusão de dançarinos e dançarinas de diferentes tons de pele e estilos corporais reforça ainda mais a mensagem de diversidade e inclusão racial. No videoclipe, essa diversidade não é apenas representada, mas celebrada como parte integrante da estética e da narrativa. Cada corpo, com suas particularidades, é valorizado e apresentado como uma extensão da própria celebração da cultura negra. A dança, portanto, torna-se uma ferramenta não apenas de expressão artística, mas de resistência, onde cada movimento reflete a importância de reafirmar a identidade racial e cultural em um espaço historicamente dominado por padrões eurocêntricos.

Outro aspecto importante do videoclipe é como ele reverte o uso de símbolos que historicamente carregam conotações de opressão. As correntes, que aparecem em alguns momentos como parte do figurino, são ressignificadas. Enquanto, tradicionalmente, essas correntes poderiam remeter à escravidão e à subjugação, no videoclipe elas são transformadas em símbolos de força e controle. A presença dessas correntes, em um contexto de luxo e empoderamento, simboliza a capacidade de apropriação de símbolos opressores e sua transformação em emblemas de autonomia e poder. Dessa forma, o videoclipe consegue, através da estética, criar uma narrativa que não apenas desafia a opressão, mas a ressignifica.

Figura 82 - Figurino com correntes ressignificadas.



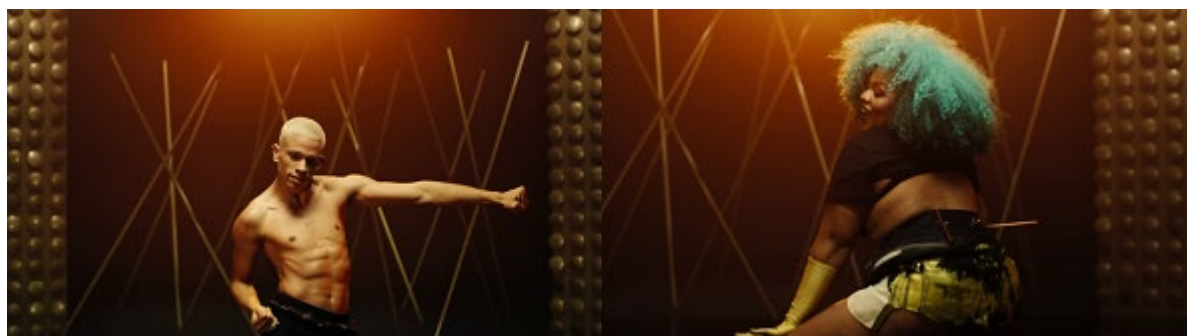
No conjunto, “Bumbum de Ouro” vai além de uma simples obra visual. Ele oferece uma nova forma de ver e celebrar a cultura negra, utilizando símbolos poderosos e narrativas visuais complexas para reafirmar a centralidade do corpo negro. A estética do luxo, representada pelo ouro, não é usada apenas como uma expressão de ostentação, mas como um

meio de subverter as narrativas históricas de desvalorização. O corpo negro, adornado com ouro, é celebrado como algo precioso, enquanto o funk, como expressão cultural das periferias negras, é elevado a um nível de destaque, mostrando que a cultura afro-brasileira tem um papel central na cultura pop contemporânea.

#### 8.2.3.4 Performance Estética

No videoclipe “Bumbum de Ouro”, Gloria Groove cria uma narrativa visual que eleva o luxo e a opulência a níveis impressionantes. A estética visual do clipe é dominada pela cor dourada, que, tradicionalmente associada à riqueza e ao poder, se transforma aqui em uma metáfora que enobrece o corpo, principalmente o corpo negro, como uma joia rara e preciosa. O videoclipe trabalha uma simbologia onde o corpo e sua expressão são transformados em objetos de desejo e empoderamento.

Figura 83 - O corpo e sua expressão são enobrecidos.



Os trajes de Gloria e dos dançarinos desempenham um papel essencial nessa construção visual. A escolha de roupas em preto e dourado — com elementos de couro e correntes — cria um contraste marcante, remetendo tanto à força quanto à sensualidade. Essa dualidade entre o poder e o erotismo sugere que o corpo, ao mesmo tempo em que é uma forma de autoexpressão, também é um espaço de domínio sobre si mesmo. O figurino de Gloria, que mistura componentes tradicionalmente associados à masculinidade e à feminilidade, reflete sua própria identidade drag e a fluidez de gênero que marca sua carreira artística. Nesse contexto, o corpo se torna uma tela para a exploração da autonomia.

O uso de correntes douradas, um elemento recorrente nos figurinos, vai além da estética e oferece um símbolo de poder. Em vez de evocar submissão, como muitas vezes as correntes podem simbolizar, elas aqui são ressignificadas como emblemas de controle sobre o próprio destino. A imagem de Gloria com correntes que cobrem parcialmente seu rosto é

impactante: ela sugere tanto o mistério quanto a força, destacando a autonomia da performer em controlar sua própria imagem.

Outra camada dessa construção estética é a reinterpretação contemporânea de elementos afro-brasileiros, como o uso do “chorão”. O ornamento tradicionalmente visto nas vestes de Orixás como Oxalá, Xangô e Oxum, utilizado no candomblé e na umbanda, ganha uma nova leitura no clipe, onde o adorno de correntes douradas cobre parcialmente o rosto de Gloria, trazendo um toque de sacralidade ao ambiente glamouroso. Nesse sentido, o videoclipe une o espiritual e o moderno, tecendo uma ponte entre o passado e o presente ao colocar um elemento tão carregado de simbolismo em um contexto de poder e realeza, sem perder sua essência.

A coreografia, marcada por movimentos amplos e ritmados, complementa essa atmosfera de poder e luxo. O twerk, movimento icônico associado ao funk, é coreografado de forma estilizada, quase teatral, criando uma fusão entre o urbano e o sofisticado. A ênfase no quadril e nos movimentos de coxas e abdômen, partes frequentemente associadas à sensualidade, reforça a ideia de que o corpo é tanto um espaço de desejo quanto de domínio físico. Além disso, a presença do pole dance, com seus movimentos ágeis e de grande controle corporal, acrescenta uma camada extra de teatralidade, destacando o corpo como protagonista.

No que diz respeito à iluminação, o videoclipe segue uma estética minimalista, onde o foco é direcionado completamente aos corpos e seus adornos. Essa escolha garante que a atenção do espectador esteja voltada para os detalhes visuais, como os figurinos, os acessórios e, principalmente, os movimentos dos dançarinos. O ambiente visual cria um equilíbrio entre a crueza dos movimentos corporais e a elegância dos elementos visuais, transformando o corpo em uma espécie de peça de arte viva, onde cada movimento é carregado de significado e valor.

Figura 84 – A iluminação minimalista destaca os diversos corpos.



O trono dourado, presente em algumas cenas-chave do clipe, reforça o tema central de poder. Ele não apenas simboliza realeza, mas também coloca Gloria Groove em uma posição de soberania sobre sua própria narrativa visual. Ao sentar-se no trono, adornada em trajes

luxuosos, Gloria desafia as normas de gênero e cria uma nova forma de poder, onde masculinidade e feminilidade não são opostos, mas elementos complementares de sua performance.

Os acessórios usados, como as joias e unhas longas decoradas, também desempenham um papel fundamental na narrativa estética. O close nos lábios adornados de Gloria, cobertos com pedrarias douradas, destaca a atenção minuciosa aos detalhes. Esses pequenos toques transformam o corpo em um espaço onde a sensualidade e o glamour se entrelaçam, adicionando camadas de sofisticação à performance. O uso de adornos luxuosos, longe de ser apenas um detalhe estético, reforça a mensagem de que o corpo é digno de adoração e prestígio.

O ouro, repetidamente presente ao longo do videoclipe, não só evoca riqueza material, mas também cria uma conexão simbólica entre o corpo e o luxo. Ao usar o dourado para revestir os corpos, a narrativa visual sugere que o verdadeiro poder e valor estão intrinsecamente ligados à expressão corporal e à autonomia. Dessa forma, o corpo se torna o centro da estética do luxo, onde a fisicalidade é, ao mesmo tempo, preciosa e monumental.

A coreografia sensual, com seus movimentos calculados e poses expressivas, celebra o corpo como um espaço de liberdade e autoexpressão. A exposição de partes do corpo, como quadris e abdômen, é feita de maneira a reforçar a fisicalidade e o poder do corpo em ação, conferindo a cada movimento um sentido de afirmação. O ambiente visual, limpo e minimalista, direciona toda a atenção do espectador para o que realmente importa: a beleza e a força dos corpos em movimento.

Figura 85 – Diversos corpos são celebrados na dança e exposição.



O contraste entre o preto e o dourado, duas cores predominantes no clipe, intensifica a tensão entre poder e sensualidade. O dourado, símbolo clássico de prestígio e opulência, se une ao preto, que evoca mistério e profundidade, criando uma estética que subverte expectativas e celebra a liberdade de expressão de gênero e sexualidade. Gloria Groove, com sua mistura de elementos tradicionalmente femininos e masculinos — como as perucas loiras e maquiagem elaborada, aliadas a acessórios como correntes metálicas —, quebra barreiras de

gênero, transformando-se em uma figura que desafia convenções e cria novas formas de performatividade visual.

Em resumo, o videoclipe “Bumbum de Ouro” constrói uma estética poderosa e luxuosa, onde o corpo é tanto o ponto central quanto o objeto de admiração. Os elementos dourados, as correntes e os figurinos sofisticados criam uma narrativa visual onde o corpo se torna a peça central de um jogo entre o luxo e o poder. A coreografia, aliada à fusão entre o glamouroso e o urbano, transforma o videoclipe em uma celebração visual da autoexpressão e da fluidez de gênero, refletindo a multiplicidade de identidades que Gloria Groove incorpora em sua arte.

#### 8.2.3.5 Performance Tecnológica

No videoclipe “Bumbum de Ouro”, de Gloria Groove, a tecnologia vai além de um simples recurso estético: ela se entrelaça à narrativa, transformando cada frame em uma experiência sensorial envolvente. A tecnologia, nesse contexto, é como uma tecelã invisível, habilmente costurando os detalhes visuais e sonoros para criar um espetáculo que transcende a tela. Desde a qualidade das câmeras até a edição minuciosa, cada aspecto é calculado para oferecer uma obra que se revela tanto nos pequenos detalhes quanto nas cenas mais grandiosas.

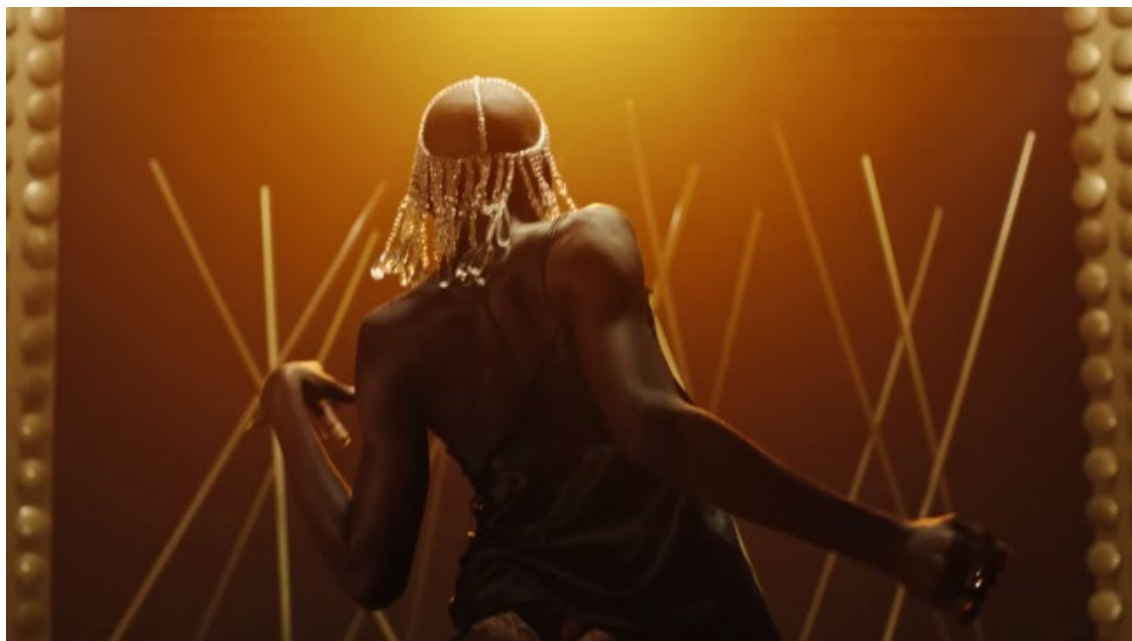
O uso de câmeras de alta definição não é apenas uma escolha estética, mas uma estratégia que transforma cada centímetro de tela em algo tangível. A clareza de imagem permite capturar as texturas dos figurinos, a luminosidade dos acessórios e as nuances de luz que permeiam os cenários. Cada ornamento dourado, cada curva dos corpos em movimento é exaltada, convidando o espectador a mergulhar no universo luxuoso e vibrante que o videoclipe constrói. Essa tecnologia de imagem ultrapassa o papel de mera captura, transformando a tela em um portal sensorial que quase se pode tocar.

Além da nitidez da imagem, a movimentação da câmera é usada de forma precisa para amplificar a narrativa visual. Close-ups aproximam o espectador da performer, criando uma intimidade que realça não apenas os gestos, mas também os detalhes do corpo adornado. Já os planos abertos, que capturam a totalidade da coreografia, permitem que a grandiosidade dos movimentos seja apreciada em sua plenitude. Essa alternância entre proximidade e distância cria um ritmo visual, onde a câmera dança com os performers, revelando ora detalhes íntimos, ora a magnitude da performance.

A tecnologia de edição adiciona outra camada importante a essa experiência imersiva. As transições rápidas entre cenas e os cortes que acompanham o ritmo da música mantêm o espectador em um constante estado de alerta visual. Cada movimento é amplificado pela precisão dos cortes, que seguem a batida da música como uma coreografia invisível. Há uma sensação de continuidade mesmo em meio às transições abruptas, e os momentos de câmera lenta são habilmente utilizados para destacar os instantes de maior impacto emocional e sensual.

A iluminação é outro elemento que, ao ser controlado de forma cirúrgica, transforma a atmosfera do videoclipe. A predominância de tons dourados não apenas evoca riqueza, mas também exala calor e intimidade, banhando os performers em uma luz quase divina. O jogo entre luz e sombra não é acidental — ele confere profundidade à narrativa, moldando os corpos e os adornos de forma a parecerem quase esculturas vivas. A luz não apenas ilumina, mas também desenha os contornos da cena, transformando o visual em algo quase palpável, onde o brilho do ouro e a escuridão ao redor criam uma tensão visual poderosa.

Figura 86 – Iluminação e cenário minimalista destaca o corpo queer e negro.

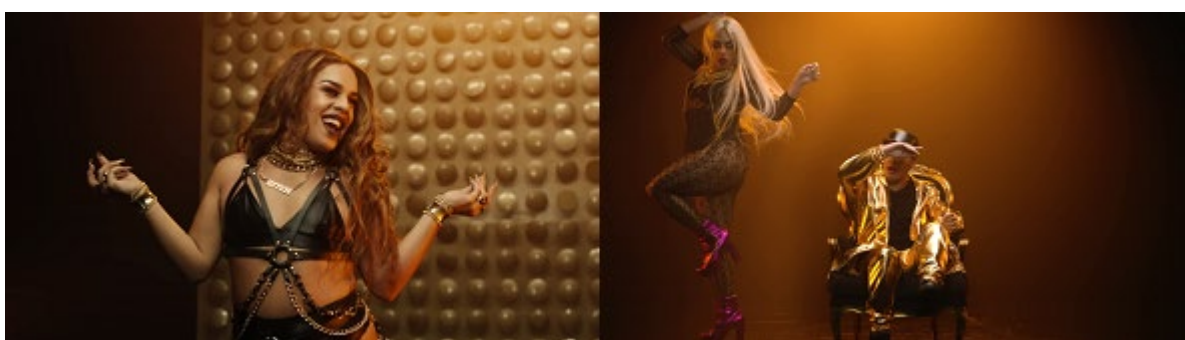


Os efeitos visuais utilizados no videoclipe, como a câmera lenta, são implementados com precisão e propósito. Esses momentos de desaceleração conferem uma aura de grandeza à coreografia e permitem que o espectador absorva a complexidade dos movimentos. A câmera lenta cria uma pausa, um instante para contemplar o corpo em movimento, oferecendo uma nova perspectiva que transforma o ritmo frenético do funk em algo que pode ser

degustado com calma. Esse contraste entre a velocidade e a pausa adiciona uma camada dramática, destacando os gestos como símbolos de poder e domínio sobre o corpo.

O cenário, com seu design minimalista, também desempenha um papel importante na amplificação tecnológica do videoclipe. Ao manter os elementos visuais ao redor simples e neutros, a atenção é direcionada exclusivamente para os performers. O minimalismo, aqui, serve como uma moldura que intensifica o brilho dos corpos adornados e a complexidade dos movimentos. A tecnologia de filmagem captura cada detalhe desses corpos em movimento, transformando-os em odes ao luxo e à fisicalidade.

Figura 87 – Exemplo de cenário minimalista e quase ausência de cenário.



Outro ponto de destaque é a forma como o videoclipe foi projetado para as plataformas digitais. O apelo visual dinâmico e o ritmo acelerado tornam “Bumbum de Ouro” uma obra perfeita para as redes sociais, onde o impacto imediato é fundamental. Com suas cenas marcantes e estética chamativa, o videoclipe foi pensado para viralizar em plataformas como YouTube e Instagram, garantindo que sua mensagem de poder e autoexpressão atinja rapidamente grandes audiências. O conteúdo é moldado para ser consumido em diversos dispositivos, sem perder o impacto visual e sensorial que é sua marca registrada.

A disseminação digital, facilitada pelas redes sociais, é parte fundamental do sucesso do videoclipe. A acessibilidade proporcionada pela internet permite que a obra circule por diferentes contextos culturais, alcançando milhões de visualizações e gerando engajamento global. A tecnologia, assim, não só constrói a narrativa visual, mas também facilita a propagação da obra, conectando espectadores ao redor do mundo a uma única mensagem poderosa de empoderamento, identidade e celebração da cultura afro-brasileira.

Em última instância, a tecnologia se transforma em uma extensão da própria performance, elevando a obra de arte audiovisual a um novo patamar. Não se trata apenas de captar imagens ou sons; é uma forma de moldar a experiência do espectador, criando uma fusão perfeita entre o material e o imaterial. “Bumbum de Ouro” se posiciona como uma

demonstração clara de como a tecnologia pode ser usada não apenas para exaltar a estética, mas para contar uma história de forma visceral, tocando o espectador em múltiplos níveis.

#### 8.2.3.6 Multiperformance em “Bumbum de Ouro”

O videoclipe “Bumbum de Ouro”, de Gloria Groove, é uma obra radiante em camadas, onde múltiplas formas de performance convergem para criar uma narrativa audiovisual marcante. Em sua estrutura, o clipe opera em diferentes frentes, explorando a interseção de raça, gênero, sexualidade, estética e poder, construindo uma mensagem poderosa de empoderamento, resistência e celebração da diversidade. Essas diversas performances se unem em uma dança coreografada não apenas de corpos, mas de identidades, onde a multiplicidade se torna um dos elementos centrais da obra.

Gloria Groove, como uma artista drag, já carrega em si uma performance de multiplicidade de identidades. A drag é, por natureza, uma expressão que desconstrói as noções fixas de gênero, permitindo que masculinidade e feminilidade se sobreponham e se mesquem de maneira fluida. Em “Bumbum de Ouro”, essa fluidez é expressa tanto visual quanto corporalmente. O figurino de Groove, com seus traços femininos exagerados — como unhas longas e maquiagem marcante —, combinado com elementos de força e autoridade — como o uso de couro e correntes —, cria uma figura que transcende as categorias tradicionais de gênero.

A presença de dançarinos e dançarinas que participam dessa performance diversa é igualmente importante. Homens e mulheres, sem distinção rígida entre papéis de gênero, realizam movimentos de twerk e outras coreografias tipicamente associadas ao universo feminino, rompendo com as expectativas normativas. Isso sugere uma ressignificação dos corpos e dos gestos, onde todos os participantes, independentemente de seu gênero, estão envolvidos em um processo de subversão das convenções tradicionais. A dança se torna um espaço de liberdade, onde o corpo é uma ferramenta para a expressão de múltiplas identidades e performances, desconstruindo as fronteiras que limitam o que cada corpo “pode” ou “deve” fazer.

A estética visual do videoclipe também reforça essa pluralidade de performances. O uso de ouro, que perpassa toda a obra, é uma metáfora central. O ouro, comumente associado ao luxo, realeza e poder, aqui não é apenas um adereço visual; ele é utilizado como um símbolo de valorização dos corpos que estão em cena. Corpos que, historicamente, foram marginalizados e desvalorizados, como os corpos negros e LGBTQ+, são aqui celebrados e



elevados ao status de objetos preciosos, adornados e glorificados pela estética dourada. Assim, o corpo em “Bumbum de Ouro” não é apenas visto, mas exaltado, posicionado como algo digno de adoração e respeito.

A performance racial e étnica é outro eixo central dessa multiplicidade performática. Gloria Groove, como uma artista negra, usa o videoclipe para explorar e ressignificar a representação dos corpos negros no cenário cultural brasileiro. O funk, que é o gênero musical predominante no videoclipe, tem suas raízes nas periferias urbanas, profundamente conectadas às comunidades negras do Brasil. Ao utilizar o funk como base para sua obra, Groove celebra essas raízes, ao mesmo tempo em que eleva o gênero a um espaço de luxo e sofisticação, quebrando as barreiras que frequentemente marginalizam essa forma de expressão.

Além disso, os trajes e acessórios remetem a símbolos de poder e realeza, transformando o corpo negro em um objeto de luxo e centralidade. A escolha de adornos, como correntes e joias, serve para destacar essa transformação, mas também para lembrar das histórias de resistência e opressão que cercam os corpos negros. Ao ressignificar essas correntes como símbolos de poder e não de submissão, o videoclipe opera em um espaço de contradição produtiva, onde a opressão histórica é transformada em uma expressão de autonomia.

A questão da multiplicidade é enfatizada também na coreografia do videoclipe. O twerk, em particular, desempenha um papel crucial. Originalmente associado à sexualidade feminina e com fortes raízes na diáspora africana, o twerk é ressignificado como uma forma de expressão de empoderamento, independência e orgulho. No contexto de “Bumbum de Ouro”, o twerk vai além da mera sensualidade: ele se transforma em uma dança de resistência, onde o corpo — especialmente o corpo negro — é celebrado em sua plenitude e autonomia. A coreografia enfatiza os quadris e o movimento do corpo, o que simboliza o controle total que os performers têm sobre suas identidades e expressões.

A multiplicidade de performances em “Bumbum de Ouro” reflete, portanto, uma convergência de elementos que transcendem a simples visualização de um videoclipe musical. Cada escolha estética, cada movimento corporal e cada gesto simbólico reforçam a ideia de que a identidade é plural, fluida e em constante transformação. O videoclipe não apenas exhibe essa multiplicidade, mas a celebra como uma força de resistência e empoderamento.

Assim, “Bumbum de Ouro” é muito mais do que uma obra audiovisual que exalta o luxo e a opulência: ele é um espaço onde várias formas de expressão e identidade se

encontram e se manifestam de maneira simultânea. A obra oferece uma visão onde o corpo, a estética e o som são veículos para a performance de uma multiplicidade de narrativas. Essa interseção de elementos cria uma mensagem poderosa, onde a riqueza não é apenas material, mas simbólica, e onde o poder se manifesta na habilidade de navegar por múltiplas formas de ser e existir.

## 8.2.4 Fora da Caixa: Sedução e Controle em “Bonekinha”

### 8.2.4.1 Performance Musical

O videoclipe de “Bonekinha”, estrelado por Gloria Groove, é uma obra que vai além da simples combinação de sons e imagens; ele mescla gêneros musicais diversos como pop, hip-hop e funk para criar uma experiência sinestésica, uma fusão envolvente de ritmo e visual que reflete a complexidade e versatilidade da própria artista. Essa mistura não é casual, mas parte de uma narrativa cuidadosamente tecida, onde cada batida e cada cena visual contribuem para a construção de um discurso sobre empoderamento, resistência e identidade. Assim, a obra se coloca como um mosaico onde a pluralidade é o princípio, e a resistência às normas é o fio condutor.

O som pulsante do funk, com sua batida vibrante e forte, se mistura aos versos rápidos do rap, criando uma estrutura musical dinâmica que ressoa com a performance vocal de Gloria Groove. O contraste entre os momentos melódicos mais suaves e a agressividade das batidas cria um diálogo entre o movimento e a intensidade, que é traduzido visualmente na performance. Groove oscila entre cenas de poder e fragilidade, em uma coreografia que explora a força e a vulnerabilidade de maneira quase paradoxal, mas profundamente harmoniosa. É como se a música fosse o fio que conecta todas as diferentes estéticas e emoções, entrelaçando-as em uma trama sonora e visual.

Figura 88 – Gloria Groove canta enquanto encara a câmera.



No videoclipe, essa multiplicidade de referências musicais é refletida em cenários que também transitam entre o moderno e o nostálgico. Vemos Groove em uma motocicleta futurista que, com seu brilho de vinil azul e suas linhas arrojadas, evoca a energia eletrônica e urbana da faixa. Em contrapartida, a câmera também nos leva para dentro de um banheiro escolar, cuja estética crua e decadente traz à tona o espírito punk, remetendo à rebeldia e ao desejo de romper com a normatividade. Aqui, o videoclipe joga com símbolos de resistência cultural — tanto na música quanto no visual — transformando espaços ordinários em palcos para performances extraordinárias.

Figura 89 – Gloria dentro de um banheiro escolar.



#### 8.2.4.2 Performance de Gênero e Sexualidade

O videoclipe de “Bonekinha”, protagonizado por Gloria Groove, é uma obra que subverte normas tradicionais de gênero e sexualidade, utilizando a performatividade como ferramenta central para construir uma narrativa visual provocativa e empoderada. Ao longo de sua construção imagética, a obra explora a fluidez de gênero e a desconstrução de estereótipos, oferecendo um espaço onde androginia e hibridismo estético desafiam as rígidas categorias impostas pela sociedade. A combinação entre música e visual reforça essa desconstrução das noções binárias de masculinidade e feminilidade, revelando um cenário em que ser masculino ou feminino não é um conceito fechado, mas sim uma performance fluida.

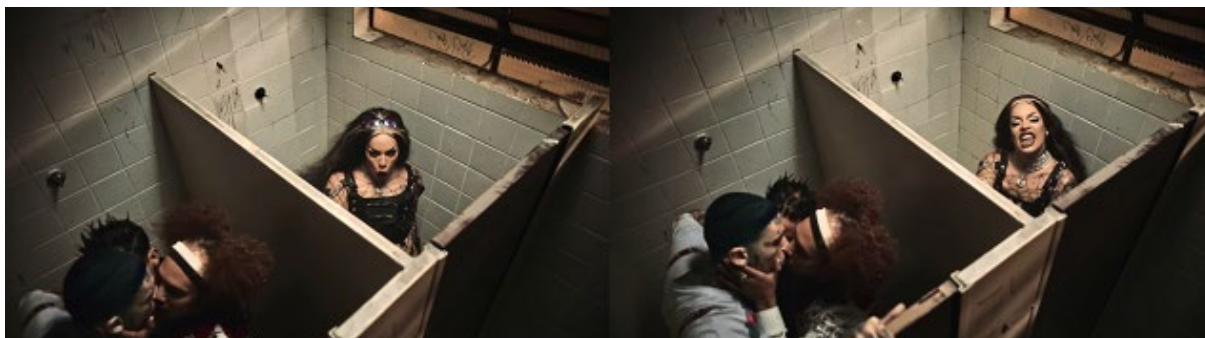
O videoclipe, em sua abordagem múltipla, desafia diretamente as noções mais cristalizadas de gênero. Em algumas cenas, homens que evocam uma hipermasculinidade — com seus bonés, tatuagens e roupas esportivas — são retratados de forma que remetem ao estereótipo do “maloka”, uma figura tipicamente encontrada nas periferias urbanas brasileiras. Essa imagem tradicionalmente ligada à virilidade exacerbada, marcada por expressões faciais rígidas e comportamentos agressivos, busca se afastar de qualquer traço feminino ou homoafetivo, em uma tentativa de manter o código de moralidade e respeito que prevalece nesses grupos. Tais representações visuais remetem diretamente à masculinidade cis-heteronormativa, onde a força física é associada à legitimidade do papel de “homem” na sociedade.

Figura 90 – Diferentes homens performam uma masculinidade cis-heteronormativa.



No entanto, o que faz “Bonekinha” verdadeiramente revolucionário é sua capacidade de jogar com essas expectativas. A mesma imagem de homens hipermasculinizados é transportada para um ambiente que destoa de seus atributos tradicionais de poder: o banheiro escolar. Um espaço geralmente relacionado à clandestinidade, o banheiro aqui é palco de práticas homoafetivas, o que desafia frontalmente as normas da masculinidade tóxica que rege os códigos da virilidade nesses contextos. O banheiro, enquanto um local liminar, se torna símbolo dessa dicotomia, onde o público e o privado se encontram e tensionam. Na frente da sociedade, esses homens precisam exibir força e hegemonia heterossexual, mas no íntimo, dentro das quatro paredes do banheiro, suas ações contradizem o que seu corpo público tenta perpetuar.

Figura 91 - Homens em práticas homoafetivas no banheiro.



Essa tensão entre o comportamento público e os desejos privados é uma das principais complexidades retratadas no videoclipe. Gloria Groove habilmente desconstrói essa dualidade ao apresentar esses homens tradicionalmente associados à heteronormatividade em situações homoafetivas. É nesse momento que a vulnerabilidade desses personagens emerge, revelando que a identidade masculina não é monolítica. Ela, especialmente em espaços marginalizados, é composta por camadas, por contradições, por fragmentos que podem se fundir em algo muito mais fluido do que as normas sociais permitiriam. A masculinidade, ao ser performada, é revelada em sua total complexidade — variada e permeada por paradoxos.

Além disso, ao situar essas interações homoafetivas em um banheiro, o videoclipe reforça a natureza clandestina dessas relações, o que acentua a tensão entre o público e o privado. A imagem da hipermasculinidade não nega a homossexualidade, mas antes, serve como um disfarce dela. As interações que se desenrolam nesse espaço são uma expressão de poder e prazer que coexistem com a imagem viril desses personagens. É como se o videoclipe nos dissesse que a rigidez heteronormativa, essa muralha intransponível que se tenta perpetuar, é na verdade um mito cultural, uma narrativa frágil que pode ser contestada e subvertida a partir do próprio desejo.

É nesse ponto que a dimensão subversiva do videoclipe ganha corpo. Gloria Groove, ao nos oferecer essa cena, abre a possibilidade de uma discussão que vai além da superfície: até que ponto a masculinidade precisa necessariamente se vincular a uma performance restrita de gênero? Ao posicionar homens tradicionalmente associados à figura do “maloqueiro” em situações de vulnerabilidade, o videoclipe rompe com as normas sociais, expondo as complexidades da sexualidade e revelando que o que é considerado “incompatível” com a masculinidade pode, na verdade, ser uma parte intrínseca dela. O banheiro, então, passa a simbolizar um lugar de revelação — um lugar onde a fronteira entre o público e o privado se dissolve, permitindo que as identidades sejam expressas de maneira que desafiam as convenções.

A figura de Gloria Groove é fundamental para essa desconstrução de gênero. Sua performance no clipe mistura elementos femininos e masculinos de forma fluida, demonstrando que a identidade de gênero é uma construção, e não algo fixo ou imutável. A cena inicial, onde Groove é vista sobre uma motocicleta vestindo vinil azul, combina símbolos tradicionalmente masculinos de poder e controle com uma estética altamente feminina e sexualizada. Essa fusão de força e fragilidade cria uma dicotomia interessante, onde o feminino e o masculino coabitam e se complementam, em vez de se oporem.

Ao longo de todo o videoclipe, Gloria Groove manipula essa ambiguidade de gênero. Uma das cenas mais icônicas é a manipulação de uma boneca estilizada de si mesma. Tradicionalmente, as bonecas são vistas como símbolos de feminilidade passiva. Porém, nesse contexto, elas são ressignificadas como ícones de poder. A “bonekinha” de Gloria Groove não é um objeto frágil, mas sim um agente ativo, que controla sua própria narrativa, desafiando a ideia de que o feminino precisa ser submisso ou recatado. Gloria Groove assume o controle completo de sua performance, afirmando que gênero é algo que pode ser manipulado e desconstruído de acordo com a vontade do indivíduo.

Esse controle da narrativa, tanto na música quanto no visual, é uma representação clara da teoria da performatividade de Judith Butler. Para Butler, o gênero é algo que se faz, que se encena, e não algo que se é. No videoclipe de “Bonekinha”, essa performatividade é visível em cada movimento de Gloria Groove. O gênero é construído e desconstruído a cada cena, e as várias identidades que Groove assume refletem essa pluralidade de expressões.

Ao final, o que “Bonekinha” nos oferece é uma celebração da fluidez de gênero, uma resistência às normas rígidas da masculinidade e feminilidade, e uma afirmação de que a identidade é um campo aberto à experimentação e transformação. Gloria Groove, com sua performance ousada, subverte as expectativas e nos mostra que o poder e a sexualidade podem se manifestar de forma que desafiaríamos qualquer tentativa de categorização. Como resultado, o videoclipe é uma obra de arte visual que questiona os limites da identidade, abrindo caminho para uma visão mais fluida e inclusiva do que significa ser, simplesmente, humano.

#### 8.2.4.3 Performance Racial e Étnica

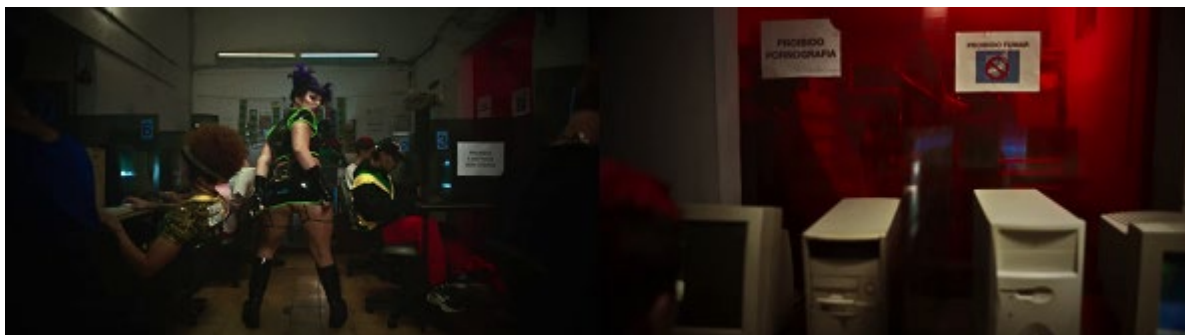
No videoclipe de “Bonekinha”, protagonizado por Gloria Groove, a questão racial não é apenas um tema tangencial, mas uma afirmação central de identidade. Gloria Groove, uma

drag queen negra, ocupa um espaço de resistência visual e performática que desafia diretamente os padrões hegemônicos da indústria cultural brasileira, marcada historicamente pela predominância de figuras brancas e heteronormativas. Assim, o clipe é, por si só, um espaço de reivindicação: de visibilidade, de corpos e de vozes que, muitas vezes, foram marginalizadas ou excluídas das grandes narrativas midiáticas.

Ainda que o aspecto racial não seja o foco explícito de todas as cenas, a presença de Groove em cenários e estéticas tradicionalmente ligados à juventude negra e periférica é um poderoso ato de resistência. É como se sua própria existência, dentro dessas paisagens visuais, já subvertesse as expectativas culturais sobre quem tem direito a ocupar esses espaços. Sua performance, nesse sentido, ressignifica o que significa ser uma pessoa negra e queer no Brasil contemporâneo — um país onde questões raciais e de classe estão profundamente entrelaçadas com a cultura popular e periférica.

Um dos cenários mais marcantes que traz à tona essa interseção entre raça, classe e tecnologia é a já mencionada lan house. Frequentemente vista como um espaço comunitário de baixa renda, a lan house funcionou durante os anos 2000 como um ponto de encontro para jovens das periferias urbanas. Esses espaços eram mais do que simples locais para acessar a internet; eles se tornaram um verdadeiro laboratório cultural, onde a juventude negra e periférica experimentava novas formas de expressão, seja através da música, do vídeo ou da tecnologia. No videoclipe, a lan house, com seus computadores de tubo e suas placas de proibição, assume uma simbologia de resistência cultural. Ao colocar Gloria Groove, uma figura transgressora e empoderada, no centro desse cenário, o videoclipe faz um comentário visual potente: o corpo negro, queer e periférico também pertence a esse espaço de poder e influência.

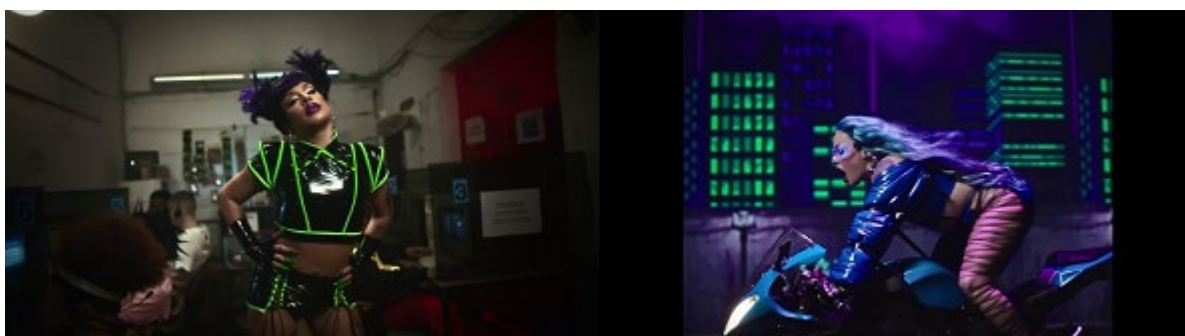
Figura 92 – Plano geral mostrando Gloria na lan house e detalhes da cena.



A estética visual de Gloria Groove dialoga sutilmente com elementos da cultura afro-brasileira e da diáspora africana. Mesmo que esses elementos não sejam o foco explícito da narrativa visual, eles permeiam o clipe de maneiras delicadas, mas significativas. O uso de

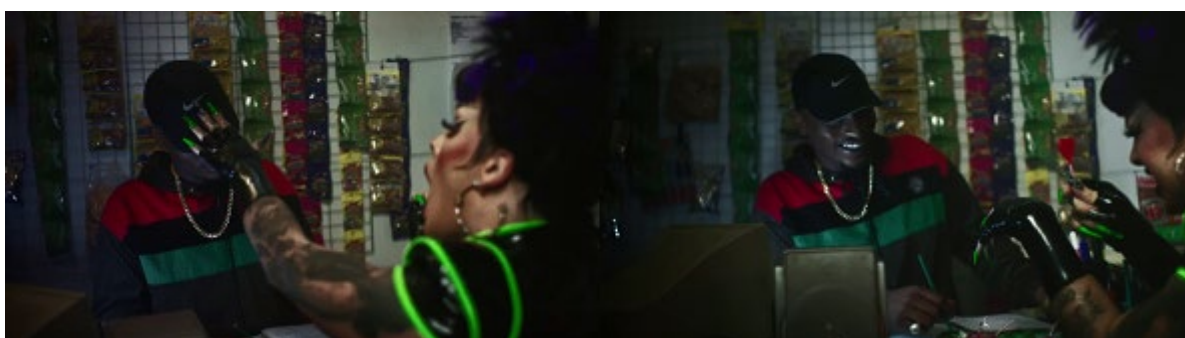
figurinos futuristas que mesclam sensualidade e controle ecoa narrativas do afrofuturismo, um movimento cultural que busca imaginar futuros alternativos para pessoas negras, rompendo com a tradicional marginalização e exotização depreciativa dos corpos negros na mídia. Em outras palavras, Gloria Groove projeta uma nova narrativa de poder para o corpo negro, transcendendo estereótipos e imaginando um futuro onde esses corpos são centrais, não periféricos.

Figura 93 – Figurinos futuristas usado por Gloria Groove.



Essa centralidade é ainda mais acentuada nas interações de Gloria Groove com outros personagens racializados no videoclipe. Diferente de representações midiáticas tradicionais que costumam marginalizar ou fetichizar corpos negros, “Bonekinha” coloca esses personagens em pé de igualdade. Em várias cenas, vemos homens negros interagindo com Gloria Groove em uma dinâmica de poder compartilhado, subvertendo as dinâmicas tradicionais que relegam o corpo negro a papéis subalternos ou sexualizados de maneira desumanizante. Aqui, há um equilíbrio de poder, um jogo de olhares que sugere uma troca mútua, onde a agência e a autonomia de cada personagem são preservadas e reforçadas.

Figura 94 – Interação de Gloria e homem negro na lan house.



É importante notar que o videoclipe não coloca a negritude como mero pano de fundo ou enfeite decorativo. Pelo contrário, a presença de corpos negros e periféricos é essencial para a narrativa de resistência e empoderamento que permeia toda a obra. Ao situar cenas em espaços urbanos geralmente vistos como marginais, o videoclipe eleva essas realidades a um status de resistência cultural, um espaço onde a juventude negra pode expressar sua



criatividade e seu poder. O funk, gênero musical profundamente enraizado nas favelas e nas comunidades negras do Brasil, é usado como base rítmica para grande parte da trilha sonora do clipe, reforçando essa conexão entre raça, classe e cultura.

Figura 95 – Gloria e um grupo de dançarinas realizam coreografia.



Essa fusão entre raça e cultura periférica é ainda mais evidente na forma como “Bonekinha” explora a interação entre tecnologia e cultura visual. Ao inserir elementos tecnológicos vintage — como os computadores antigos da lan house — o videoclipe resgata uma era em que a internet era um espaço ainda emergente para muitos jovens periféricos, que usavam esses locais como pontos de acesso à cultura global. Mas, ao lado dessa nostalgia, vemos uma estética futurista e ousada, que sugere que o corpo negro está destinado a ocupar um lugar de destaque no futuro. A visão de Gloria Groove é de um futuro onde corpos negros e queer têm um papel central na cultura e na tecnologia.

Além disso, a escolha de elementos afrofuturistas nos figurinos e nas cenas reforça a ideia de que o corpo negro pode se projetar para além das limitações impostas por uma sociedade racista. A presença de luzes neon, figurinos metálicos e outros adereços que remetem a uma estética futurista desafia a ideia de que o corpo negro deve ser limitado a narrativas de sofrimento ou exotização. Aqui, Groove se apropria desses elementos tecnológicos para reivindicar seu espaço de poder e inovação.

Outro aspecto essencial do videoclipe é a maneira como ele representa o empoderamento racial por meio das interações entre Gloria Groove e um homem negro que aparece em destaque em várias cenas. Essa interação foge do estereótipo comum de

subalternidade racial que permeia muitas representações midiáticas. Não há fetichização do corpo negro aqui; pelo contrário, o homem negro é apresentado como um parceiro igualitário, alguém que compartilha o palco com Groove e exerce controle sobre sua própria narrativa e expressão. Isso rompe com a normatividade racial predominante, que muitas vezes marginaliza e desumaniza personagens racializados.

Em suma, o videoclipe de “Bonekinha” é uma poderosa celebração da interseccionalidade entre raça, gênero e sexualidade. Gloria Groove, como uma drag queen negra, reivindica um espaço que tradicionalmente foi negado a corpos como o dela. Sua presença em cenas de poder, como o trono simbólico que ocupa em várias partes do clipe, ou os espaços urbanos e periféricos que domina ao longo da narrativa, envia uma mensagem clara: corpos negros e queer têm direito à centralidade, à visibilidade e à complexidade.

Essa interseção entre raça, classe e tecnologia é talvez um dos aspectos mais inovadores do videoclipe. Ao situar sua narrativa em espaços tradicionalmente periféricos, mas inserindo elementos de alta tecnologia e futurismo, Gloria Groove ressignifica a noção de periferia como um lugar não apenas de marginalização, mas de produção cultural, de resistência e, acima de tudo, de poder. O videoclipe, com suas referências sutis e visuais impactantes, projeta um futuro onde o corpo negro ocupa um lugar de destaque, subvertendo as expectativas culturais e reimaginando as possibilidades de existência e expressão.

O banheiro escolar, em particular, emerge como um espaço de transgressão, um lugar onde as normas se diluem, e a performance pode emergir em toda a sua crueza e verdade. Esse cenário punk, com seu apelo sujo e rebelde, contrasta fortemente com a modernidade high-tech da motocicleta, mas essa tensão é exatamente o que confere ao videoclipe sua riqueza visual. Como num jogo entre o antigo e o novo, entre a sujeira e o brilho, “Bonekinha” celebra a capacidade de navegar entre mundos distintos, sempre desafiando as convenções de forma fluida.

Outra cena que ressalta essa dualidade entre o nostálgico e o contemporâneo é quando Gloria Groove aparece em uma lan house antiga, repleta de computadores de tubo e placas que proíbem pornografia e o ato de fumar. Este ambiente recria com precisão o espírito dos anos 2000, um tempo em que as lan houses se tornaram centros culturais e tecnológicos nas periferias brasileiras. Esses espaços, além de simbolizarem uma conexão crucial entre as culturas periféricas e o mundo digital, eram também locais de resistência cultural. Jovens de periferias, sem grande acesso à cultura oficial, encontravam nessas lan houses um refúgio para consumir música, jogos e interagir com outras formas de expressão visual.

Essa ambientação traz à tona o que talvez seja um dos elementos mais marcantes do videoclipe: a justaposição de referências e estéticas. Por um lado, a lan house nos remete a um período de transição entre o analógico e o digital, quando CDs e revistas ainda coexistiam com a internet em expansão. Por outro lado, a presença de Gloria Groove — uma artista que quebra barreiras de gênero e identidade — nesse espaço, sinaliza como as novas formas de tecnologia e expressão são profundamente conectadas a processos de resistência cultural e a novas formas de subjetividade.

Figura 96 – “Quarto” de Gloria com referências a bandas como Spice Girls e Backstreet Boys.



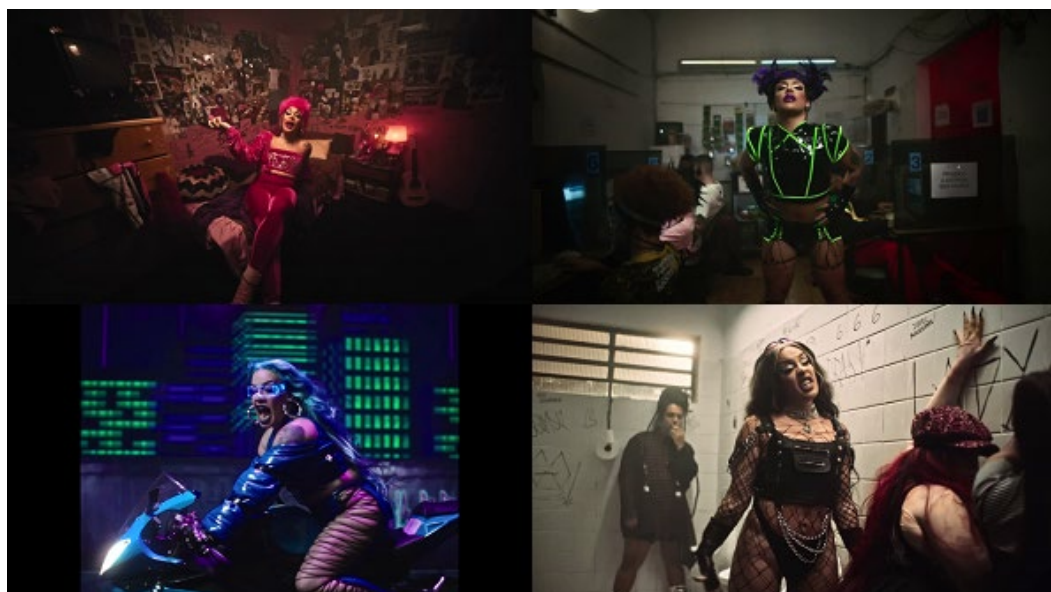
Assim como os sons, os movimentos coreografados no clipe são uma expressão da conexão entre corpo e ritmo. Gloria Groove, juntamente com seus dançarinos, executa movimentos fluídos, precisos, que se alinham perfeitamente à batida pulsante do funk. É uma dança que fala tanto quanto a música: sensual, poderosa e sincronizada. Cada movimento parece amplificar a atmosfera de sensualidade e poder que permeia o videoclipe, com a iluminação vermelha intensa — remissivas de uma boate underground — adicionando uma camada de tensão urbana e sexual à cena.

Figura 97 - Coreografia desenvolvida no pátio da escola.



Além disso, o visual do videoclipe é uma das suas características mais fortes. Gloria Groove aparece como uma figura multifacetada, cada look revelando uma nova faceta de sua identidade. O figurino futurista de vinil e couro contrasta deliberadamente com os cenários mais nostálgicos, como a lan house e o banheiro escolar, enfatizando sua habilidade em transitar entre diferentes mundos. A alternância entre estilos reflete a fluidez de gênero, algo que Groove explora com maestria, celebrando a diversidade de expressões culturais e pessoais.

Figura 98 – Diferentes cenários do videoclipe.



O figurino futurista, em particular, merece destaque. Com materiais como vinil e couro, Gloria Groove assume uma postura confiante e agressiva que se alinha perfeitamente à

batida pesada da música. A mistura de cores vibrantes e materiais ousados é um reflexo direto da personalidade versátil da artista, que não teme navegar entre a agressividade e a sensualidade. Enquanto a câmera acompanha cada movimento de Groove, fica claro que sua performance corporal é tão importante quanto sua performance vocal; é um ciclo em que o corpo reforça a narrativa musical, e a música alimenta a energia do corpo.

Ao utilizar câmeras de alta definição e movimentos rápidos, o videoclipe intensifica essa conexão entre corpo, som e imagem. A movimentação da câmera, que acompanha cada gesto dos dançarinos e da própria Gloria, cria uma sensação de proximidade e intimidade com o espectador. A câmera não é apenas um observador passivo, mas se move como se também estivesse dançando, mergulhando o espectador dentro da performance. A iluminação, ora intensa, ora sutil, reforça as emoções que a música desperta, enquanto o jogo de luz e sombra ressalta a fisicalidade da performance.

A mensagem de empoderamento está presente tanto nas letras quanto na estética visual. Gloria Groove não apenas canta sobre o poder pessoal, mas encarna essa ideia em cada gesto, cada troca de figurino e cada movimento coreografado. A fusão de diferentes estilos musicais e visuais torna o videoclipe uma celebração dessa diversidade. Ao mesmo tempo, cria um espaço para discussões sobre resistência e autenticidade, mostrando que, em um mundo de normas rígidas, ser autêntico é, por si só, um ato de subversão.

Em conclusão, o videoclipe de “Bonekinha” é uma fusão magistral de som e imagem, onde as múltiplas influências musicais e estéticas se unem para criar uma narrativa que reflete a complexidade de Gloria Groove como artista. A mistura de pop, funk, rap e punk, juntamente com uma estética visual que navega entre o moderno e o nostálgico, transforma o clipe em uma celebração da fluidez de gênero e da multiplicidade de identidades. A produção visual sofisticada, unida à coreografia envolvente, reforça a mensagem de empoderamento e autenticidade, posicionando Gloria Groove como uma das figuras mais inovadoras e influentes da música pop contemporânea no Brasil.

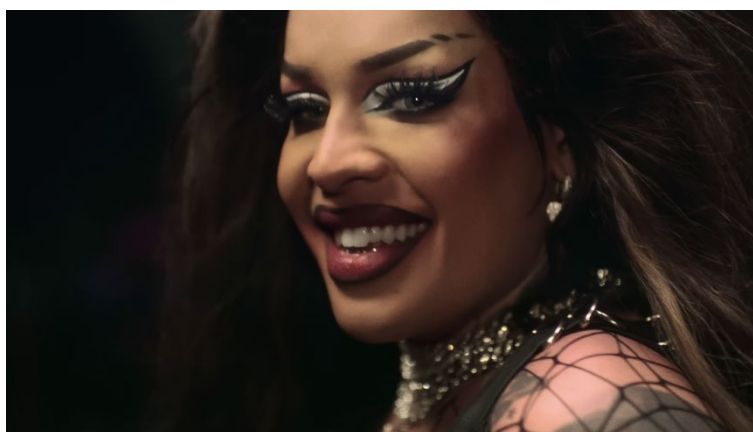
#### 8.2.4.4 Performance Estética

O videoclipe de “Bonekinha”, estrelado por Gloria Groove, é uma obra visualmente rica, repleta de simbolismos e nuances que mesclam referências culturais, subculturais e estilísticas. Cada cena e cada figurino não são escolhas meramente estéticas, mas sim camadas sobrepostas que, juntas, criam uma narrativa visual complexa. É como se o videoclipe fosse

um tecido vibrante, no qual diferentes fios culturais se entrelaçam, formando uma trama múltipla que explora a fluidez de identidade, gênero e expressão artística.

Desde o primeiro segundo, a intensidade visual salta aos olhos. O uso de cores neon, maquiagem pesada e acessórios exagerados — marcas típicas da cultura drag — são um claro indicativo de que estamos diante de uma obra que não se contenta em apenas desafiar o status quo, mas que o faz de maneira ousada e grandiosa. Esse estilo visual intenso não é meramente decorativo, ele ecoa as influências de subculturas como o hip-hop e o funk, criando uma fusão entre o urbano e o glamoroso. As rápidas transições de cena, os grafismos e as mudanças dramáticas na iluminação são parte de um jogo visual que transforma cada momento em um espetáculo de transformação.

Figura 99 – Maquiagem de Gloria Groove em detalhe.

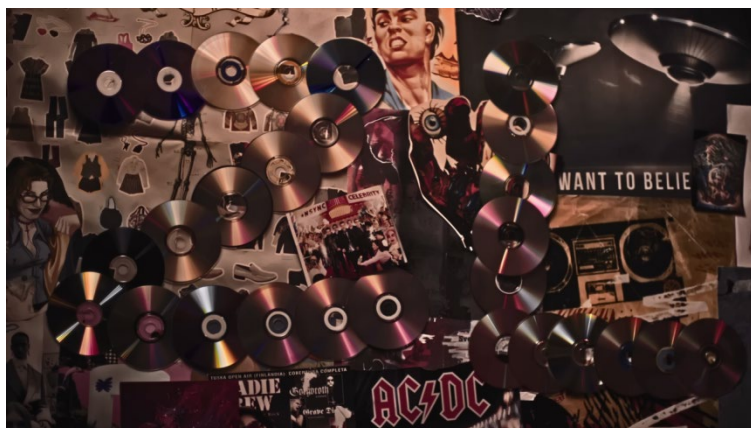


Essa dinâmica de transformação constante reflete o tema central do videoclipe: a multiplicidade de identidades. Gloria Groove, ao longo do clipe, troca de figurino e cenário repetidamente, sugerindo que a identidade não é fixa, mas mutável e fluida. Ao se apropriar de diferentes estéticas, Groove rejeita as tentativas de categorização ou definição rígida de sua performance. Se o gênero pode ser performado, como sugere Judith Butler, então ele também pode ser reconstruído, subvertido e transformado a cada nova cena. Gloria Groove demonstra essa flexibilidade com uma facilidade quase sobrenatural, navegando entre diferentes estilos e papéis com naturalidade, como se estivesse nos lembrando de que a verdadeira força reside na capacidade de transitar por diferentes esferas culturais e estéticas sem ser contida por nenhuma delas.

Um dos cenários que mais captura essa dualidade de estilos é o quarto decorado com elementos punk e rock. A estética nostálgica desse espaço — reforçada por pôsteres de bandas e CDs formando um coração na parede — nos transporta imediatamente para o final dos anos 90 e início dos anos 2000, uma época marcada pela rebeldia juvenil. Esses elementos de

subcultura, como o punk, evocam uma estética crua e contestadora, que contrasta fortemente com os figurinos futuristas que Groove veste em outras cenas do clipe. O contraste entre o passado e o futuro é uma metáfora clara para a fluidez de identidade que permeia o videoclipe. Em vez de se fixar em uma única era ou estilo, Gloria transita entre o nostálgico e o moderno, lembrando-nos de que o ser humano, tal como o videoclipe, é uma fusão de múltiplas influências.

Figura 100 – Parede do quarto mostrando CDs e menções a bandas como N'Sync e AC/DC.



A cena da motocicleta, por exemplo, é um exemplo perfeito dessa fusão estética. Com uma vibração cyberpunk, o cenário noturno, repleto de luzes neon, evoca uma cidade distópica, quase como se Groove estivesse navegando por um futuro alternativo. A motocicleta, um ícone de liberdade e poder, é simbolicamente apropriada para representar a fluidez e a autonomia de Gloria Groove. O figurino de vinil azul, junto com o cabelo colorido, transmite uma energia sensual e agressiva, um lembrete de que o corpo também pode ser um veículo de poder. A força dessa cena não está apenas no visual futurista, mas no contraste com outros cenários, como o banheiro escolar, onde Groove explora uma estética punk, mais crua e visceral.

Essa alternância entre o futurista e o punk não é aleatória. Ela serve para evidenciar que Gloria Groove é capaz de se apropriar de múltiplas subculturas e símbolos visuais para expressar as diferentes facetas de sua identidade. O banheiro escolar, com suas roupas xadrez e saias de estilo grunge, remete ao final dos anos 90 e início dos 2000, evocando uma sensação de rebeldia juvenil. Essa estética rebelde se choca com a sofisticação do visual cyberpunk, mas é nesse choque que o videoclipe encontra sua maior força: ele não escolhe lados, mas abraça todos os estilos, mostrando que a identidade é algo que se constrói a partir de muitas influências.

Outro elemento que reforça essa multiplicidade é o uso de acessórios e tatuagens no videoclipe. As tatuagens, muitas vezes associadas à estética streetwear e ao estilo urbano, contrastam com o visual futurista e fetichista de Gloria Groove. O uso de vinil, látex e outros materiais fetichistas em seus figurinos não apenas confere uma conotação sexual ao visual, mas também simboliza controle e poder. A iluminação vermelha intensa, presente em várias cenas, amplifica essa atmosfera sensual e agressiva, criando uma fusão entre a estética cyberpunk e streetwear, entre o fetichismo e a moda urbana. O corpo de Groove, adornado e transformado por esses elementos visuais, não é apenas um objeto de desejo, mas um agente de poder e dominação.

A escolha da lan house como um dos principais cenários do videoclipe também carrega um significado profundo. Este é um espaço que conecta a narrativa ao contexto tecnológico vintage dos anos 2000, um tempo em que a internet estava se expandindo, e as lan houses se tornaram um ponto de encontro para jovens de comunidades periféricas. A estética retro desse cenário se choca, mas ao mesmo tempo complementa, o visual ousado e futurista de Gloria Groove. Essa justaposição entre o analógico e o digital reforça o tema central do videoclipe: a fluidez de identidade. Gloria Groove transita facilmente entre essas duas esferas, mostrando que o passado e o futuro não precisam estar em conflito, mas podem coexistir e se enriquecer mutuamente.

Os figurinos de Gloria Groove ao longo do videoclipe são um símbolo dessa constante transformação. Desde o look glamoroso e fetichista, com vinil neon, até os momentos mais intimistas com roupas streetwear, cada troca de roupa e cenário representa uma nova faceta de sua identidade. Groove desafia as convenções de gênero e as expectativas de feminilidade e masculinidade, movendo-se entre diferentes estilos com confiança e autenticidade. Cada look é um lembrete de que a identidade não é fixa, mas está sempre em transformação, um ciclo contínuo de reinvenção e experimentação.

A iluminação e a cenografia também desempenham um papel fundamental na criação da atmosfera do videoclipe. A iluminação neon, presente em várias cenas, adiciona uma camada futurista à narrativa, enquanto as cores vibrantes e as sombras intensificam a tensão e a sensualidade das cenas. As cenas no banheiro escolar, por outro lado, trazem uma estética mais crua e agressiva, com uma iluminação mais fria, contrastando com a sofisticação do cyberpunk. Esse jogo de luz e sombra, de contraste entre cenários, cria uma atmosfera visual que reflete a multiplicidade de identidades que Groove encarna ao longo do videoclipe.



Em suma, o videoclipe de “Bonekinha” utiliza a estética como uma ferramenta central para explorar a multiplicidade de identidades e a transgressão das normas de gênero e estilo. A fusão de elementos de ficção científica, punk, streetwear e alta moda cria uma narrativa visual abundante e dinâmica, onde passado e futuro se encontram e dialogam. Gloria Groove, ao transitar entre diferentes estilos e subculturas, afirma sua fluidez e versatilidade, desafiando as convenções da indústria cultural e reafirmando o poder da expressão artística como uma forma de resistência e empoderamento. O videoclipe, com suas cores vibrantes, figurinos ousados e cenários contrastantes, é um reflexo da própria performance diversificada de Gloria Groove, que se recusa a ser limitada por rótulos ou categorias tradicionais.

#### 8.2.4.5 Performance Tecnológica

No videoclipe de “Bonekinha”, protagonizado por Gloria Groove, a tecnologia não é apenas um componente visual, mas uma protagonista que molda e amplifica a narrativa de maneira integral. O uso engenhoso de recursos tecnológicos se alinha perfeitamente à estética futurista e à temática de resistência e transformação presentes na obra. Neste sentido, a tecnologia não é uma ferramenta passiva, mas sim um motor ativo, que transforma a experiência sensorial do espectador, imergindo-o em um universo onde os limites entre o físico e o digital se desintegram. O videoclipe não apenas se apropria dos avanços tecnológicos, mas também os usa como símbolos de ruptura e potencialização da fluidez de identidade.

Desde os primeiros instantes, a cinematografia do videoclipe chama a atenção pela forma como a câmera se move de maneira fluida e calculada, quase como um dançarino invisível que acompanha cada movimento de Gloria Groove e seus dançarinos. Não há momentos estáticos: a câmera se lança junto à música, captando detalhes de maneira precisa, enquanto cortes rápidos e ângulos inesperados reforçam o dinamismo da performance. Esse uso da câmera, que ora se aproxima de forma íntima, ora recua de maneira estratégica, cria uma sensação de proximidade que transcende a mera observação, tornando o espectador um participante quase ativo da performance. O videoclipe, nesse sentido, utiliza a linguagem visual de forma intencional para subverter a distância entre o artista e o público.

A iluminação, especialmente o uso dramático de luzes neon, reforça essa atmosfera futurista e provocativa. As luzes intensas não são apenas um recurso estético, mas funcionam como um dispositivo simbólico que reflete o embate entre o urbano e o tecnológico. O neon, com seu brilho sintético e suas cores artificiais, remete a uma modernidade que é ao mesmo

tempo vibrante e alienante, sugerindo que a cidade — e, por extensão, a sociedade — é um espaço de contrastes, onde as identidades podem se perder ou se libertar. A escolha dessa paleta de luzes evoca o universo visual do gênero cyberpunk, onde a fusão entre o humano e o tecnológico é ao mesmo tempo libertadora e desafiadora. Gloria Groove, ao se posicionar nesse cenário de luzes intensas e sombras profundas, simboliza uma figura que se movimenta com fluidez entre essas dicotomias.

Um dos cenários mais impactantes do videoclipe é a lan house, um espaço que dialoga diretamente com a tecnologia, mas que também carrega um simbolismo de transição. Durante os anos 2000, as lan houses representavam o acesso ao novo, à internet e à conexão global, especialmente para as classes populares. Esses espaços, que foram pontos de encontro de uma juventude periférica, eram mais do que locais para navegar na web: eram centros de cultura e resistência, onde música, vídeos e jogos se tornavam formas de expressão para aqueles que estavam à margem do centro digitalizado. No videoclipe, a presença da lan house, com seus computadores antigos e sua estética vintage, se choca com a figura de Gloria Groove, altamente estilizada e futurista. Essa justaposição visual sugere uma fusão entre o arcaico e o moderno, onde a tecnologia não só conecta, mas também transforma, sendo uma ferramenta para transcender os limites impostos pelas normatividades sociais.

A lan house, portanto, se torna um símbolo de resistência cultural. Gloria Groove, ao ocupar esse espaço, reformula sua função, transformando-o em um território de transgressão de gênero e identidade. O contraste entre o visual futurista e ousado de Groove e os elementos tecnológicos datados, como os computadores de tubo, amplifica a mensagem do videoclipe: o passado e o futuro podem coexistir, e a fluidez de identidade é uma constante reinvenção que se move entre esses tempos. A escolha de inserir esse cenário no videoclipe não é aleatória, pois reflete o caráter nostálgico e ao mesmo tempo transformador da tecnologia, lembrando-nos de que os espaços periféricos e tecnológicos são, muitas vezes, locais de criatividade e resistência.

Outra cena de grande impacto visual e tecnológico é a sequência em que Gloria Groove pilota uma motocicleta futurista em uma cidade cheia de luzes vibrantes e efeitos digitais. A cidade, iluminada pelo neon e banhada em tons artificiais, evoca uma atmosfera distópica, inspirada em filmes de ficção científica como *Blade Runner*. Mas aqui, em vez de sugerir alienação, a cena se transforma em uma metáfora de liberdade. A motocicleta, tradicionalmente um símbolo de movimento e poder, passa a representar a fluidez com que Groove transita por diferentes esferas culturais e identitárias. A cidade, com suas luzes e

sombras, se torna uma paisagem em constante mudança, assim como a própria identidade de Gloria Groove, que está sempre em processo de transformação.

Figura 101 – Gloria pilota uma motocicleta em uma cidade cheia de luzes.



Nesse cenário futurista, a tecnologia funciona como um espelho das identidades exploradas no videoclipe. Não há fronteiras rígidas entre o virtual e o real; tudo está em fluxo. A câmera, com seus movimentos ágeis e cortes precisos, reforça essa ideia de que tanto o corpo quanto a identidade de Groove não são estáticos, mas estão em constante mutação. A montagem frenética, que alterna entre close-ups íntimos e planos mais abertos e caóticos, cria uma sensação de urgência, de que a performance está sempre em processo de reinvenção. Aqui, a tecnologia atua como uma extensão do corpo, intensificando as emoções e a fisicalidade da performance.

Além dos elementos visuais, a tecnologia no videoclipe também aparece como uma metáfora para a dominação e o controle. A lan house, inicialmente um espaço de interação digital, é ressignificada como um palco para a exploração de dinâmicas de poder e desejo. A iluminação, os gráficos digitais e o uso de efeitos criam uma atmosfera onírica, quase surreal, onde as fronteiras entre o real e o virtual se dissolvem. Nesse ambiente, as performances de gênero e sexualidade se tornam mais fluidas, e a tecnologia passa a ser uma ferramenta de subversão das normas estabelecidas.

Não podemos ignorar o papel das plataformas digitais na disseminação desse videoclipe, especialmente considerando o impacto da internet nas comunidades LGBTQIA+. A rede não é apenas um espaço de comunicação, mas um terreno fértil de criação e afirmação

de identidades que, historicamente, foram marginalizadas. Ao ser lançado em plataformas como o YouTube, “Bonekinha” não apenas alcança um público global, mas também expande a visibilidade de questões de gênero e sexualidade, reafirmando o papel da internet como um veículo de resistência e subversão cultural.

Em conclusão, o videoclipe de “Bonekinha” utiliza a tecnologia de forma habilidosa para criar uma narrativa visual que transcende o simples entretenimento. A fusão entre o passado e o futuro, o digital e o físico, é explorada em profundidade, refletindo a fluidez de identidade de Gloria Groove e de sua performance. A tecnologia não é apenas uma ferramenta visual, mas um símbolo de transformação e de poder, ampliando as possibilidades de expressão e desafiando as fronteiras impostas pela sociedade. Ao ocupar espaços que historicamente foram inacessíveis para identidades queer e periféricas, Gloria Groove subverte essas barreiras e nos lembra que a verdadeira força está na capacidade de moldar e reinventar quem somos, tanto no presente quanto no futuro.

#### 8.2.4.6 Multiperformance em “Bonekinha”

No videoclipe “Bonekinha”, Gloria Groove encena uma vasta gama de performances que, em vez de se restringirem a uma única identidade, revelam um jogo contínuo de transformação e adaptação. A cada cena, a artista nos apresenta novas facetas, sugerindo que a identidade não é estática, mas sim um fluxo contínuo de reconstruções e interpretações. O videoclipe, portanto, pode ser compreendido como uma celebração do conceito de multiperformance, onde diferentes expressões estéticas e de gênero coexistem e se sobrepõem.

Gloria Groove atua como uma camaleoa cultural, alternando entre estilos, estéticas e performances que subvertem as expectativas tradicionais sobre o que significa ser e performar. Essa capacidade de transitar entre mundos e papéis é evidente desde o início do videoclipe, onde a combinação de figurinos, cenários e gestos corporais cria um mosaico dinâmico de expressões. Em vez de ser confinada a uma única representação de gênero ou estética, Groove desafia as fronteiras impostas, abraçando a multiplicidade como um elemento central de sua narrativa visual e performática.

Um dos pontos altos do videoclipe é a maneira como ele utiliza diferentes espaços como metáforas visuais para a diversidade de identidades que Gloria Groove explora. A lan house, por exemplo, remete a uma estética dos anos 2000 e carrega consigo um significado cultural e histórico para a juventude periférica daquela época. Esses espaços, que eram

sinônimos de inclusão digital, também foram locais de socialização e resistência. No clipe, a lan house não é apenas um cenário nostálgico, mas um símbolo da interseção entre tecnologia e cultura, um espaço onde as barreiras de gênero e sexualidade podem ser desafiadas e ressignificadas.

Ao ocupar esse cenário tecnológico com sua estética arrojada e futurista, Groove transforma a lan house em um território queer, onde a performatividade de gênero pode ser explorada sem as limitações impostas pelo mundo exterior. O passado e o presente se fundem, enquanto a tecnologia — representada pelos computadores de tubo e outros elementos retro — simboliza o potencial de transformação e criação de novas identidades. A mensagem é clara: a tecnologia e os espaços que antes eram marginalizados podem se tornar instrumentos de empoderamento e resistência.

Outro cenário icônico é o banheiro escolar, que carrega uma estética punk e rebelde. Este espaço, geralmente associado à clandestinidade e à marginalização, é transformado no videoclipe em um palco de liberdade e expressão plena. O punk, com seu visual desafiador e sua atitude contracultura, é integrado à narrativa visual como uma forma de resistir às normas e convenções sociais. Gloria Groove, ao interagir com esse espaço, subverte o significado tradicional do banheiro como um lugar de limitação e disciplina, transformando-o em um ambiente onde as identidades podem ser fluidas e experimentadas em sua plenitude.

Figura 102 – Cena no banheiro escolar.



Essa fusão de estéticas e referências culturais reflete a habilidade de Gloria Groove em navegar por diferentes subculturas e estilos, conectando o punk ao funk e ao cyberpunk de

maneira harmoniosa. A escolha de figurinos, que varia entre roupas de vinil futuristas e saias xadrez grunge, reforça a ideia de que a identidade não é uma linha reta, mas um percurso cheio de curvas e reviravoltas. Ao se apropriar dessas referências, Groove não apenas homenageia as subculturas das quais se inspira, mas também as transforma em algo inteiramente novo, colocando-se como um ponto de intersecção entre diferentes mundos estéticos.

A fotografia do videoclipe contribui para essa multiplicidade ao trabalhar com luzes e sombras que ora sugerem uma atmosfera futurista, ora remetem à crueza da rebeldia juvenil. As luzes neon, tão presentes em cenas de alta intensidade visual, evocam uma estética distópica que se alinha ao universo do cyberpunk, enquanto as cenas mais sombrias no banheiro escolar reforçam a sensação de confronto e resistência. Esse jogo entre claro e escuro, entre o artificial e o orgânico, reflete a própria tensão que permeia o videoclipe: uma dança constante entre o controle e a liberdade, entre a norma e a subversão.

A dança, por sua vez, desempenha um papel crucial nessa narrativa de multiperformance. As coreografias de Gloria Groove e de seus dançarinos não são apenas uma expressão de técnica, mas também de narrativa. Cada movimento reflete a tensão entre libertação e controle, em uma linguagem corporal que comunica o poder que Groove exerce sobre sua própria identidade. A dança se torna uma extensão do corpo e da narrativa visual, funcionando como uma metáfora para a fluidez de gênero e identidade que Groove explora ao longo de todo o videoclipe. O corpo em movimento é um corpo que resiste, que desafia e que se transforma.

A fluidez com que Gloria Groove transita entre diferentes papéis e estilos reflete uma identidade que não se prende a categorias fixas, mas que está em constante estado de criação. Essa habilidade de ser múltipla, de se recriar constantemente, é o que faz de “Bonekinha” uma obra de multiperformance. Não há uma essência fixa em Gloria Groove; há, sim, uma contínua transformação, um diálogo incessante entre o passado e o presente, o clássico e o contemporâneo, o individual e o coletivo.

O videoclipe se transforma, assim, em uma metáfora para a própria experiência contemporânea de identidade. A era digital, marcada pela multiplicidade de plataformas e pela possibilidade de autoconstrução, permite que identidades sejam não apenas vividas, mas criadas, destruídas e recriadas. Gloria Groove, ao ocupar espaços como a lan house e a cidade futurista, sugere que a tecnologia é um instrumento não apenas de comunicação, mas de reinvenção. A internet, por meio de suas plataformas digitais, dá voz a corpos e identidades

que antes estavam à margem, permitindo que novas narrativas emergissem e que a visibilidade queer se expandisse.

Em última análise, “Bonekinha” é uma obra que transcende a simples performance de gênero e adentra o território da multiperformance, onde diferentes camadas de identidade, estética e expressão se encontram e se chocam. Ao transitar entre universos estéticos tão diversos, Gloria Groove não apenas desafia as convenções de gênero e estilo, mas também nos convida a refletir sobre a natureza fluida e mutável da identidade na era contemporânea. O videoclipe é uma celebração da multiplicidade, uma afirmação de que a identidade não precisa ser estática, mas pode ser vivida como uma constante reinvenção.



### 8.3 LIA CLARK

Lia Clark, cujo nome verdadeiro é Rhael Lima, é uma figura de destaque na cena musical brasileira, conhecida por misturar performance drag com funk de uma forma que é ao mesmo tempo nova e sem remorso. Ela é uma força da natureza, dedicada à representação LGBTQIA+, usando o funk como seu meio para expressar expressões de resistência e liberdade. Seu trabalho captura a essência vibrante e fluida da experiência queer de hoje, adicionando irreverência, crítica social e pura celebração à sua arte. Lia está longe de ser apenas mais uma artista na cena — ela está constantemente ultrapassando limites, fazendo com que seu trabalho não seja apenas sobre entretenimento, mas também sobre visibilidade e empoderamento.

Desde o início de sua carreira, Lia Clark vem agitando o cenário musical brasileiro, especialmente nos reinos do funk e da performance drag. Seu estilo é uma mistura audaciosa de batidas contagiantes, letras ousadas e visuais de arregalar os olhos, trazendo o toque maior que a vida do drag para o mundo do funk. Por meio de sua música, ela mergulha em temas de liberdade sexual, quebrando tabus e abraçando quem você é sem pedir desculpas. Não se trata apenas de expandir o alcance do funk — um gênero frequentemente visto como marginal — mas de redefinir o que significa ser um artista drag no Brasil.

O que realmente diferencia Lia Clark é como sua música fala com a comunidade LGBTQIA+. Suas músicas são repletas de temas de empoderamento e desafio, oferecendo uma voz para aqueles que frequentemente se sentem marginalizados. Há humor, ironia e um

toque afiado em suas letras, transformando faixas como “Chifrudo” e “Q.M.T.” em mais do que apenas músicas cativantes — elas são hinos de desafio às normas convencionais. A arte de Lia é um espaço onde ideias rígidas sobre gênero e comportamento são deixadas de lado, abrindo espaço para a diversidade florescer.

Visualmente, Lia Clark é uma potência. Ela se inspira fortemente na extravagância do drag, usando de tudo, desde figurinos ousados e maquiagem marcante até coreografias concisas. Cada apresentação é um espetáculo meticulosamente planejado, misturando teatralidade com uma forte mensagem de empoderamento e inclusão. Seus videoclipes são igualmente vibrantes, cheios de visuais ousados e histórias que reforçam seus temas de autoexpressão e liberdade. Para Lia, a estética não é apenas uma reflexão tardia — ela está entrelaçada na própria estrutura de sua identidade como uma artista que constantemente desafia e redefine normas.

Lia também sabe como alavancar as mídias sociais, usando plataformas como Instagram, Twitter e YouTube para se manter conectada com seu público. Ela compartilha vislumbres de sua vida pessoal, interage com fãs e constrói uma comunidade que é tão engajada quanto diversa. Essa presença digital é uma grande parte de sua estratégia, amplificando sua influência e ressaltando sua mensagem de inclusão e respeito pela diversidade. Sua franqueza online ajuda a consolidar seu papel como uma figura de representação, especialmente para jovens LGBTQIA+ que a admiram em busca de inspiração.

As colaborações são outra grande peça do quebra-cabeça de Lia Clark. Ela é conhecida por se unir a uma variedade de artistas, demonstrando sua disposição para experimentar e explorar sons diferentes. Essas parcerias não apenas ampliam seus horizontes musicais, mas também destacam sua versatilidade como uma artista que pode cruzar gêneros e se conectar com diferentes públicos. Por meio dessas colaborações, Lia mostra que a música é mais do que apenas batidas e ritmos — é um ponto de encontro para vozes diversas se unirem e criarem algo novo.

A jornada de Lia não foi isenta de obstáculos. Ela enfrentou sua cota de desafios, desde preconceitos como artista drag até o estigma que frequentemente cerca a música funk no Brasil. Mas em vez de deixar que esses obstáculos a segurassem, ela os usou como combustível para sua arte, transformando lutas pessoais em força e criatividade. Sua ascensão na cena musical é uma prova de sua resiliência e seu talento para transformar obstáculos em oportunidades de crescimento.



Fora da música, Lia Clark é uma defensora dos direitos LGBTQIA+. Ela usa sua plataforma para pressionar por mais visibilidade e aceitação de identidades queer na mídia e além. Sua presença em veículos tradicionais — seja por meio de entrevistas, aparições na TV ou colaborações — ajuda a normalizar a diversidade e combater a discriminação. Lia é franca sobre questões como homofobia, transfobia e a necessidade crítica de representação, reforçando sua posição como uma artista que não está apenas fazendo barulho, mas fazendo a diferença.

A música de Lia Clark não é apenas cativante — é um reflexo de sua identidade, conectando sua jornada pessoal com a de seus ouvintes. Suas letras geralmente misturam atrevimento com comentários sérios, abordando as complexidades de ser queer em um mundo que ainda tem muitas expectativas rígidas. Ao reivindicar o funk como seu gênero, ela não está apenas participando de um estilo de música que é frequentemente visto como periférico; ela o está transformando em uma plataforma poderosa para o empoderamento LGBTQIA+. Esse uso do funk é tanto um ato de resistência quanto uma celebração, remodelando o que o gênero pode ser.

Uma das conexões mais fortes de Lia é com seu público. Nos shows ao vivo, ela vai além de simplesmente se apresentar — ela interage de verdade, tornando cada apresentação uma experiência compartilhada com o público. Nas redes sociais, essa conexão se intensifica ainda mais, pois ela se mostra de forma genuína e acessível, revelando não só os momentos de destaque, mas também os instantes mais autênticos e sem filtro de sua vida. Essa honestidade cria um ambiente de comunidade, onde os fãs se sentem acolhidos e encorajados a expressarem sua própria autenticidade.

A identidade artística de Lia Clark é um rico arranjo de música, performance e talento visual. Ela não tem medo de desafiar o status quo, usando sua plataforma para defender a inclusão e a diversidade. Mais do que apenas uma artista, Lia é um farol de resiliência e inspiração, com sua arte ecoando a luta e a alegria de ser fiel a si mesmo em um mundo que muitas vezes tenta encaixar as pessoas em caixas organizadas. Seu impacto na cultura e na música brasileiras se estende muito além do palco, posicionando-a como uma voz vital na luta pela visibilidade e pelos direitos LGBTQIA+.

Ao expandir continuamente os limites de sua arte, Lia Clark reafirma sua dedicação em abraçar e celebrar a diversidade. Sua jornada serve como um exemplo poderoso de como a arte pode desencadear mudanças sociais, encorajando outros a derrubar barreiras e viver autenticamente.

### 8.3.1 Aceita, Eu Sou Gostosa: Malandragem em “Chifrudo”

#### 8.3.1.1 Performance Musical

O videoclipe “Chifrudo”, estrelado por Lia Clark e Mulher Pepita, representa uma vibrante manifestação da cultura funk e da resistência LGBTQIA+, onde música e dança se entrelaçam como formas poderosas de expressão e empoderamento. A música, com uma batida animada e marcante, carrega os elementos essenciais do funk brasileiro — graves poderosos e um ritmo repetitivo — que acentuam a atmosfera festiva e envolvente. Embora a letra trate da traição, uma temática carregada de emoção, o tratamento é leve e bem-humorado, o que cria um contraste cativante entre a seriedade do tema e a energia eletrizante do videoclipe.

Figura 103 – Narrativa do videoclipe que conta a história da traição.



O clipe evoca a sensação de um bloco carnavalesco, onde personagens dançam de maneira espontânea e comunitária. A estética visual, repleta de cores vibrantes, figurinos extravagantes e coreografias sincronizadas, remete à alegria efusiva e à inclusão, características emblemáticas do carnaval brasileiro. O funk, um gênero musical profundamente associado à cultura periférica do Brasil, serve aqui como um veículo de resistência, celebrando o corpo e a liberdade de expressão, especialmente dentro da comunidade LGBTQIA+. Assim, a festa se transforma em uma plataforma de subversão e visibilidade.

Figura 104 – Estética visual que remete ao bloco carnavalesco.



As protagonistas, Lia Clark e Mulher Pepita, uma drag e um trans, utilizam o funk como um espaço de reivindicação e afirmação. Ao colocarem seus corpos em evidência, dominando a narrativa, elas não apenas consolidam sua presença no cenário musical brasileiro, como também desafiam as normas hegemônicas de gênero e sexualidade. Nesse contexto, o funk vai além de seu papel tradicional, transformando-se em uma arena de luta, onde a dança, a festa e o corpo ocupam o centro na construção de uma narrativa que valoriza a liberdade e o empoderamento.

O ritmo do funk, com suas batidas intensas e repetitivas, cria o cenário perfeito para a dança, e o videoclipe explora essa conexão de maneira envolvente. A coreografia, que enfatiza movimentos de quadris e pernas, torna-se um dos principais recursos narrativos, pois é através do movimento corporal que os personagens expressam sua resistência e alegria. A dança, muito presente nas comunidades periféricas como forma de expressão, vai além do entretenimento. No videoclipe, ela opera simultaneamente como um meio de celebração e uma forma de reafirmação identitária, evidenciando que, para esses corpos, dançar é um ato político.

Figura 105 – Lia Clark e amigas dançam na sala da casa.



O cenário carnavalesco também reforça a ideia de coletividade e inclusão. O carnaval, festa popular por excelência, onde a participação de todos é encorajada, é aqui retratado como um espaço de comunhão e diversidade. As cenas que mostram personagens dançando juntos, criando uma espécie de bloco carnavalesco ao som do funk, destacam essa mensagem de união e resistência. A presença de elementos festivos, como o icônico “Drink Lia Clark”, acentua ainda mais a sensação de coletividade, criando um ambiente onde o ritmo envolvente da música conecta os personagens entre si e, de forma sutil, com o próprio público.

Figura 106 – Detalhe da garrafa do drink.



Outro aspecto essencial do videoclipe é a alternância entre cenas mais lentas, que capturam momentos de dor e surpresa, e o ritmo acelerado da música. Essa combinação cria um efeito simultaneamente cômico e dramático. Enquanto lidam com traições e desafios emocionais, as personagens continuam imersas no clima festivo, subvertendo as expectativas do espectador e mantendo a narrativa sempre vibrante. Essa fusão de humor e emoção dramática é uma característica marcante do clipe, que usa o funk como alicerce para sustentar um tom de celebração, mesmo diante de conflitos interpessoais.

A rápida alternância entre closes de corpos em movimento e momentos de introspecção constrói um ritmo visual que acompanha perfeitamente a cadência musical. O twerking, sincronizado com as batidas graves do funk, adiciona uma camada de energia sexual à narrativa visual, reforçando a conexão entre o corpo, a dança e a música. No videoclipe, o corpo é celebrado como um veículo de expressão e, ao mesmo tempo, um espaço de resistência, especialmente o corpo queer, que aqui é exaltado em sua plenitude.

O uso da estética carnavalesca para amplificar o confronto entre as protagonistas e o traidor é outro ponto crucial do videoclipe. Enquanto a música se mantém alegre e festiva, a tensão narrativa aumenta gradualmente, culminando em uma espécie de vingança com um toque cômico. O contraste entre o ritmo vibrante do funk e a gravidade do tema da traição cria uma dinâmica envolvente. Elementos como a espuma, utilizada na festa, simbolizam tanto a diversão quanto uma certa dose de revanche, intensificando o clima de descontração e ironia.

Durante todo o videoclipe, a música sustenta o ambiente festivo, mesmo nos momentos emocionalmente mais carregados. As batidas contínuas do funk funcionam como um pano de fundo que sugere que, apesar dos conflitos, a festa não para. A mensagem subjacente é clara: diante de traições ou adversidades, a celebração e a comunidade prevalecem. Esse tom de resistência é especialmente significativo dentro da cultura LGBTQIA+, onde o corpo, a dança e a festa são frequentemente utilizados como ferramentas de sobrevivência e afirmação, enfrentando as pressões e desafios da sociedade.

Em resumo, o videoclipe de “Chifrudo” combina habilmente elementos da cultura funk, do carnaval e da resistência LGBTQIA+ para criar uma narrativa visual e sonora que é ao mesmo tempo festiva e empoderadora. Lia Clark e Mulher Pepita utilizam suas performances para desafiar normas e estereótipos, celebrando suas identidades e utilizando a música como uma poderosa plataforma de visibilidade e inclusão. O videoclipe, com sua energia vibrante e estética exuberante, é uma homenagem à cultura periférica brasileira e à capacidade transformadora do funk, que une, empodera e transforma tanto os artistas quanto o público.

### 8.3.1.2 Performance de Gênero e Sexualidade

O videoclipe “Chifrudo”, protagonizado por Lia Clark e Mulher Pepita, oferece uma vívida aplicação da teoria da performatividade de gênero de Judith Butler, ao subverter normas cis-heteronormativas com um toque de humor provocador e uma estética visual desafiadora. A narrativa lida com os temas da traição e do empoderamento feminino, mas sob

uma ótica queer que redimensiona as expectativas convencionais sobre gênero e sexualidade. Tanto as letras quanto a performance das artistas conduzem o espectador a uma interpretação lúdica e irreverente, onde o humor e a sensualidade se combinam de maneira engenhosa para remodelar o papel da mulher e da pessoa LGBTQIA+ no campo da cultura e das relações interpessoais.

A atuação de Lia Clark e Mulher Pepita destaca-se pela ruptura com a tradicional passividade atribuída às mulheres, especialmente quando retratadas em situações de traição. Longe de serem apresentadas como vítimas de um sistema emocional que as oprime, as protagonistas tomam para si o controle da narrativa, expondo o “chifrudo” de forma satírica e crítica. Essa inversão de papéis altera o discurso tradicional sobre traição, no qual mulheres muitas vezes são retratadas como seres submissos, tristes ou amargurados. Aqui, Lia e Pepita reescrevem o script, assumindo uma postura de domínio emocional e sexual, transbordando autoconfiança e humor. Elas invertem as dinâmicas de poder, colocando-se como figuras ativas e autônomas dentro da história, onde o controle está nas suas mãos.

O videoclipe também ressoa profundamente com a estética camp, uma marca registrada da cultura drag e queer, que é utilizada aqui para desconstruir e reformular normas de gênero. O uso de figurinos grandiosos, maquiagens exuberantes e gestos teatrais exagerados coloca em evidência o caráter performático do gênero, conforme Butler argumenta: um conceito que não é fixo, mas repetido e constantemente reconstruído. Tanto Lia quanto Pepita fazem uso desses estereótipos exagerados de feminilidade para brincar com os papéis de gênero de maneira crítica e provocadora. Ao intensificarem essas representações, elas não apenas criticam, mas questionam profundamente o conceito de gênero, sugerindo que ele é, em última análise, uma construção social que pode ser moldada, dobrada e distorcida.

Figura 107 – Gestos “teatralizados” de Lia e Pepita.



O cenário festivo do videoclipe é estabelecido como um espaço queer, onde as normas sociais tradicionais parecem evaporar, dando lugar a uma celebração sem amarras da sexualidade. A interação entre os personagens, simbolizada por brincadeiras lúdicas e toques

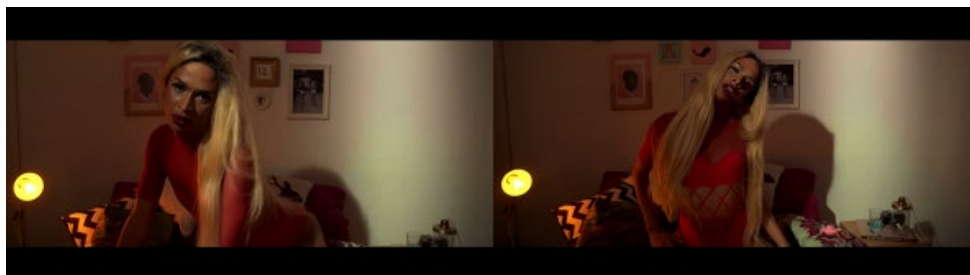
físicos sutis, revela um ambiente onde a liberdade reina e a identidade pode ser expressa sem as restrições impostas pela sociedade heteronormativa. As interações entre Lia e Pepita, evidenciadas pelo uso de espuma em um confronto bem-humorado, transformam o ato de vingança em algo leve e cômico, reforçando a desconstrução dos papéis tradicionais de gênero. Além disso, o videoclipe promove a fluidez sexual ao apresentar beijos e gestos afetuosos entre diversos personagens, rompendo com as convenções da monogamia e heteronormatividade.

Figura 108 – Lia Clark beija diversos figurantes.



A hipersexualização da feminilidade, que perpassa as escolhas visuais no videoclipe, é reinterpretada como uma poderosa ferramenta de empoderamento. O estilo provocante de Lia Clark, com roupas ousadas e poses que evocam uma feminilidade exagerada, adota, de maneira consciente, os estereótipos de objetificação feminina, mas subverte essa lógica ao ressignificar a imagem da mulher como uma figura de força e controle. Em vez de serem passivamente objetificadas, Lia e Pepita dominam seus corpos e suas narrativas, projetando uma feminilidade que é, ao mesmo tempo, sedutora e autônoma. Isso se torna especialmente evidente nas cenas em que elas confrontam o traidor, onde rejeitam o papel passivo e se posicionam como agentes de suas próprias histórias, ressignificando a figura tradicional da mulher traída.

Figura 109 – Cenas exemplificando a hipersexualização da feminilidade.



Além da desconstrução de papéis, o videoclipe também parodia e subverte elementos tradicionais da cultura de massa, como as propagandas de bebidas e a iconografia pop. O uso de drinks personalizados e a apropriação de elementos do marketing mainstream demonstram como a cultura queer pode ressignificar produtos e símbolos da cultura popular, propondo uma visão crítica e, ao mesmo tempo, bem-humorada. Esse uso subversivo do marketing aproxima o videoclipe de uma tradição mais ampla da arte queer, na qual o humor e o exagero são utilizados para dismantelar convenções culturais e desafiar normas sociais.

A liberdade sexual, tema fundamental no videoclipe, é representada de maneira fluida e inclusiva. As interações afetivas e físicas entre os personagens rompem com as expectativas tradicionais, rejeitando a monogamia e a heteronormatividade, e oferecendo uma visão aberta e diversa das relações interpessoais. A abordagem que celebra o desejo e a intimidade, livre das restrições sociais, é reforçada pela estética carnavalesca do videoclipe, onde o corpo e a sexualidade são vividos de forma desinibida. Esta visão de liberdade sexual está profundamente ligada à performatividade de gênero proposta por Butler, que defende que tanto o gênero quanto a sexualidade são construções sociais, passíveis de serem contestadas e reconfiguradas.

Figura 110 – Beijo entre Lia Clark e Mulher Pepita.





O uso do humor e do exagero permeia cada camada do videoclipe, desarmando as expectativas de seriedade associadas à traição. A espuma, que ao mesmo tempo simboliza diversão e vingança, cria uma atmosfera leve e descontraída, retirando o peso emocional da traição e transformando-a em um momento cômico. Ao rirem do traidor e unirem-se na brincadeira, Lia e Pepita não apenas subvertem a narrativa tradicional da mulher traída, mas utilizam o humor como uma forma de resistência cultural, questionando as convenções de poder e controle dentro das relações.

Portanto, o videoclipe de “Chifrudo” habilmente desconstrói as normas de gênero e sexualidade, ao mesmo tempo em que utiliza humor, sensualidade e uma estética camp<sup>6</sup> vibrante para criar uma narrativa que desafia as convenções estabelecidas. Através de suas performances provocadoras, Lia Clark e Mulher Pepita não só celebram suas identidades queer, mas também oferecem uma visão empoderada e inclusiva do que significa ser mulher e LGBTQIA+ no cenário do funk brasileiro. As suas atuações, em conjunto com uma estética visual farta e uma atmosfera de festa, transformam o clipe em um manifesto de resistência, onde o corpo e a sexualidade são exaltados como formas de poder, autodefinição e celebração.

### 8.3.1.3 Performance Racial e Étnica

O videoclipe “Chifrudo”, protagonizado por Lia Clark e Mulher Pepita, também se posiciona no delicado cruzamento entre raça e etnicidade, ao lado das questões de gênero e sexualidade. O funk carioca, que pulsa em sua sonoridade e estética, carrega uma herança profundamente conectada às comunidades negras e periféricas. Essa ligação, por si só, já posiciona o videoclipe dentro de um contexto de resistência, onde a arte não apenas diverte, mas reivindica espaço e voz. No entanto, ao combinar essa tradição com elementos queer, “Chifrudo” transcende seu papel como uma simples peça musical, tornando-se um ponto de convergência entre diferentes formas de marginalização.

Historicamente, o funk sempre foi mais do que uma simples manifestação musical: ele é o eco das vozes que, por tanto tempo, foram silenciadas. Nos bairros periféricos, nas vielas estreitas e ocupadas por uma rica diversidade cultural, ele brotou como resposta à opressão, como forma de resistência racial e de classe. No videoclipe, Lia Clark e Mulher Pepita não

---

<sup>6</sup> Camp é um estilo estético e sensibilidade que valoriza o exagero, o artifício e o que é considerado "de mau gosto" de forma intencional. Ele celebra o exagero dramático, a teatralidade e a ironia, transformando elementos kitsch ou excêntricos em arte. Camp muitas vezes mistura humor, sarcasmo e uma apreciação pelo bizarro, subvertendo normas culturais.

apenas se apropriam dessa cultura, mas expandem seus significados, ressignificando o funk como um espaço onde raça, gênero e sexualidade coexistem em um diálogo constante de resistência e reivindicação. O funk, que antes já representava uma luta por reconhecimento racial, agora também abraça a luta por visibilidade e afirmação das identidades queer.

O videoclipe destaca, de maneira notável, uma variedade de corpos racializados, quebrando com a tradição de exclusão ou marginalização dessas figuras nos produtos culturais brasileiros de grande alcance. Na tela, o carnaval e o funk, duas manifestações populares que nasceram nos braços da cultura negra e periférica, tornam-se cenários vibrantes de celebração e empoderamento. Os corpos que dançam, interagem e se expressam nesse ambiente festivo não estão ali apenas para entreter: eles personificam a resistência, ocupando espaços que muitas vezes lhes foram negados pela estrutura hegemônica midiática. Cada movimento, cada sorriso e cada interação no bloco carnavalesco reitera o poder de existir e resistir em um país marcado por uma história de opressões raciais.

Figura 111 - Variedade de corpos presentes no videoclipe.



A dança, especialmente o twerk, desempenha um papel central nesse cenário. Herdeira de tradições africanas, a dança se torna um meio de expressar a conexão com a ancestralidade e, ao mesmo tempo, um símbolo de libertação. Em “Chifrudo”, o twerk é mais do que um movimento sensual; ele é uma manifestação de autonomia e poder, particularmente quando realizado por corpos marginalizados. Ao dançar, os personagens, muitos deles pertencentes a comunidades racializadas, não estão apenas celebrando a música — estão, também, reivindicando seu direito de existir plenamente, de tomar espaço e afirmar sua identidade através do movimento. A dança, aqui, é tanto resistência quanto celebração.

Figura 112 – Lia e amigas realizando twerk.



Mesmo que a narrativa principal do clipe gire em torno da traição e do conflito emocional resultante, a presença de corpos negros e pardos no centro da narrativa visual é inegável. Esses personagens, historicamente excluídos ou estereotipados na mídia brasileira, são aqui colocados em posições de destaque, ocupando um espaço de visibilidade que lhes é muitas vezes negado. O clipe, assim, subverte a dinâmica de exclusão ao colocar essas figuras no coração da celebração, reforçando a ideia de que o carnaval e o funk são, ao mesmo tempo, expressões de alegria e de resistência. Cada cena de dança e confraternização se torna, então, um ato simbólico de reapropriação cultural.

O carnaval, retratado como um grande palco de liberdade e inclusão, transcende o status de festa popular e se torna, no clipe, um símbolo de ruptura com as hierarquias tradicionais. Historicamente enraizado nas comunidades negras e periféricas, o carnaval é um espaço onde as barreiras sociais são temporariamente suspensas, permitindo que a diversidade e a pluralidade floresçam. Em “Chifrudo”, o carnaval se torna uma metáfora visual da luta contra a invisibilização das comunidades marginalizadas, funcionando como um espaço onde a diversidade racial e cultural não apenas existe, mas é celebrada. O funk, unido ao carnaval, transforma-se em uma poderosa ferramenta de resistência cultural.

A inclusão de personagens de diversas tonalidades de pele também reflete a complexidade e a riqueza da identidade brasileira. Em um país marcado pela miscigenação, a escolha de retratar personagens com diferentes etnias destaca a pluralidade racial que define o Brasil. Embora o videoclipe não explore explicitamente as questões raciais em sua narrativa

verbal, a presença dessas figuras nos momentos de celebração cria uma poderosa narrativa visual de inclusão e afirmação. A simples presença desses corpos em cena já é uma forma de desafiar as normas raciais da indústria cultural, promovendo uma imagem mais representativa e justa da população brasileira.

Além disso, cenas específicas, como a que apresenta a mulher com quem o “chifrudo” é traído, rompem com a homogeneidade racial comumente vista na mídia popular. A escolha de uma personagem com traços que fogem dos padrões eurocêntricos é uma declaração sutil, mas carregada de significado, sobre a necessidade de diversidade nas representações midiáticas. Essa decisão contribui para a ampliação da visibilidade racial em um espaço que, por muito tempo, foi dominado por uma estética monocromática. Aqui, o videoclipe celebra a diversidade racial de maneira natural e poderosa, sem a necessidade de explicações diretas, mas sim por meio da presença e da representação.

Em última análise, “Chifrudo” vai além de ser um videoclipe musical. Ele se transforma em uma obra que utiliza o funk como veículo de resistência, onde raça, gênero e sexualidade se encontram, colidem e são celebrados. Através das performances de Lia Clark e Mulher Pepita, o clipe se coloca como uma ferramenta de visibilidade, subvertendo as normas de representatividade ao celebrar corpos que, tradicionalmente, são marginalizados. Mesmo que o foco narrativo não seja diretamente racial, a presença desses corpos racializados em cenas de celebração é, por si só, uma poderosa mensagem de inclusão e resistência. O funk e o carnaval, ao serem apresentados como expressões de empoderamento, reforçam seu papel histórico como espaços de luta e celebração das comunidades marginalizadas no Brasil.

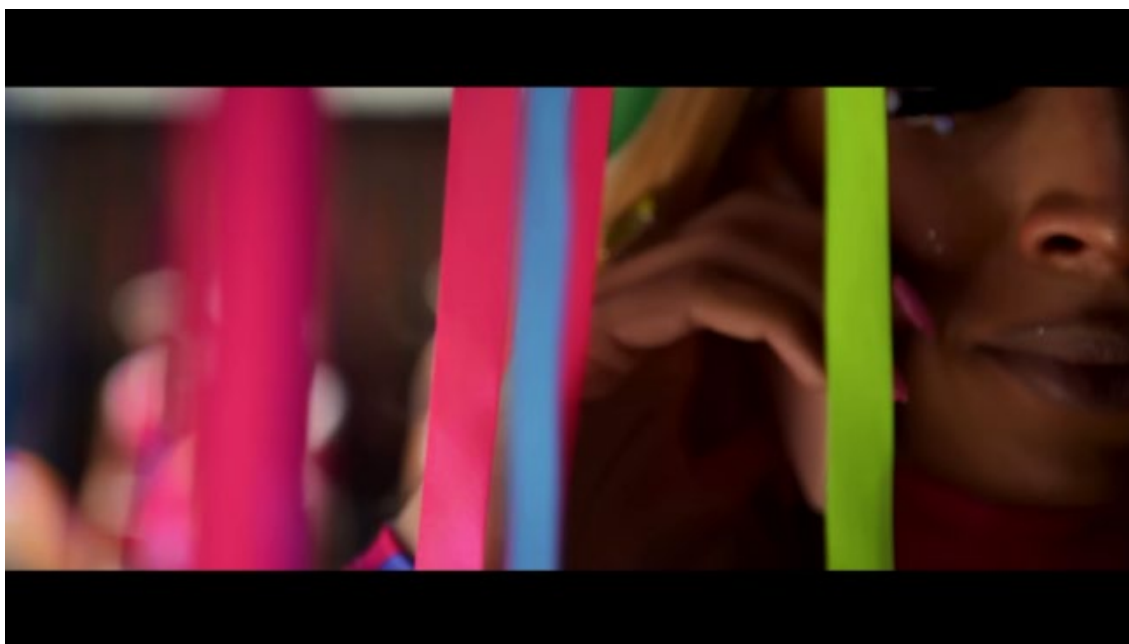
#### 8.3.1.4 Performance Estética

O videoclipe de “Chifrudo”, protagonizado por Lia Clark e Mulher Pepita, apresenta uma estética vibrante e cativante, capaz de envolver o espectador através de sua combinação de humor, exagero e visual carnavalesco. Desde os primeiros quadros, o clipe já se impõe como uma celebração festiva, com cores intensas, brilhos e figurinos que desafiam a sobriedade e abraçam o exagero. Toda essa construção visual, que mistura elementos típicos da cultura pop com referências da cultura queer, reflete o caráter subversivo e performático da obra, onde cada detalhe é pensado para amplificar a narrativa de liberdade e autoexpressão.

A paleta de cores vibrantes e os adereços extravagantes, que incluem serpentinas, lantejoulas e espuma, são utilizados para criar uma atmosfera quase caótica, mas repleta de energia. O uso das cores fortes e contrastantes não é apenas um recurso estético, mas uma

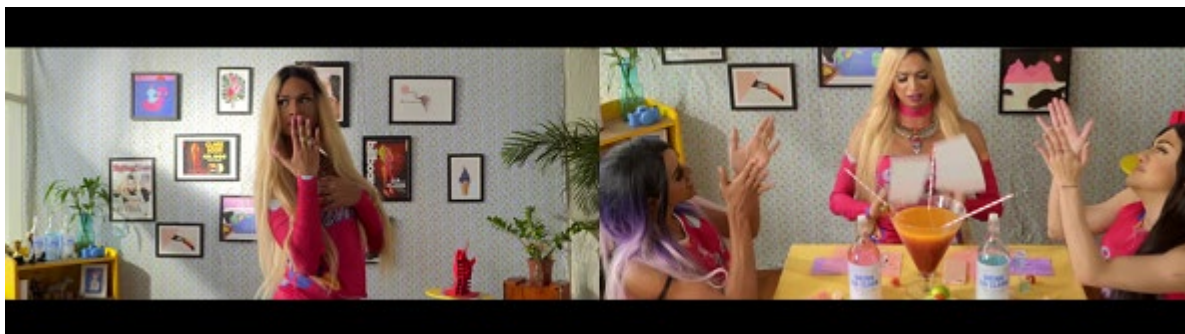
estratégia para transmitir uma mensagem de irreverência e autonomia, em que o visual excessivo se torna uma forma de resistir ao que é normativo. O videoclipe mergulha na estética carnavalesca, que por si só já carrega um simbolismo de subversão das regras sociais, onde o exagero e a exuberância são as leis que regem o espaço.

Figura 113 – Detalhe do videoclipe mostrando paleta vibrante.



A estética camp, amplamente reconhecida na cultura drag, permeia toda a obra, reforçando a teatralidade e a performatividade das personagens. Tanto Lia Clark quanto Mulher Pepita se apropriam dessa estética, utilizando figurinos exagerados e gestos marcadamente teatrais para desafiar as convenções de gênero e identidade. O camp, aqui, não se limita a ser um mero artifício estético, mas se apresenta como uma declaração política, ao celebrar a artificialidade, a hipérbole e a teatralidade como formas de expressão autênticas. O que é exagerado e artificial, longe de ser uma fuga da realidade, é justamente o meio pelo qual essas personagens afirmam suas existências e desafiam as normas.

Figura 114 – Exagero em gestos teatrais e elementos como o drink.



O videoclipe também explora o contraste entre espaços íntimos e públicos. A transição do espaço privado — onde a traição é descoberta — para o ambiente festivo e comunitário reflete a própria dinâmica emocional das personagens. Na casa, as cores são mais suaves e a iluminação é acolhedora, criando uma sensação de intimidade que é interrompida pela revelação do conflito. Em seguida, o cenário externo, com cores saturadas e ritmo frenético, marca a libertação dessas emoções em um ambiente onde a coletividade e a celebração são centrais. Essa transição visual não apenas acompanha a narrativa, mas a intensifica, fazendo com que o drama emocional e o humor coexistam de maneira fluida.

Figura 115 – Diferentes iluminações em vários momentos.



O figurino de Lia Clark, com longos cabelos loiros e trajes provocantes, assim como o de Mulher Pepita, com babados exuberantes, reforçam a estética drag, onde a artificialidade é uma forma de arte e de resistência. Essas escolhas estéticas, que apostam no exagero, não estão apenas alinhadas à cultura queer, mas também dialogam com o conceito de performatividade de gênero. Ao exagerar os símbolos de feminilidade, as protagonistas subvertem as expectativas do espectador e convidam à reflexão sobre como o gênero, assim como as roupas que o simbolizam, é uma construção social que pode ser moldada e resignificada.

Figura 116 – Detalhe dos figurinos de Lia Clark e Mulher Pepita.



Outro elemento importante da estética visual é o uso de acessórios que remetem à trajetória artística de Lia Clark, como quadros com seu nome e elementos decorativos que refletem sua carreira. Essa autorreferência cria uma ponte entre a artista e a personagem que ela encarna no videoclipe, mesclando as esferas pública e privada de sua imagem. O uso de objetos kitsch<sup>7</sup>, que remetem ao universo drag e pop, também reforça a ideia de que o espaço da performance não é limitado por normas estéticas convencionais. Ao contrário, a estética kitsch e o “faça você mesmo” são celebrados como uma forma legítima de autoexpressão, onde a liberdade de criar é central.

Figura 117 – Sala da casa tem Lia Clark em capas de revista e ao EP Clark Boom.



A mistura entre humor e drama é uma característica central da narrativa visual. A cena em que Lia descobre a traição e as lágrimas de glitter escorrem por seu rosto transforma o

<sup>7</sup> Kitsch é um termo usado para descrever objetos, obras ou estilos que são considerados de mau gosto, exageradamente sentimentais ou artificiais, muitas vezes com uma estética chamativa e superficial. Apesar de sua baixa valorização estética em contextos "sérios" da arte, o kitsch pode ser apreciado por seu charme nostálgico, acessibilidade ou apelo emocional, e às vezes é usado intencionalmente como uma forma de ironia ou crítica cultural.

momento dramático em algo leve, quase cômico. A dor é subvertida pelo artifício visual, e o brilho exagerado das lágrimas reforça a teatralidade da situação, tirando o peso emocional e transformando o drama em um espetáculo festivo. Essa abordagem do videoclipe, onde o humor se sobrepõe ao conflito, reflete a própria natureza do carnaval, onde o sofrimento é momentaneamente esquecido em nome da alegria coletiva e da celebração da vida.

Figura 118 – Lágrimas de glitter.

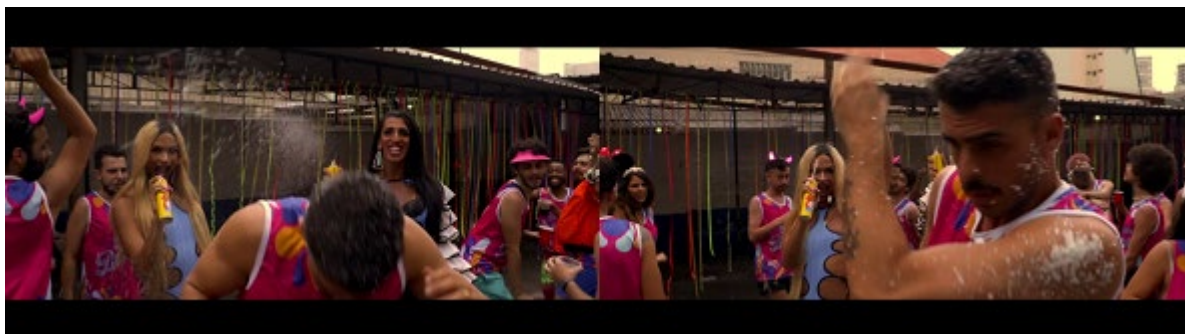


A coreografia também desempenha um papel crucial na construção da estética do videoclipe. Os movimentos sensuais dos quadris, típicos do funk brasileiro, são executados de maneira exagerada, quase caricatural, reforçando a ideia de que o corpo, assim como o gênero, é uma ferramenta de performance. O twerk, presente em diversas cenas, torna-se um elemento de destaque, funcionando tanto como uma celebração da sensualidade quanto como uma afirmação do corpo como espaço de resistência. O movimento dos corpos no clipe está sempre em sincronia com a música, criando um ritmo visual que é tão contagiante quanto à própria batida do funk.

O uso de objetos simbólicos, como a espuma, adiciona uma camada de surrealismo à narrativa. A espuma, que é tradicionalmente associada a festas e diversão, aqui também adquire um significado de leveza e vingança cômica. Quando as protagonistas enfrentam o traidor, a espuma atua como uma espécie de “arma” lúdica, transformando a tensão do confronto em uma brincadeira visual. Essa escolha estética é uma maneira de subverter as expectativas do espectador, misturando elementos aparentemente desconexos para criar uma experiência visual alegre e envolvente.



Figura 119 – Cantoras confrontando o ex-parceiro de Lia.



Em suma, o videoclipe de “Chifrudo” constrói sua estética a partir de um jogo constante entre o real e o exagerado, o íntimo e o coletivo, o humor e o drama. Lia Clark e Mulher Pepita utilizam o exagero visual como uma forma de desafiar as normas de gênero e identidade, celebrando a artificialidade e a teatralidade como formas legítimas de expressão. O uso de cores vibrantes, figurinos chamativos e adereços carnavalescos reforça a ideia de que a estética também pode ser uma forma de resistência, onde a celebração do corpo e da identidade se tornam atos políticos. Ao transformar o visual em uma extensão da narrativa, o videoclipe não apenas entretém, mas também questiona e desafia as convenções sociais, criando um espaço onde a liberdade de ser quem se é pode florescer.

#### 8.3.1.5 Performance Tecnológica

O videoclipe de “Chifrudo”, estrelado por Lia Clark e Mulher Pepita, não se limita a oferecer um espetáculo visual: ele utiliza de maneira sofisticada a tecnologia para expandir sua influência e alcançar públicos diversos. Em uma era em que o consumo de conteúdo é fragmentado e rápido, o clipe abraça essa realidade, explorando tecnologias que o transformam em uma obra interativa, moldada para se destacar nas dinâmicas plataformas digitais. A tecnologia, aqui, vai além do suporte técnico — ela se torna parte da narrativa, potencializando as imagens e oferecendo novas maneiras de interação com o público.

Desde os primeiros instantes, a montagem ágil do videoclipe é evidente. Com cortes rápidos e transições fluídas, a produção reflete o ritmo frenético da música, criando uma experiência audiovisual coesa. A câmera dança com as personagens, alternando entre closes intensos e planos abertos, enquanto as cores vibrantes e os efeitos gráficos saturados capturam e mantêm o olhar do espectador fixo na tela. A tecnologia de edição e pós-produção é usada de forma a potencializar a mensagem festiva e subversiva do videoclipe, fazendo com que cada cena se torne um convite à imersão completa nesse universo de exagero e celebração.

As ferramentas de pós-produção ampliam o caráter lúdico do clipe, adicionando elementos que beiram o surrealismo. As lágrimas de glitter, por exemplo, tornam o drama cômico, enquanto o uso de cores saturadas e brilhos excessivos cria uma atmosfera quase onírica. Esse uso de efeitos visuais não é puramente decorativo; ele serve para enfatizar a teatralidade do videoclipe e subverter a expectativa do espectador, que é levado a se divertir e a rir da própria dramaticidade das personagens. A tecnologia, assim, molda a experiência emocional, transformando o que poderia ser uma cena dramática em uma celebração do absurdo.

Figura 120 – Exemplo de efeito de fumaça no vídeo.



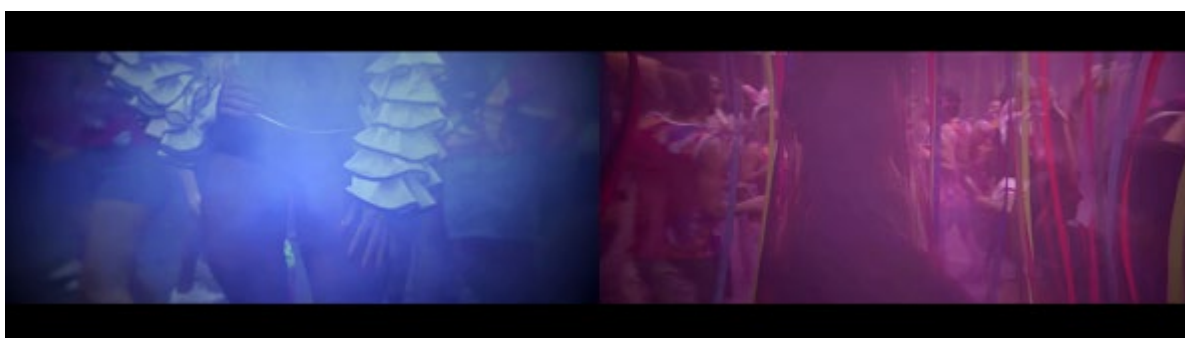
Além disso, o videoclipe é claramente projetado para um público que consome conteúdo de forma ágil e em múltiplas plataformas. A presença de coreografias icônicas e movimentos repetitivos foi pensada para gerar engajamento nas redes sociais, especialmente em espaços como TikTok e Instagram. Cada cena, cada gesto das personagens parece estrategicamente desenhado para ser facilmente replicado e compartilhado, criando assim um ciclo de participação contínua entre os fãs e o conteúdo original. A viralização de “Chifrudo” não é um acidente, mas o resultado de uma construção visual cuidadosamente planejada para se espalhar pela internet em múltiplos formatos.

A coreografia é um dos elementos mais centrais nessa performance tecnológica. Os movimentos de twerk, amplamente explorados no videoclipe, são destacados por ângulos de câmera que amplificam o impacto visual. A dança aqui vai além da simples expressão corporal: ela torna-se um ato de empoderamento e identidade. O corpo, filmado em sincronia

perfeita com as batidas do funk, é realçado por técnicas de filmagem que destacam sua força e sensualidade. Esses movimentos, além de chamar a atenção no vídeo completo, foram desenhados para se transformar em pequenos fragmentos virais, que podem ser facilmente reproduzidos e compartilhados em vídeos curtos nas redes sociais.

A estética vibrante do videoclipe foi claramente pensada para capturar o público que consome conteúdo em dispositivos móveis. As cores intensas e os efeitos chamativos são projetados para criar um impacto visual imediato — essencial para captar a atenção em um ambiente onde o conteúdo compete diretamente pela atenção do espectador. Nesse sentido, “Chifrudo” se adapta à lógica das redes sociais, onde o impacto visual inicial é crucial para evitar que o espectador simplesmente deslize o dedo e passe para o próximo vídeo. A estética é cuidadosamente calculada para destacar-se no meio digital, garantindo que cada segundo prenda o espectador e o mantenha engajado com a narrativa visual.

Figura 121 – Efeitos de luz e fumaça criam uma atmosfera quase “onírica”.



Outro ponto interessante é a maneira como o videoclipe fragmenta-se em cenas que podem circular independentemente nas redes. Cada trecho, cada detalhe visual, parece pensado para ser compartilhado, criando um ecossistema de conteúdo que vai além do produto original. A fragmentação visual — característica da era digital — é habilmente explorada em “Chifrudo”, permitindo que pequenos trechos do clipe vivam fora de seu contexto inicial, ganhando novas camadas de significado à medida que são replicados, remixados e redistribuídos. A obra transcende a unidade da tela, espalhando-se por diferentes plataformas e recontextualizando-se constantemente.

A espuma, um dos símbolos visuais recorrentes no videoclipe, adiciona um toque de surrealismo e liberdade às cenas. Ao ser utilizada em momentos de confronto ou celebração, ela transforma as situações tensas em brincadeiras visuais. Esse uso criativo da espuma, aliado aos efeitos de pós-produção, oferece ao público uma experiência que é tanto visual quanto tátil — quase como se o espectador pudesse sentir a leveza e o frescor do elemento em suas

mãos. Esses detalhes, enriquecidos pela tecnologia, fazem com que o videoclipe se destaque como uma obra que ultrapassa as barreiras do mero entretenimento.

A viralização não é apenas consequência do videoclipe, mas parte de sua estratégia desde o início. A facilidade com que cenas e coreografias são replicadas reflete uma construção visual pensada para engajamento contínuo. Ao oferecer ao público a possibilidade de recriar e compartilhar suas próprias versões, o videoclipe convida os espectadores a serem parte ativa da narrativa. Dessa maneira, a obra continua a viver, transformando-se constantemente à medida que novos vídeos e desafios de dança surgem nas redes sociais. Isso garante que o videoclipe não seja apenas uma peça estática, mas um fenômeno cultural em constante evolução.

Em síntese, “Chifrudo” usa a tecnologia de maneira inteligente para criar uma experiência que vai além do visual. Através de cortes rápidos, efeitos marcantes e uma estética que se adapta perfeitamente às dinâmicas das redes sociais, o videoclipe exemplifica como a tecnologia pode amplificar a mensagem e convidar o público a participar ativamente. Lia Clark e Mulher Pepita não só celebram a autoexpressão e o empoderamento, mas também utilizam as ferramentas digitais para expandir essa celebração, criando uma obra que dialoga diretamente com as demandas e o ritmo da era digital.

#### 8.3.1.6 Multiperformance em “Chifrudo”

O videoclipe “Chifrudo”, protagonizado por Lia Clark e Mulher Pepita, vai além de uma simples performance musical. Ele se desdobra em várias camadas, misturando gêneros e estilos que, juntos, formam uma obra abundante em significados. Ao longo de sua execução, diferentes performances interagem de maneira fluida, criando uma narrativa visual que é ao mesmo tempo divertida, provocativa e crítica. Essa multiplicidade de camadas reflete-se na forma como o videoclipe aborda temas como traição, empoderamento feminino e diversidade sexual, todos eles imersos em uma atmosfera de humor e celebração.

Uma das marcas de “Chifrudo” é sua habilidade de mesclar, de forma orgânica, performances distintas, sem que o ritmo ou a coerência narrativa sejam prejudicados. Lia Clark e Mulher Pepita utilizam a encenação para questionar normas de gênero e sexualidade, enquanto a história, centrada em um ato de vingança cômica após a traição, subverte expectativas tradicionais. Em vez de se apresentarem como vítimas ou submissas, as protagonistas dominam a situação com ironia, transformando a traição em um espetáculo de

força e autossuficiência. A dor emocional, normalmente tratada com seriedade, aqui é desconstruída e ressignificada como um momento de poder coletivo e celebração.

A estética camp, fortemente presente no videoclipe, é um dos pilares dessa abordagem múltipla. O camp, conhecido por seu exagero e teatralidade, serve como uma ferramenta para desconstruir normas sociais e desafiar expectativas de comportamento. No clipe, o exagero está em todos os detalhes: nas expressões faciais, nos gestos amplos e nos figurinos extravagantes. Tudo é calculado para provocar, ao mesmo tempo em que se distancia da sobriedade do cotidiano. As protagonistas utilizam essa estética exagerada para reescrever suas narrativas pessoais, transformando momentos que poderiam ser de dor em oportunidades para se reafirmar.

Além disso, o videoclipe também brinca com elementos da cultura pop e do kitsch, utilizando referências que são tanto icônicas quanto subversivas. Figuras de linguagem visuais, como drinks coloridos e adereços chamativos, ajudam a construir uma crítica à cultura de massa, ao mesmo tempo em que integram a estética queer. Essa apropriação do que é considerado “consumo de massa” ressignifica o que poderia ser visto como banal, elevando-o a um símbolo de resistência e celebração de identidades marginalizadas. Dessa forma, o videoclipe consegue operar em diferentes níveis, misturando crítica social com leveza e humor.

A ambientação carnavalesca, tão predominante ao longo do clipe, não é apenas um elemento estético, mas uma metáfora poderosa para a liberdade e fluidez das identidades queer. O carnaval, tradicionalmente um momento de subversão das regras sociais, é o espaço onde a sexualidade e o gênero são celebrados de forma livre, sem as limitações impostas pelo cotidiano. No videoclipe, essa festa assume um papel central, mostrando interações que flertam com o imprevisível e o espontâneo. A dança, os beijos, as interações festivas, todos esses elementos reforçam a visão de que o corpo e a sexualidade são fluidos e em constante transformação. Assim, o clipe transforma o corpo em um espaço de celebração coletiva e resistência.

Os movimentos coreográficos, especialmente o twerk, desempenham um papel vital nesse processo de ressignificação. Não são apenas danças sensuais; são expressões de poder, autonomia e visibilidade. Ao se apropriarem desses movimentos, os personagens reafirmam suas identidades e celebram seus corpos. Através da dança, o videoclipe conecta o ritmo do funk à luta por empoderamento, transformando a cultura popular em um palco para a

resistência. Dessa forma, “Chifrudo” vai além do entretenimento e utiliza a performance corporal como uma forma de protesto e afirmação.

A tecnologia, por sua vez, é outro elemento crucial que amplia as possibilidades de performance. Através de ângulos ousados, cortes rápidos e efeitos visuais exagerados, o videoclipe cria uma atmosfera surreal que intensifica o caráter performático da narrativa. A montagem ágil, em sintonia com o ritmo da música, mantém o espectador em estado de excitação, enquanto os efeitos visuais contribuem para uma estética que desafia o realismo e se aproxima do fantástico. A festa, retratada no clipe, vai além do plano físico e se torna um evento audiovisual de liberdade, onde o artificial e o espontâneo coexistem de maneira harmoniosa.

Outro aspecto que merece destaque é a forma como o humor é utilizado para transformar um conflito emocional — a traição — em uma narrativa de reviravolta e superação. Elementos visuais, como a espuma, que inicialmente surge como um símbolo de diversão, acabam por ser utilizados de forma lúdica e inesperada, subvertendo expectativas. Ao se unirem contra o traidor, Lia Clark e Mulher Pepita transformam a situação em um espetáculo de força coletiva, onde a vingança deixa de ser amarga e se torna um ato de celebração. O humor, nesse contexto, serve como um mecanismo para suavizar a dor e amplificar o poder das protagonistas, reforçando a ideia de que o controle da narrativa está sempre nas mãos delas.

Figura 122 – Teatralidade das cantoras reforça o humor.



Em conclusão, “Chifrudo” oferece ao espectador uma experiência multidimensional, onde diferentes tipos de performance se entrelaçam para criar uma obra que vai além da música. Combinando elementos de estética, humor, crítica social e tecnologia, Lia Clark e Mulher Pepita apresentam uma narrativa que desafia as convenções e celebra a pluralidade de identidades. Através de suas performances, elas criam um espaço de empoderamento, onde o corpo, a sexualidade e a expressão individual são celebrados como formas de resistência e liberdade. O videoclipe, portanto, não é apenas uma peça de entretenimento, mas um manifesto visual que convida o público a questionar e subverter as normas sociais.

### **8.3.2 Táxis e Travessuras: Desejo e Ousadia em “Boquetáxi”**

#### **8.3.2.1 Performance Musical**

O videoclipe “Boquetáxi” de Lia Clark emerge como uma vibrante celebração do funk carioca, evidenciando o caráter subversivo deste gênero musical originado nas periferias. A batida intensa e marcada do funk é o fio condutor de uma narrativa audiovisual que entrelaça sensualidade, humor e empoderamento, configurando uma obra que não apenas diverte, mas também transgride normas sociais e culturais. No clipe, música e corpo se unem de maneira quase inseparável, ambos funcionando como instrumentos para expressar a liberdade sexual e a autonomia sobre o próprio corpo, com a batida acelerada ecoando o ritmo frenético da coreografia sensual.

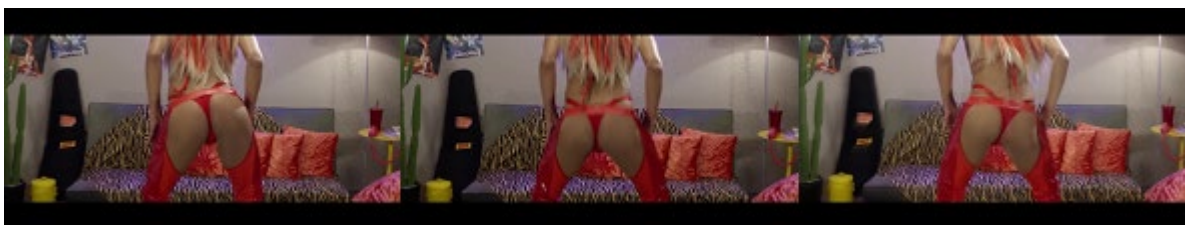
A escolha do funk carioca como base musical não é meramente estética, mas carrega consigo um peso cultural significativo. Nascido nas favelas do Rio de Janeiro, o funk tem uma longa história de marginalização, sendo frequentemente associado à rebeldia e resistência contra normas sociais conservadoras. Lia Clark apropria-se desse gênero, tradicionalmente masculino, para criar uma figura de poder feminino que não apenas exhibe, mas controla sua sexualidade. Ao se posicionar como protagonista em um cenário dominado por batidas vibrantes e movimentos corporais provocativos, a artista reivindica seu espaço, subvertendo as expectativas sobre gênero e comportamento sexual.

Se o funk carioca é caracterizado pela repetição incessante da batida, este elemento sonoro reflete-se diretamente na coreografia, onde cada movimento do corpo é uma extensão dessa pulsação musical. O videoclipe sincroniza corpo e som de forma que o ritmo musical conduz os gestos, os olhares, as insinuações. Neste sentido, o corpo é tanto um objeto de prazer quanto um instrumento de resistência, uma metáfora viva que denuncia as imposições

sociais e culturais sobre a sexualidade. O funk, neste clipe, torna-se um veículo de resistência que não se limita a entreter, mas que desafia abertamente as regras estabelecidas sobre o desejo e o corpo.

Lia Clark faz uso de uma coreografia repleta de movimentos provocativos, em especial o “twerk”, que se tornou um ícone da dança contemporânea associado ao funk e a outras expressões musicais urbanas. O twerk, por si só, é um gesto de afirmação, uma celebração do corpo de raízes nas culturas afrodescendentes e que, ao longo do tempo, foi sendo apropriado por outras esferas culturais. No clipe, esses movimentos são realizados de forma ampliada e performática, ressignificando o corpo feminino queer como um corpo de poder, que se exhibe não para o consumo do olhar masculino, mas para se empoderar.

Figura 123 – Lia Clark dança twerk na sala da casa.



No centro dessa narrativa está o táxi – também invocado em “Boquetáxi, cê sabe / Tava morrendo de vontade” em clara paródia a clássica “Vou de táxi”, música gravada por Angélica em 1988 - , elemento icônico que, além de estar diretamente relacionado ao título da obra, atua como um símbolo multidimensional. Um táxi, meio de transporte acessível, aqui se transforma em metáfora para a liberdade sexual. É como se, ao entrar neste veículo, as regras e convenções sociais ficassem para trás, e o prazer passasse a guiar à narrativa. O táxi não é apenas um espaço físico, mas uma zona simbólica onde o desejo circula sem restrições, e onde a protagonista detém o controle absoluto sobre as interações que ocorrem dentro dele.

Figura 124 – Táxi ocupa o lugar icônico no vídeo.





A estética visual do clipe é marcada por cores saturadas e vibrantes, uma escolha que acentua o tom festivo e erótico da obra. As cores, em especial os tons de vermelho e rosa, remetem ao desejo e à sensualidade, enquanto os figurinos ousados e a maquiagem carregada reforçam o caráter performático da personagem. Esses elementos criam uma atmosfera carnavalesca, onde o corpo é celebrado, e os limites entre o erótico e o lúdico são constantemente atravessados. É como se o próprio videoclipe fosse uma festa onde o corpo queer, historicamente marginalizado, ganha centralidade e é celebrado sem pudor.

O humor, elemento constante na obra de Lia Clark, está presente no clipe, suavizando a carga erótica e tornando a narrativa acessível a diferentes públicos. A forma como o desejo e a sexualidade são tratados na obra é ao mesmo tempo explícita e despreziosa, desafiando a seriedade com que esses temas são tradicionalmente abordados na mídia. O riso aqui serve não apenas como um recurso de alívio cômico, mas como uma ferramenta de crítica e subversão, desarmando tabus e abrindo espaço para que o público se conecte com a mensagem da artista de forma leve e engajada.

Assim, “Boquetáxi” é um videoclipe que se insere dentro de uma tradição do funk carioca, mas que ao mesmo tempo a expande, trazendo elementos da cultura pop e da performance drag. A fusão desses estilos cria uma obra única, onde a batida pulsante do funk se une à estética extravagante do pop LGBTQIA+, resultando em uma narrativa audiovisual que é tanto um manifesto quanto uma celebração. Lia Clark, ao se apropriar dos códigos do funk e ressignificá-los dentro de uma estética queer, subverte as normas e cria um espaço onde corpo e desejo são livres para serem explorados em sua plenitude.

Em síntese, o videoclipe de “Boquetáxi” é uma obra que combina som, imagem e corpo de maneira visceral, utilizando o funk carioca como um instrumento de empoderamento e resistência. A batida acelerada, a coreografia sensual e a estética festiva e humorística criam uma narrativa que desafia as convenções e celebra a diversidade, afirmando o corpo queer como um corpo de poder, que se recusa a ser confinado pelos limites impostos pela sociedade. Lia Clark, ao assumir o controle de sua imagem e sexualidade, convida o público a refletir sobre as construções sociais de gênero e desejo, ao mesmo tempo em que oferece uma obra visualmente atraente e provocativa.

### 8.3.2.2 Performance de Gênero e Sexualidade

No videoclipe “Boquetáxi”, Lia Clark desafia e reinterpreta normas de gênero e sexualidade de maneira marcante e performática. Através da sua identidade como drag queen,

Lia explora o corpo como um palco de subversão, utilizando a sensualidade como arma e ferramenta de empoderamento. A provocação e o humor se misturam, trazendo à tona uma reflexão crítica sobre as construções sociais que envolvem o desejo, a feminilidade e as identidades queer.

Ao exagerar traços femininos como o cabelo loiro platinado, a maquiagem pesada e os trajes sexualizados, a artista brinca com a artificialidade da feminilidade. Esse exagero não é um simples adorno, mas uma forma de expor a natureza performática do gênero, em consonância com a teoria da performatividade de Judith Butler. Através de sua persona drag, Lia cria uma figura que ao mesmo tempo celebra e questiona os padrões de gênero, desafiando a noção de que a feminilidade e o desejo sexual são características inatas ou naturais. Em vez disso, ela os apresenta como construções, moldáveis e manipuláveis conforme necessário para desafiar e criticar normas hegemônicas.

O videoclipe, carregado de alusões explícitas à sexualidade, trata temas como o controle sobre o próprio corpo de maneira afirmativa. Diferente de representações tradicionais que frequentemente reduzem o corpo feminino ou queer à objetificação, Lia se coloca em uma posição de comando, transformando a narrativa de poder. O uso do táxi, especialmente, é um exemplo claro desse controle simbólico. Tradicionalmente associado a uma ferramenta de transporte controlada pelo homem (o motorista), o táxi em “Boquetáxi” torna-se um espaço onde Lia domina as interações, transformando-o em um cenário onde a autonomia sexual reina soberana.

Essa inversão de poder, onde o motorista é relegado ao papel de coadjuvante passivo, é um reflexo da crítica à norma heteronormativa que permeia o videoclipe. A analogia com a teoria de Butler se intensifica ao reconhecer que o táxi, enquanto espaço de mobilidade, representa a constante construção e reconstrução do gênero. Ao assumir o controle dessa narrativa, Lia não apenas subverte a norma de que o homem detém o poder, mas reescreve as regras de interação sexual e social.

Um dos aspectos mais inovadores do videoclipe está na forma como ele sugere o erotismo sem expô-lo diretamente, semelhante à abordagem de Andy Warhol em seu filme *Blow Job*. No videoclipe, os rostos dos motoristas de táxi — especialmente suas reações — são destacados, enquanto o ato sexual é sugerido, mas nunca explicitamente mostrado. A ausência de uma representação direta do ato físico provoca o espectador a participar ativamente da narrativa, preenchendo as lacunas com sua própria imaginação. Essa técnica

não apenas aumenta a tensão sexual na cena, mas também cria uma experiência mais subjetiva, onde o espectador se torna um coautor da trama.

Figura 125 – Rostos dos motoristas sugerindo o ato sexual.

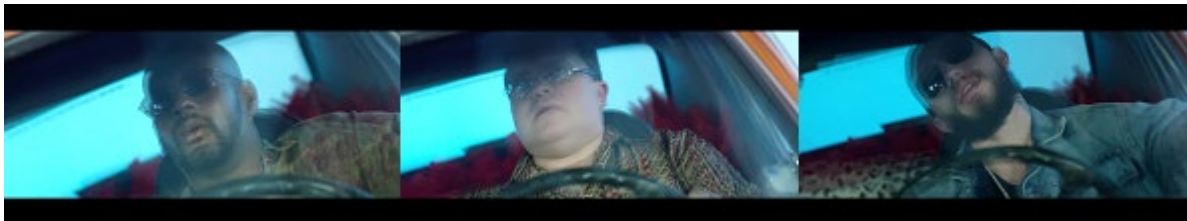


Figura 126 – Cena do filme “Blow Job” de Andy Warhol.



O uso de humor no videoclipe é outro ponto-chave. Ele torna a exploração da sexualidade mais leve, ao mesmo tempo em que amplia o alcance da crítica social. Por exemplo, a cena em que Lia Clark aparece falando ao telefone remete ao estereótipo da mulher submissa, mas é rapidamente ressignificada. O foco nos lábios de Lia ao telefone transforma o que seria um momento de vulnerabilidade em uma afirmação de poder e sedução, invertendo as expectativas do público e subvertendo a passividade atribuída ao estereótipo feminino.

Figura 127 – Lia Clark fala ao telefone.



A interação de Lia com diferentes motoristas de táxi também revela dinâmicas de poder entre raça e gênero. Enquanto o motorista branco parece desconfortável, o motorista negro é representado de maneira mais confiante, criando uma inversão dos estereótipos convencionais. Lia brinca com esses contrastes, mostrando como a performatividade de gênero e raça pode desafiar normas sociais que normalmente ditariam essas interações.

Dessa maneira, o videoclipe utiliza a figura de Lia para apresentar uma crítica à construção social do gênero e da sexualidade. Através de uma performance lúdica e irônica, ela revela as limitações impostas pelas normas de comportamento sexual, ao mesmo tempo em que convida o espectador a questionar e refletir sobre as maneiras pelas quais o corpo e o desejo são regulados. A tensão entre controle e exposição permeia toda a obra, oferecendo uma narrativa que vai além do entretenimento, propondo uma revisão crítica das expectativas culturais.

Em síntese, “Boquetáxi” é uma obra que mescla humor, sensualidade e crítica social em uma estética visual camp e desafiadora. Ao usar a performance drag como veículo de empoderamento, Lia Clark desconstrói as representações tradicionais de feminilidade e sexualidade, propondo uma reflexão sobre a liberdade de expressar e explorar identidades queer. O videoclipe torna-se, assim, um manifesto visual que celebra a autonomia do corpo e do desejo, ao mesmo tempo em que oferece uma crítica profunda às estruturas que buscam controlá-los.

### 8.3.2.3 Performance Racial e Étnica

O videoclipe de “Boquetáxi” apresenta, de forma sutil, uma série de discussões sobre raça e etnicidade, especialmente no contexto das performances de gênero e sexualidade. Apesar de não ser o foco central da obra, essas questões estão presentes e permeiam as interações visuais e narrativas entre os personagens. Como uma artista drag branca que se apropria de um gênero musical historicamente associado à negritude e às periferias brasileiras, Lia Clark entra em um espaço que carrega uma produtiva carga cultural, e essa escolha não ocorre sem implicações.

O funk carioca, gênero ao qual “Boquetáxi” pertence, tem suas raízes nas comunidades negras e marginalizadas do Rio de Janeiro. Essa herança musical é um testemunho da resistência e da criatividade das periferias, sendo frequentemente associada à celebração do corpo e da sexualidade. No entanto, ao ser apropriado por artistas de outros contextos, como Lia Clark, surge a questão da resignificação e da responsabilidade cultural.

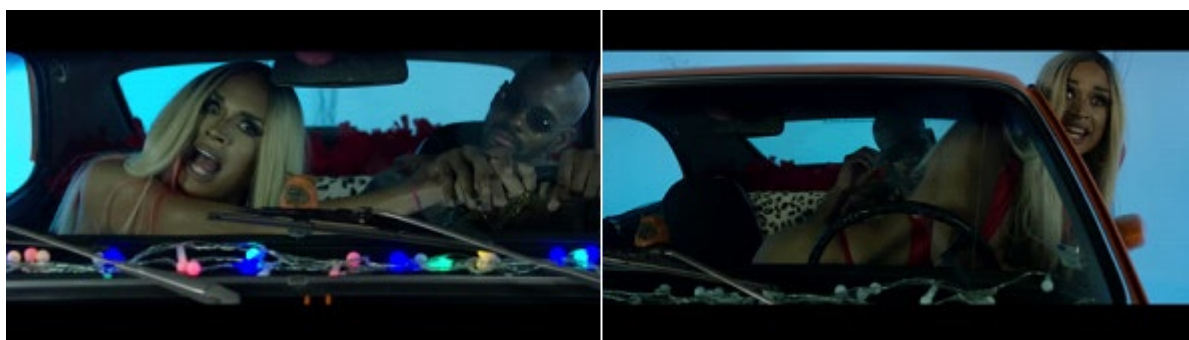
No clipe, Lia navega por esse terreno ao unir elementos do funk com a estética drag, criando uma fusão que expande os limites do gênero, mas que também exige uma reflexão cuidadosa sobre a forma como essas influências são representadas.

Uma das formas pelas quais essa questão é abordada no clipe é através da escolha de elenco e das dinâmicas entre os personagens. Os motoristas de táxi, figuras coadjuvantes, desempenham papéis distintos em relação à protagonista, e essas interações levantam questões importantes sobre raça e poder. Dois motoristas são brancos, enquanto o terceiro é negro, e as interações entre Lia e cada um deles diferem de maneira significativa. Essas escolhas visuais e narrativas não são meramente estéticas, mas carregam implicações sobre como o poder e o desejo são codificados racialmente.

A relação entre Lia e o motorista negro, em particular, merece uma análise mais profunda. Historicamente, corpos negros, especialmente masculinos, têm sido hipersexualizados ou retratados de maneira estereotipada na mídia. No entanto, em “Boquetáxi”, essa hipersexualização é subvertida. O motorista negro adota uma postura calma e controlada, contrastando com a provocação de Lia. Ele não responde aos avanços de maneira típica; ao contrário, sua atitude é de autocontrole e distanciamento. Essa representação é uma crítica sutil aos estereótipos que frequentemente associam homens negros à agressividade ou à hipersexualidade.

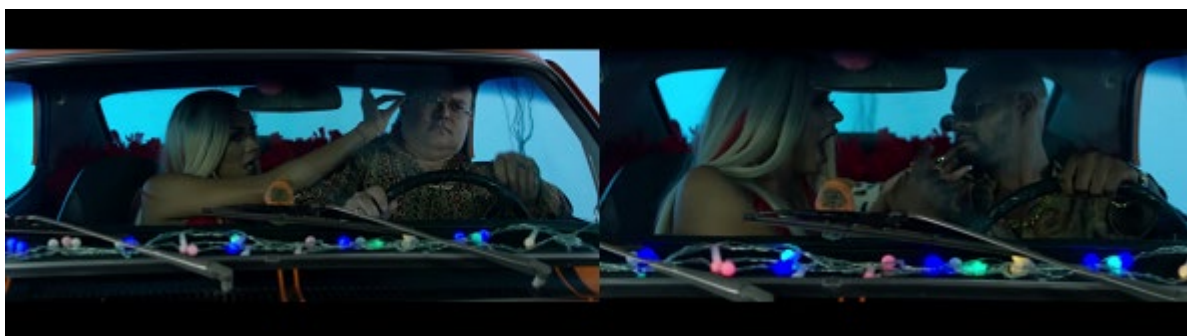
O motorista negro, portanto, não é objetificado como ocorre tradicionalmente em muitas representações midiáticas. Sua indiferença frente à provocação desafia as expectativas do público, que poderia esperar uma reação mais “ativa” de sua parte. Essa inversão dos papéis coloca Lia no centro do poder sexual e desafia a narrativa dominante que muitas vezes marginaliza ou desumaniza o corpo negro. A cena sugere que, ao invés de ser dominado pela sexualidade de Lia, o motorista se mantém alheio, resistindo à dinâmica de desejo imposta pela narrativa.

Figura 128 – Indiferença do motorista negro às provocações.



Por outro lado, um dos motoristas brancos aparece mais desconfortável e deslocado em relação à Lia. Essa diferença de postura entre os motoristas destaca uma inversão de estereótipos raciais e de poder. Em vez de homens brancos em posições de controle ou dominação, como normalmente são retratados, ele é colocado em uma posição de passividade e quase impotência. O desconforto do motorista branco funciona como um comentário irônico sobre as dinâmicas raciais, sugerindo que as estruturas de poder socialmente esperadas podem ser desfeitas ou invertidas no espaço performático do videoclipe.

Figura 129 – Comparativo das reações dos motoristas à Lia Clark.



Essa inversão das normas raciais também se entrelaça com as questões de gênero, já que Lia, como drag queen, explora um espaço que tradicionalmente pertence aos homens cisgêneros. Em sua performance, ela não apenas desafia as expectativas de feminilidade, mas também as normas raciais que moldam a interação entre desejo e poder. Seu controle sobre a narrativa não se limita a subverter as expectativas de gênero, mas também reorganiza as dinâmicas raciais no clipe, fazendo com que os homens — tanto brancos quanto negros — se tornem participantes subordinados em sua performance de poder.

Além disso, o humor camp presente em “Boquetáxi” serve como um alicerce para essa crítica sutil. O uso do humor para lidar com questões delicadas como raça e poder é uma ferramenta eficaz para desarmar o espectador, permitindo que reflexões mais profundas ocorram em meio ao entretenimento. As expressões faciais exageradas e o comportamento cômico de Lia criam uma atmosfera de ironia e paródia, sugerindo que as normas sociais de raça e gênero são tão artificiais quanto qualquer outra construção cultural. Ao utilizar o humor como uma lente crítica, o videoclipe provoca o espectador a repensar suas percepções sobre essas interseções.

Em suma, “Boquetáxi” aborda questões de raça e etnicidade de maneira implícita, utilizando interações visuais e dinâmicas de poder para desafiar estereótipos e subverter expectativas. A interação entre Lia Clark e os motoristas de táxi, particularmente a diferença entre o motorista negro e os motoristas brancos, oferece uma análise crítica das

representações raciais na mídia. Ao resistir à hipersexualização do corpo negro e ao deslocar o poder tradicionalmente atribuído aos homens brancos, o videoclipe faz uma crítica sutil, mas poderosa, à maneira como o desejo, a raça e o gênero são construídos e representados na cultura popular.

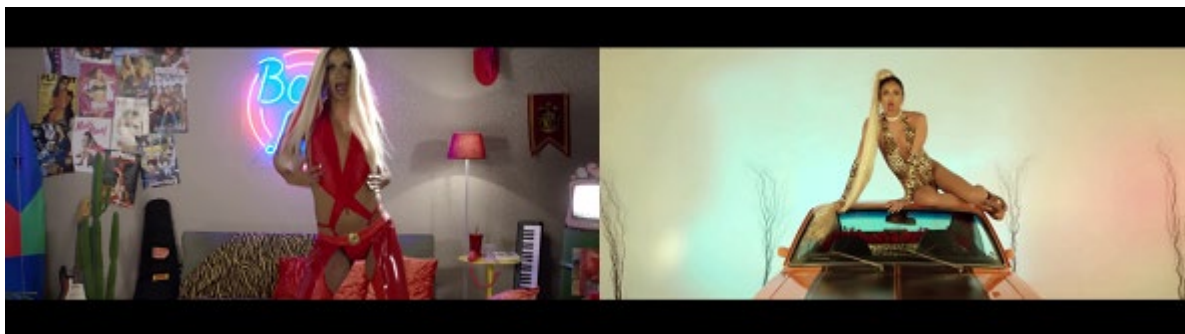
#### 8.3.2.4 Performance Estética

O videoclipe de “Boquetáxi”, estrelado por Lia Clark, destaca-se por sua estética exagerada e vibrante, um reflexo direto da cultura pop e do estilo camp, ambos fundamentais na cena drag e queer. A narrativa visual é intencionalmente carregada de símbolos que jogam com a hipersexualidade, mas sempre de forma irônica e provocadora, subvertendo expectativas tradicionais sobre o corpo, o desejo e as normas de gênero.

Um dos elementos centrais da estética do clipe é a paleta de cores saturadas e chamativas, que evoca um ambiente festivo e sensual. Tons de vermelho, rosa e neon predominam, criando um cenário que remete tanto ao universo do funk carioca quanto às festas noturnas associadas à cultura LGBTQIA+. Esses tons vibrantes não são meros acessórios visuais; eles carregam consigo a intenção de criar um espaço onde a liberdade e o prazer são celebrados, livre de tabus ou restrições. Ao adotar essa explosão de cores, o clipe estabelece um ambiente visual que vai além do erótico, propondo uma festa para os sentidos.

A combinação de figurinos ousados e provocativos, maquiagem marcante e cenários urbanos reflete a fusão entre o funk carioca e a estética drag. Lia Clark, em roupas que frequentemente evocam o fetiche — como o látex vermelho brilhante — brinca com a objetificação do corpo, mas faz isso de forma satírica. O corpo de Lia, embora exposto e hipersexualizado, não é colocado à mercê do olhar masculino, como é comum em muitas produções visuais. Pelo contrário, ela mantém o controle absoluto sobre sua própria imagem, usando o fetiche como uma ferramenta de crítica e empoderamento.

Figura 130 – Diferentes figurinos ousados e provocativos.



O exagero é uma marca registrada da estética camp, que permeia todo o videoclipe. Desde os movimentos performáticos de Lia até os closes intencionais em partes do corpo, a obra abraça uma teatralidade que beira o absurdo. Essa teatralidade, entretanto, tem uma função crítica: ao exagerar traços tradicionalmente associados ao erótico e ao feminino, o videoclipe revela a artificialidade dessas construções. O camp, ao mesmo tempo em que celebra o artificial, também o expõe como uma construção social e cultural, sugerindo que as normas que regulam o corpo e a sexualidade podem (e devem) ser desafiadas.

Os cenários do clipe, especialmente os ambientes urbanos que remetem às periferias, são cuidadosamente estilizados para manter a conexão com o gênero musical de base, o funk carioca. Esses cenários contrastam com a exuberância visual de Lia, criando uma justaposição entre o cotidiano urbano e a extravagância do universo queer. A escolha de usar espaços cotidianos, como ruas e táxis, reforça a ideia de que o empoderamento sexual e a liberdade não estão confinados a espaços privados ou luxuosos, mas podem (e devem) ser vividos em qualquer lugar. O táxi, neste contexto, serve como um espaço simbólico de mobilidade e liberdade sexual, onde as regras podem ser quebradas e os corpos podem ser exibidos sem culpa.

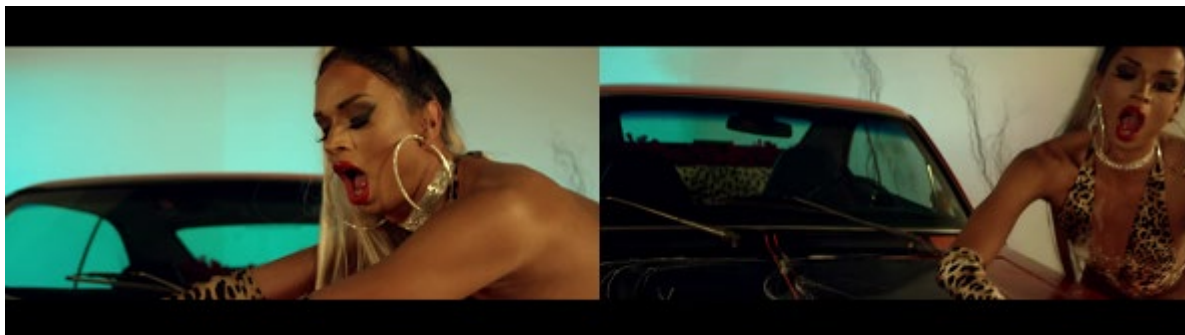
Os figurinos fetichistas, como o já mencionado látex e o uso constante de acessórios brilhantes, também fazem parte da construção de uma narrativa visual que coloca o corpo em evidência, mas de uma forma crítica. Ao exagerar a hipersexualidade, Lia Clark não está apenas reivindicando a liberdade de exibir o corpo, mas também satirizando a maneira como a cultura midiática tradicional trata o corpo feminino e queer. Através dessa lente fetichista, o videoclipe questiona o olhar objetificador, ao mesmo tempo em que utiliza a estética hipersexualizada como uma ferramenta de empoderamento.

Outro elemento estético essencial é a repetição de motivos visuais ligados ao erotismo e ao lúdico. A cena em que Lia lava o carro, com movimentos sensuais e exagerados, é um exemplo claro de como o clipe transforma clichês eróticos em paródias autoconscientes. Essa



cena faz referência direta à tradição de comerciais e videoclipes que objetificam o corpo feminino, mas aqui, Lia inverte o roteiro. Ao realizar a lavagem do carro de maneira ostensivamente sexualizada e irônica, ela transforma o corpo em uma ferramenta de sátira, subvertendo a expectativa de passividade e reivindicando o poder sobre sua própria imagem.

Figura 131 – Lia lava o carro de forma sexy.



O carro, decorado com luzes de Natal e estampas de onça, é um símbolo kitsch que contribui para o caráter festivo e exagerado do videoclipe. Mais do que um simples cenário, o veículo torna-se parte da narrativa visual, reforçando o caráter carnavalesco e livre da obra. A lavagem do carro não é apenas um ato de exibição corporal, mas também uma crítica à forma como o corpo é frequentemente comercializado e objetificado na mídia tradicional. Lia Clark transforma o ato banal de lavar o carro em uma performance carregada de significado, onde a hipersexualização é deliberadamente utilizada como uma ferramenta de empoderamento e crítica.

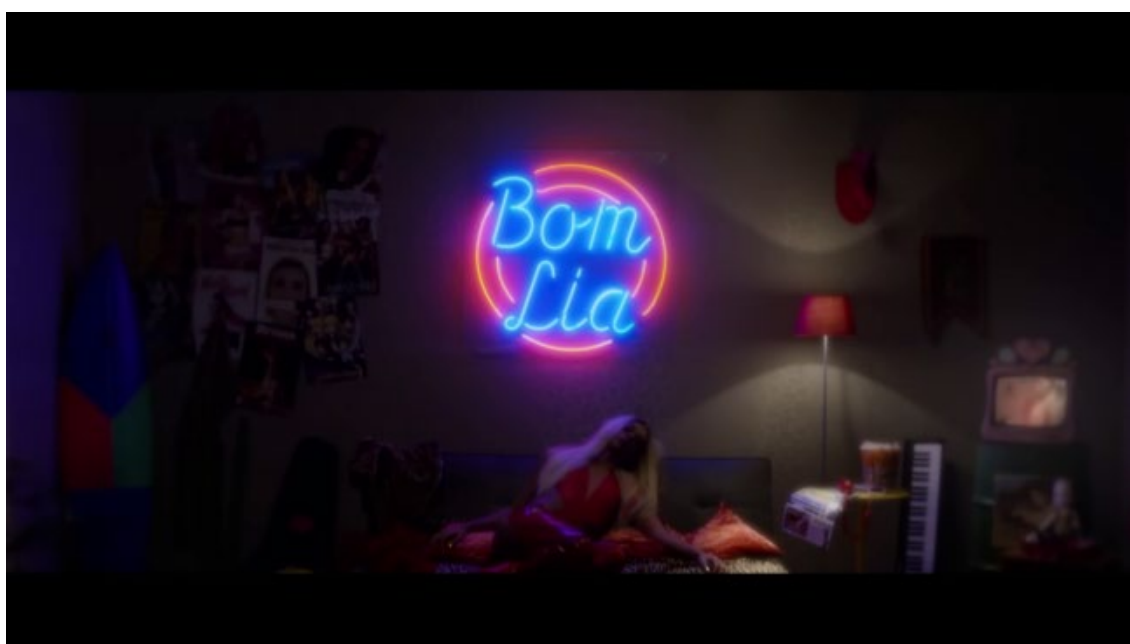
A ambientação do quarto de Lia, repleta de referências à cultura pop dos anos 2000, como pôsteres e ícones femininos, constrói um espaço que mescla nostalgia com exuberância. O quarto desordenado, com objetos de consumo espalhados — como pizza —, cria uma atmosfera de descompromisso e celebração. Esse cenário caótico reflete a liberdade da cultura queer, que muitas vezes foge às normas tradicionais de organização e comportamento, abraçando a desordem como uma forma de expressão autêntica e artística. O quarto, com suas referências ao passado e ao presente, torna-se um espaço de nostalgia e reinvenção, onde o exagero é celebrado como forma de subversão.

Figura 132 – Detalhes do quarto que mostram a pizza e as revistas.



Os elementos visuais que remetem à cultura pop, como os letreiros neon e as referências a ícones femininos da música, também são peças fundamentais na construção da estética do clipe. As referências à cultura dos anos 2000, em especial, conectam o videoclipe a uma era de transgressão e transformação na música pop e na cultura drag. Essa justaposição de elementos do passado e do presente cria uma estética nostálgica, mas ao mesmo tempo futurista, onde o corpo e a sexualidade são celebrados em um cenário de festa.

Figura 133 – Cena com destaque ao letreiro neón.



Em conclusão, “Boquetáxi” é um videoclipe que utiliza uma estética vibrante e exagerada para desafiar normas de gênero e sexualidade. Através do uso intencional de cores fortes, figurinos fetichistas e elementos da cultura pop, Lia Clark constrói uma narrativa visual que subverte o erótico e o transforma em uma ferramenta de empoderamento. A estética camp, com seu amor pelo exagero e pela teatralidade, é central para a crítica subversiva presente no clipe, que não apenas celebra o corpo queer, mas também propõe uma

reflexão sobre a forma como ele é representado e consumido na cultura midiática. O videoclipe, assim, se transforma em uma obra onde a liberdade e a provocação coexistem, oferecendo uma visão lúdica e crítica das normas tradicionais de sexualidade e poder.

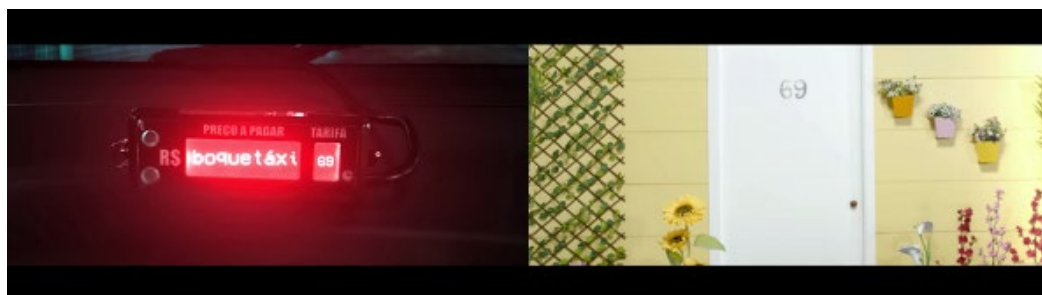
### 8.3.2.5 Performance Tecnológica

No videoclipe “Boquetáxi”, Lia Clark utiliza a tecnologia de maneira não apenas funcional, mas conceitual. A tecnologia aqui vai além de ser um meio de produção; torna-se um elemento ativo na construção de uma narrativa que mistura sensualidade, crítica social e humor. Desde o uso de efeitos visuais saturados até a escolha de ângulos de câmera dinâmicos, o clipe se desdobra como uma verdadeira celebração da performance em ambientes digitais, utilizando a linguagem audiovisual para desconstruir normas sociais e brincar com convenções culturais.

A montagem ágil e ritmada do videoclipe acompanha de perto o frenesi do funk carioca, criando uma coreografia visual sincronizada com a música. O ritmo acelerado da edição captura a energia crua da performance de Lia, espelhando seus movimentos corporais e as batidas pulsantes da música. O resultado é um fluxo contínuo entre som e imagem, que transforma o videoclipe em uma experiência sensorial, quase física, em que o espectador é levado a sentir a energia do corpo que dança em perfeita sincronia com a batida. As transições rápidas, os cortes secos e os closes reforçam a ideia de que o corpo em movimento é o motor central da narrativa, movido pelo poder da música e amplificado pela tecnologia.

O uso de luzes neon e cores fortes, especialmente em tons de rosa e roxo, cria uma atmosfera visual que mistura o lúdico com o provocativo. O brilho artificial, amplificado digitalmente, não é meramente decorativo; ele evoca uma realidade exagerada e hiperbólica, onde o corpo e o desejo podem existir em sua forma mais crua e escancarada. A tecnologia visual transforma o cenário cotidiano — o táxi — em um espaço de liberdade, onde as regras do mundo exterior não se aplicam. O táxi, que é uma ferramenta de deslocamento e controle de tempo, aqui se torna um local de transgressão e prazer. Nesse sentido, o táxi e seu taxímetro, além de números sugestivos como o “69”, simbolizam uma ruptura com a normalidade, onde até o que é técnico carrega uma conotação erótica e irônica.

Figura 134 – Taxímetro mostrando a palavra “boquetáxi” e o número 69.



Essa resignificação dos objetos cotidianos é um dos aspectos mais interessantes do videoclipe. A tecnologia, geralmente associada à funcionalidade e à lógica, é aqui utilizada para subverter essas expectativas. O taxímetro, que regula e mede distâncias e tarifas, torna-se um marcador de prazer e liberdade sexual. Ao inserir humor e erotismo em objetos tão banais, o clipe desafia o espectador a repensar as limitações impostas pela sociedade sobre o que é “permitido” ou “aceitável”. Tudo é transformado em uma metáfora visual de desejo e controle, mas sempre com um toque de leveza e humor.

Além disso, a presença de uma televisão antiga, exibindo imagens desatualizadas (no caso, o videoclipe anterior de Lia Clark), contrasta fortemente com o ambiente vibrante e futurista do videoclipe. Este contraste entre o analógico e o digital ressalta uma crítica metalinguística: enquanto a televisão de tubo remete a uma era em que performances queer e funk eram marginalizadas e excluídas do mainstream, o videoclipe, ao ser disseminado nas plataformas digitais, celebra um momento de maior visibilidade e aceitação. A televisão obsoleta, símbolo de um passado que confina e limita, é agora apenas um artefato nostálgico em um espaço onde a cultura drag e queer floresce em total liberdade e exuberância.

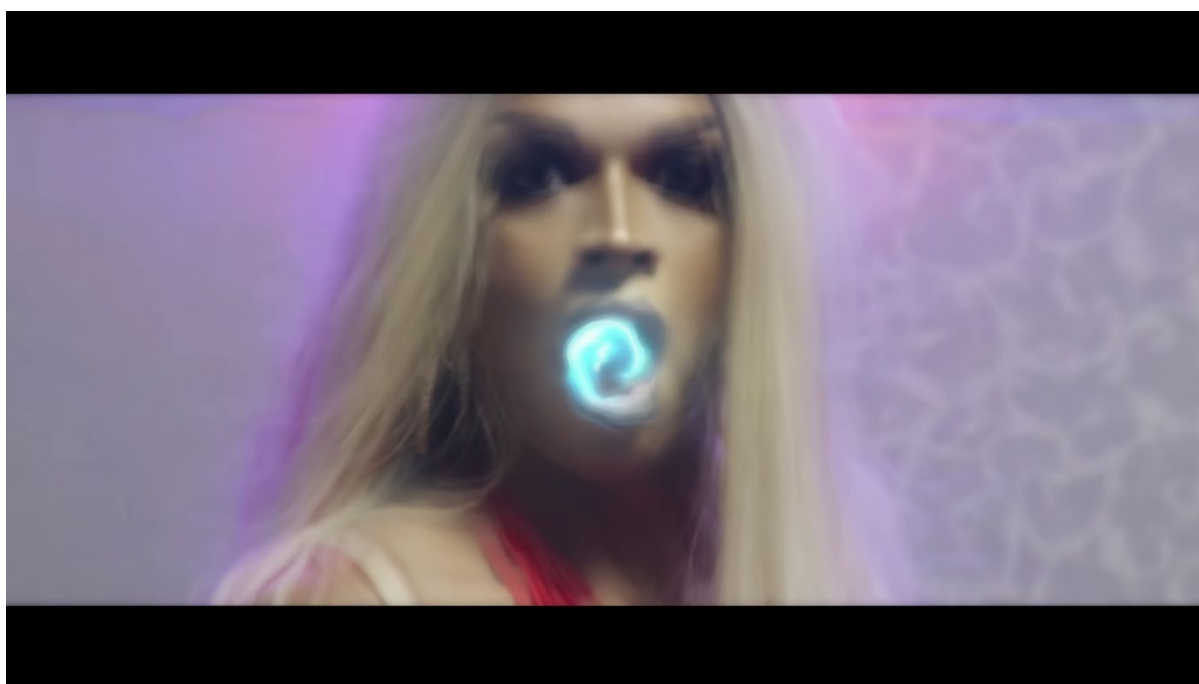
Figura 135 – Televisão rosa de tubo mostrando imagens de “Chifrudo”.



A internet, especialmente plataformas como o YouTube, desempenha um papel essencial na disseminação do videoclipe. “Boquetáxi” é claramente moldado para um público que consome conteúdo de maneira rápida e visualmente intensa, e o ambiente digital amplifica essa capacidade. Para Lia Clark e outros artistas da cena drag, as plataformas online têm sido uma válvula de escape para expressar sua arte de forma plena e sem censura. Enquanto a mídia tradicional muitas vezes marginaliza ou silencia performances que fogem das normas, o digital oferece um espaço de pertencimento, onde a arte drag é não apenas visível, mas celebrada.

Outro destaque da tecnologia no videoclipe é a maneira como ela transforma o corpo de Lia. Em um dos momentos mais surreais, a artista emite um brilho azulado da boca, um efeito visual que evoca uma sensação de transcendência e futurismo. Este momento onírico é uma metáfora visual da capacidade da performance drag de transcender o físico, desafiando os limites do real e do normativo. A tecnologia digital, ao manipular a realidade, reflete o próprio poder transformador da cultura queer, que desafia e ultrapassa as fronteiras impostas pelas normas tradicionais de gênero e comportamento.

Figura 136 – Efeito especial na boca de Lia Clark.



Além da estética visual, o videoclipe também faz um comentário crítico sobre o papel da mídia e da superficialidade no consumo contemporâneo de informações. Em uma cena específica, Lia segura um jornal sensacionalista, cujas manchetes ridículas parodiam o estilo de notícias espetaculares e banais que dominam o imaginário popular. Este momento funciona como uma crítica sutil à forma como a mídia trata de maneira superficial ou distorcida temas

complexos, como a sexualidade e a identidade de gênero. Ao usar o humor e o exagero para tratar dessa crítica, o videoclipe mantém um tom leve, mas não menos afiado, na sua reflexão sobre o impacto da mídia na construção de narrativas culturais.

Figura 137 – Jornal sensacionalista que menciona grávida de Taubaté.



No final, a tecnologia em “Boquetáxi” não é meramente um adereço. Ela se entrelaça com a narrativa, potencializando as mensagens de liberdade e transformação que permeiam a obra. O videoclipe de Lia Clark exemplifica como o ambiente digital oferece não só novos meios de produção, mas também um novo terreno para performances de resistência e transgressão. A cultura drag, ao encontrar sua casa nas plataformas digitais, encontra também uma forma de amplificar sua voz e alcançar públicos que antes estavam fora de seu alcance.

Assim, “Boquetáxi” utiliza a tecnologia não apenas para criar um visual impactante, mas para subverter as expectativas sociais e culturais. O clipe, ao se apropriar das ferramentas digitais, torna-se uma obra de arte que transcende a mera exibição, desafiando o espectador a repensar sua relação com o corpo, à identidade e o desejo. Através da tecnologia, Lia Clark convida o público a um mundo onde tudo é possível, e onde as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o normal e o transgressor, são constantemente borradas e recriadas.

#### 8.3.2.6 Multiperformance em “Boquetáxi”

O videoclipe “Boquetáxi”, de Lia Clark, é mais do que uma simples exibição de performance musical ou visual. Ele funciona como uma confluência de múltiplas camadas

performáticas que dialogam entre si — o corpo, a sexualidade, o humor e o poder se entrelaçam, formando uma narrativa visual diversa e subversiva. Nesse ambiente de exagero e teatralidade, cada elemento — seja ele visual, sonoro ou simbólico — carrega um peso crítico, refletindo a complexidade das identidades queer e a forma como essas identidades navegam em um mundo que muitas vezes tenta confiná-las a padrões rígidos.

Ao observarmos a performance corporal de Lia Clark, encontramos uma síntese do exagero e da ironia típicos da cultura drag. Seus movimentos amplificados e gestos expansivos não são apenas uma exibição de sensualidade, mas uma ressignificação do corpo queer, que, historicamente objetificado, aqui se coloca como agente de seu próprio desejo. A dança, por exemplo, ao longo do videoclipe, mistura elementos do funk com a extravagância das performances drag, criando uma linguagem corporal que é ao mesmo tempo familiar e disruptiva. Nesse espaço, o corpo de Lia não se limita a seguir os padrões esperados; ele é protagonista de uma narrativa visual em que domina o ritmo, o espaço e o olhar.

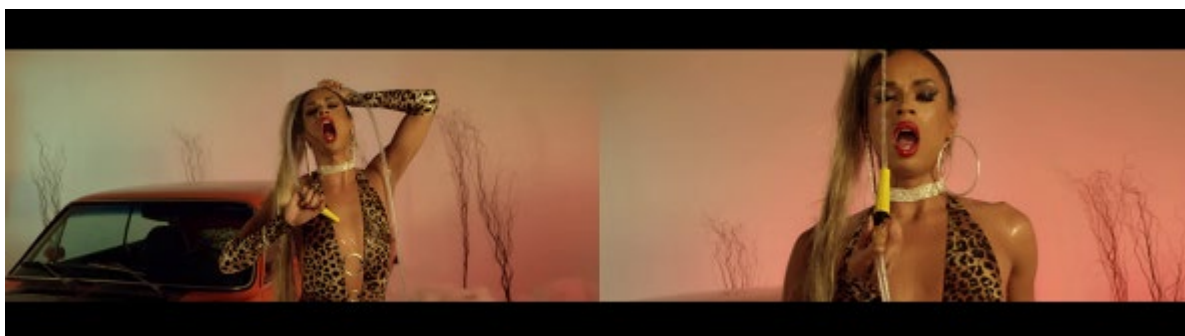
A ironia, presente em todos os aspectos do clipe, é uma ferramenta chave dessa multiperformance. O táxi, tradicionalmente associado ao trabalho, deslocamento e rotina, se transforma em um palco para a expressão do desejo, uma metáfora móvel onde as regras do mundo exterior são suspensas. O taxímetro, um objeto que simboliza o controle econômico, aqui ganha um significado subversivo. Ao marcar tarifas e números sugestivos, como “69”, o taxímetro zomba da ideia de que o desejo pode ser medido ou regulamentado. Essa troca de significados provoca o espectador, transformando o cotidiano em um espaço lúdico onde o poder está sempre em jogo.

O humor, central à estética de Lia Clark, funciona como uma forma de desarmar o espectador, ao mesmo tempo em que realiza uma crítica afiada às convenções de gênero e sexualidade. A linguagem visual do videoclipe, permeada por gestos exagerados e expressões faciais cômicas, brinca com os estereótipos tradicionais, subvertendo-os de maneiras inesperadas. Ao invés de reproduzir a passividade frequentemente atribuída aos corpos queer, Lia se coloca como figura dominante, conduzindo a narrativa e os olhares, muitas vezes ao mesmo tempo em que ridiculariza as próprias normas que busca desconstruir. Nesse jogo de poder, o humor emerge como uma arma sutil, capaz de questionar e reorganizar as relações de poder sem perder o tom provocativo.

Além do humor, a performance sexual de Lia também merece destaque. “Boquetáxi” é um videoclipe explicitamente sexual, mas sem cair na vulgaridade ou na objetificação superficial. O corpo, em toda sua plenitude e erotismo, é usado como veículo de

empoderamento. A cena em que Lia lava o carro, por exemplo, é carregada de erotismo, mas também de uma crítica clara às representações midiáticas de corpos sexualizados, especialmente femininos. Ao exagerar o gesto, Lia transforma uma situação clichê de objetificação (mulheres sexualizadas lavando carros) em uma paródia empoderadora, onde o controle sobre a própria sexualidade é evidente. Não é o espectador quem domina o corpo em cena; é Lia quem detém todo o poder, jogando com as expectativas tradicionais e reformulando-as a seu favor.

Figura 138 – Cantora sensualiza com mangueira de água.



Outro aspecto importante é a maneira como a performance racial e étnica se articula no clipe. Embora não trate diretamente de questões raciais, a escolha do elenco e as interações entre os personagens no táxi revelam sutis dinâmicas de poder. Lia interage com motoristas de diferentes origens raciais, e essas interações são carregadas de subtexto sobre poder e desejo. Em especial, o motorista negro, que, ao contrário do que se esperaria de estereótipos midiáticos, mantém uma postura calma e controlada, resistindo às provocações sexuais de Lia. Este contraste entre a energia explosiva da protagonista e a tranquilidade dos motoristas reforça a complexidade da performance, onde o poder não está restrito a uma única dimensão, mas é constantemente negociado entre os personagens.

A estética camp, que permeia toda a obra, é outro pilar da multiperformance em “Boquetáxi”. O camp, com sua celebração do exagero e da teatralidade, oferece um espaço de subversão onde tudo é possível. Ao adotar esse estilo, Lia Clark cria um ambiente onde a artificialidade é celebrada, e onde o erotismo e o humor coexistem em harmonia. Os figurinos chamativos, os cenários saturados e os movimentos exagerados não são apenas elementos decorativos; eles funcionam como uma linguagem visual que reforça a crítica social presente na obra. O camp, aqui, é mais do que uma estética; é uma estratégia política, uma forma de desafiar as normas e celebrar a liberdade criativa e sexual.

A dimensão tecnológica do videoclipe também contribui para essa multiperformance. Através da manipulação de efeitos visuais, da edição rápida e de ângulos de câmera que



ampliam os movimentos corporais, o clipe explora as possibilidades do corpo em um ambiente hiper-real. A tecnologia, nesse caso, não é apenas uma ferramenta de produção, mas uma extensão da performance em si. Ela potencializa a presença de Lia, amplificando seus gestos e suas expressões, ao mesmo tempo em que constrói um mundo onde o corpo e o desejo são fluidos e ilimitados. O brilho azul que emana da boca de Lia em certo momento do clipe, por exemplo, é uma metáfora visual poderosa da transcendência do corpo físico para um espaço de liberdade e imaginação.

Por fim, o videoclipe de “Boquetáxi” é uma obra que combina múltiplas formas de performance em uma narrativa coesa e provocativa. Lia Clark utiliza seu corpo, sua voz e sua imagem para desafiar as convenções de gênero, raça e poder, ao mesmo tempo em que celebra a liberdade sexual e a identidade queer. O humor, o erotismo, a tecnologia e a teatralidade trabalham juntos para criar um espaço onde o corpo queer não apenas existe, mas domina, brinca e subverte. O resultado é uma obra que não apenas diverte, mas também propõe uma reflexão profunda sobre as formas como o corpo, o desejo e a identidade são negociados e performados na sociedade contemporânea.

### **8.3.3 Chocando o Povão: Ritmo e Provocação em “Tipo de Garota”**

#### **8.3.3.1 Performance Musical**

A música de Lia Clark é fortemente influenciada pelo funk carioca, um estilo profundamente enraizado nas periferias brasileiras, com batidas vibrantes e dançantes que carregam um senso de comunidade. Neste trabalho, ela constrói uma ponte entre o local e o global, combinando elementos do pop com a energia crua do funk, criando uma canção que reverbera tanto nas ruas quanto nas pistas de dança. É uma fusão que, como uma interseção entre dois mundos, mantém a acessibilidade popular ao mesmo tempo em que dialoga com tendências musicais internacionais.

O videoclipe, que acompanha a música, reforça essa fusão ao trazer coreografias típicas do funk, integradas perfeitamente às batidas marcantes da faixa. A dança, longe de ser um mero adereço visual, surge como extensão da própria música, evidenciando a importância do corpo na narrativa que se desenrola. Como se cada movimento se alinhasse ao ritmo, as performances se tornam uma expressão física do som, transformando o clipe em uma experiência audiovisual que envolve e cativa.

Musicalmente, a produção reflete uma evolução clara do funk. Lia Clark utiliza beats eletrônicos que modernizam o som, mas sem diluir sua essência. A canção equilibra arranjos digitais contemporâneos com as raízes profundas do gênero, resultando em uma trilha sonora que se conecta tanto com o cenário urbano brasileiro quanto com as tendências globais. Esse equilíbrio entre o tradicional e o moderno faz da música uma plataforma para o funk, ao mesmo tempo em que a conecta com o público global.

A coreografia, inspirada no funk, é um elemento central no videoclipe, onde a dança é quase uma extensão da própria música. Cada batida encontra um reflexo nos movimentos dos dançarinos, que, com precisão, traduzem a energia rítmica em passos que exalam sensualidade e empoderamento. A dança, especialmente o twerking, se torna parte essencial da narrativa, com sua sincronia perfeita com a batida acelerada da música. Aqui, o corpo não é apenas um veículo de expressão, mas um símbolo de resistência e celebração.

O cenário do videoclipe, um boteco típico brasileiro, confere à obra um ar de autenticidade e proximidade. O ambiente familiar, com suas cadeiras de plástico e sua atmosfera descontraída, evoca uma sensação de pertencimento, um reflexo da vida cotidiana das periferias. A escolha de situar o clipe nesse espaço reforça a ideia de que o funk, mais do que uma música, é uma manifestação social que encontra ressonância tanto nas festas de rua quanto nas interações cotidianas.

Figura 139 – Cenário de boteco típico brasileiro.



Outro aspecto relevante é a presença ativa do público no videoclipe, o que sugere que o funk não é apenas um som que se ouve, mas um movimento que se vive. As festas de rua retratadas ampliam a sensação de coletividade, onde a música e a dança se transformam em expressões públicas de empoderamento e resistência. Esse senso de comunidade é reforçado pela coreografia coletiva, que simboliza a energia festiva que perpassa o clipe.

O humor, por sua vez, é um recurso inteligente utilizado para complementar a narrativa visual. Detalhes como o prato de linguiça coberto com uma quantidade exagerada de maionese adicionam leveza à produção, criando uma atmosfera lúdica e descontraída. Esses

pequenos toques de irreverência alinham a linguagem visual à letra espirituosa da canção, reforçando o tom provocativo e desafiador de Lia Clark.

A performance de Lia Clark, em si, é outro ponto alto. Seus movimentos de dança, cheios de energia e sensualidade, destacam o papel central do corpo no funk. A câmera, com close-ups precisos, captura cada detalhe de sua atuação, enfatizando sua fisicalidade e carisma. A forma como ela utiliza o corpo para interagir com o espaço ao redor é uma declaração visual de empoderamento, onde o corpo não apenas acompanha o ritmo da música, mas também domina o ambiente, subvertendo expectativas.

A batida do funk funciona, aqui, como uma força motriz que impulsiona toda a performance, guiando os movimentos dos dançarinos e das personagens. A interação social mostrada no videoclipe é fluida e espontânea, movida pelo ritmo da música, o que cria uma atmosfera envolvente e contagiante. A sincronia entre a dança e a música amplia a sensação de uma experiência imersiva, onde o espectador é convidado a não apenas assistir, mas a se engajar com o clipe de forma ativa.

O videoclipe de Lia Clark, portanto, consegue capturar a essência do funk carioca, ao mesmo tempo em que o integra a elementos contemporâneos e globais. A música, a dança e a estética visual trabalham em conjunto para criar uma obra audiovisual que é ao mesmo tempo vibrante e autêntica. Com suas batidas envolventes e sua conexão profunda com a cultura popular, o clipe reafirma o papel do funk como uma forma de expressão cultural que transcende a música, tornando-se uma celebração coletiva da vida nas periferias brasileiras.

#### 8.3.3.2 Performance de Gênero e Sexualidade

No videoclipe de “Tipo de Garota”, Lia Clark adota uma abordagem notavelmente subversiva em relação às normas de gênero e sexualidade, ecoando os conceitos de performatividade de gênero propostos por Judith Butler. Como drag queen, Lia constrói uma feminilidade exacerbada e teatral, que não apenas desafia as expectativas convencionais, mas também as transforma em um poderoso instrumento de empoderamento. Sua estética e atuação, ao invés de seguirem padrões normativos, os reconfiguram, oferecendo uma narrativa visual que destaca a liberdade da identidade e a fluidez dos papéis de gênero.

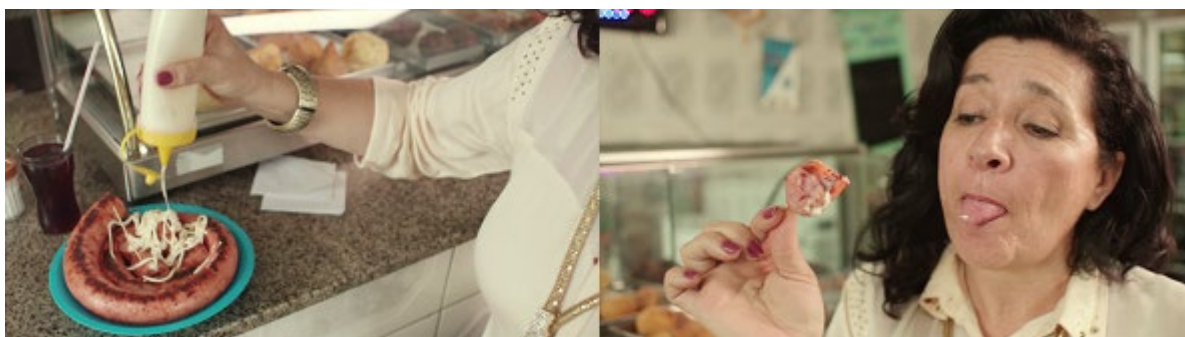
A desconstrução dos estereótipos de feminilidade é um dos aspectos centrais da performance de Lia Clark. Seu figurino, que combina sensualidade com elementos de poder, é uma ferramenta visual de subversão. O uso de um bodysuit rosa brilhante, complementado por botas prateadas, é emblemático de sua estética. Essas escolhas estilísticas misturam a

moda glamourosa do mundo drag com uma feminilidade performativa, desafiando o olhar masculino tradicional. Ao assumir o controle de sua própria imagem, Lia inverte a passividade frequentemente atribuída às mulheres, especialmente em espaços públicos.

Essa performance de gênero também reflete a ideia de que o gênero é uma construção performática, uma encenação contínua. As poses provocantes, os gestos calculados – como cobrir os seios enquanto dança ou colocar o dedo na boca de maneira sensual – são ações deliberadas que jogam com as normas sociais, ao invés de simplesmente as reafirmarem. Aqui, a sexualidade não é apresentada apenas como uma questão de erotismo; ao contrário, é tratada como um campo de humor e poder, onde a feminilidade, ao ser encenada, é também criticamente apropriada.

O humor no videoclipe é uma ferramenta recorrente e eficaz na subversão de expectativas. Pequenos detalhes, como a cena em que uma mulher consome uma linguiça de forma sugestiva, introduzem um tom leve e irreverente que desconstrói o que seria considerado comportamento “feminino” adequado. Essa mistura entre erotismo e comédia desarma os estereótipos, criando um espaço onde as convenções são não apenas desafiadas, mas também transformadas em algo lúdico, quase paródico.

Figura 140 – Mulher come linguiça excessivamente coberta de maionese.



As interações de Lia com os demais personagens também reforçam essa dinâmica de empoderamento queer. Em uma cena particularmente simbólica, ela dança sobre uma mesa de sinuca – um espaço frequentemente associado à masculinidade – e transforma esse ambiente em um palco de expressão corporal. O gesto não é apenas provocativo; ele sugere uma reapropriação do poder, insinuando que esse não é inerentemente masculino, mas pode ser conquistado por qualquer identidade de gênero. A inclusão de dançarinos e performers queer no videoclipe amplia essa ideia de diversidade e inclusão, sugerindo que o espaço criado pela música e pela dança é um espaço de liberdade e pluralidade.

Figura 141 – Lia Clark sobre uma mesa de sinuca.



A inclusão de um beijo entre dois homens é uma das imagens mais poderosas do videoclipe, tanto em termos de visibilidade quanto de impacto. Em um cenário onde o mainstream muitas vezes prioriza narrativas heteronormativas, essa cena desafia diretamente tais convenções. Ela não só representa a inclusão da diversidade sexual, mas também rompe com padrões ao mostrar o afeto queer de maneira explícita e sem qualquer tipo de atenuação, trazendo à tona um momento de celebração e empoderamento.

Figura 142 – Dois homens se beijam.



Outro ponto significativo é o uso de cenários como a praia artificial, que funciona como uma metáfora para o próprio conceito de gênero performático. Assim como a praia é uma construção artificial, a feminilidade encenada por Lia Clark é igualmente fabricada e teatral. Ela se apropria do estereótipo da “garota de praia” sensual, mas subverte a expectativa de docilidade e disponibilidade feminina, ao mesmo tempo em que ironiza a imagem que dela se espera. A feminilidade exacerbada que Lia apresenta funciona, nesse contexto, como sátira e afirmação, destacando sua autonomia sobre a própria sexualidade.

A pluralidade de corpos e de expressões de gênero presentes no videoclipe reforça a fluidez identitária. A presença de personagens barbados com trajes femininos, ao lado de uma gama de dançarinos e performers de diferentes origens e gêneros, promove uma visão inclusiva e expansiva da identidade. Isso se alinha às teorias de Butler, que defendem que o gênero é uma performance reiterativa, sem uma essência fixa. Nesse sentido, o videoclipe de Lia Clark atua como um campo de experimentação, onde o gênero não é apenas representado, mas subvertido e transformado.

Ao longo do videoclipe, a estética drag se revela como um elemento central de resistência e expressão. O glamour exagerado, a maquiagem marcante e os figurinos ousados são ferramentas de transgressão, utilizadas não apenas para entreter, mas também para desafiar normas sociais e criar uma narrativa visual que celebra a diversidade de gênero e sexualidade. As performances provocativas e espirituosas de Lia Clark, ao invés de simplesmente seguir as convenções, as questionam e subvertem, oferecendo uma alternativa vibrante e libertadora à representação tradicional do feminino.

Em suma, o videoclipe de “Tipo de Garota” apresenta uma abordagem ousada e desafiadora das normas de gênero e sexualidade. Lia Clark, através de sua estética drag e de sua performatividade provocativa, convida o espectador a repensar as convenções que regem o comportamento feminino e a sexualidade. O humor, o erotismo e a crítica social se entrelaçam para formar uma obra que é, ao mesmo tempo, instigante e inclusiva. Por meio de suas escolhas estilísticas e narrativas, Lia reafirma seu papel como uma figura poderosa dentro da cultura queer, utilizando sua arte como uma plataforma para a aceitação e celebração da diversidade em todas as suas formas.

### 8.3.3.3 Performance Racial e Étnica

No videoclipe “Tipo de Garota”, de Lia Clark, as complexas intersecções entre raça, classe e sexualidade tornam-se palpáveis, manifestando-se tanto nas escolhas estéticas quanto

nas nuances da coreografia e do elenco. O funk carioca, que serve como a base rítmica e cultural da música, carrega consigo uma densa história de resistência, emergindo das periferias do Brasil. Quando uma artista drag branca como Lia Clark se apropria deste gênero, há um diálogo inevitável entre o reconhecimento cultural e a tensão da apropriação. No entanto, também se revelam as sutis dinâmicas que conectam raça, classe e a comunidade LGBTQIA+, historicamente excluída e marginalizada em muitos espaços sociais.

O funk, desde suas origens nas favelas, funciona como uma voz coletiva, um grito por afirmação e identidade. Ao se apropriar desse gênero, Lia Clark não escapa dessa herança; ao contrário, ela utiliza o som potente do funk para posicionar sua arte em um contexto que é, ao mesmo tempo, socialmente resistente e culturalmente pulsante. O cenário escolhido para o videoclipe, um boteco simples, evoca as rotinas das classes populares, proporcionando uma sensação de autenticidade. Não se trata apenas de ambientação, mas de uma afirmação visual e simbólica: a vida cotidiana de muitos brasileiros negros e pardos é reconhecida e celebrada, enquanto o funk permanece como uma pulsação que conecta a música à comunidade.

A diversidade racial é central na construção visual do clipe. Dançarinos negros e pardos não são meros adereços, mas uma parte intrínseca do cenário que reforça as raízes afro-brasileiras do funk. O uso de movimentos de dança, como o twerking, de origem africana, não só contribui para a coreografia, mas também destaca as tradições culturais que moldam a identidade do funk. Essa dança é como uma língua viva, uma expressão corporal que fala sobre resistência, celebração e pertencimento. Ao posicionar esses corpos racializados no centro da narrativa visual, o videoclipe reconhece e valoriza a centralidade dessas tradições na cultura pop contemporânea.

Lia Clark, como artista branca, navega por essas camadas com uma performance que pode ser entendida tanto como uma homenagem quanto como uma provocação sobre a apropriação cultural. O funk, à medida que se expandiu nas últimas décadas, tornou-se uma plataforma de expressão não apenas para as comunidades negras e periféricas, mas também para a comunidade LGBTQIA+. Portanto, a participação de Lia no funk não apaga suas raízes; em vez disso, sugere que o funk é um espaço fluido, que transcende fronteiras, permitindo que múltiplas vozes coexistam.

Ao longo do videoclipe, a representatividade racial não é imposta, mas sim incorporada de forma natural. Personagens negros e pardos aparecem em papéis centrais, participando ativamente da celebração coletiva. O ambiente das favelas e bairros populares não é apenas um cenário de fundo, mas um espaço vivo, onde o funk continua a ser uma

expressão cultural vital para essas comunidades. Essas imagens são carregadas de significado: a narrativa visual não só exhibe a cultura periférica, mas a valoriza, elevando-a de um espaço marginal para o coração da cultura pop.

A escolha de cenários simples, como o bar e a mesa de sinuca, serve para reforçar essa conexão entre raça e classe. O boteco, com sua atmosfera informal, é um lugar de encontros e trocas cotidianas, um microcosmo das interações sociais nas classes trabalhadoras. Aqui, a cultura popular não é um espetáculo distante, mas uma parte do tecido social que sustenta essas comunidades. O funk, ao ecoar nesses espaços, se transforma em um fenômeno cultural e social que une as pessoas em torno de experiências compartilhadas.

A rua, onde a festa acontece, transcende seu papel físico e se transforma em um símbolo de ocupação e resistência. O funk, mais do que uma trilha sonora, é o som que move corpos, organiza encontros e celebra a diversidade. As festas de rua exibidas no clipe representam essa apropriação coletiva do espaço público, onde identidades racializadas e queer se expressam livremente. Assim, o videoclipe capta a essência do funk como uma forma de resistência que vai além da música, tornando-se um ato social de empoderamento e inclusão.

Figura 143 – Festa acontece na rua.



Outro ponto relevante é a maneira como o videoclipe integra as tradições culturais afrodescendentes. O twerking, por exemplo, é uma dança que nasceu das diásporas africanas, carregando consigo significados de poder e sensualidade. Sua inclusão no videoclipe não apenas celebra essas tradições, mas as reafirma no contexto da cultura contemporânea. É um



movimento que carrega em si histórias de ancestralidade e modernidade, mostrando que as raízes afro-brasileiras continuam a influenciar e moldar o que se considera popular.

Embora haja questões sobre a apropriação cultural, o envolvimento de Lia Clark com o funk oferece um ponto de reflexão. O funk, em sua evolução, abriu espaço para que diferentes vozes – tanto negras quanto queer – encontrassem formas de expressão e empoderamento. A performance de Lia não busca apagar essas raízes, mas sim colocá-las em diálogo com uma multiplicidade de identidades. É nesse espaço de intercâmbio que o funk contemporâneo se fortalece, abarcando a pluralidade de vozes que o constituem.

O videoclipe de “Tipo de Garota” revela, assim, uma narrativa intensa e abrangente sobre a interseção entre raça, classe e sexualidade. Ao participar de um gênero que nasceu nas comunidades negras e periféricas, Lia Clark provoca reflexões sobre apropriação, mas também sobre inclusão e diversidade. Através de suas escolhas visuais e coreográficas, o clipe celebra essa multiplicidade de corpos e vozes, reafirmando a importância da diversidade racial no cenário musical atual, enquanto o funk permanece uma plataforma de resistência e celebração.

#### 8.3.3.4 Performance Estética

No videoclipe de “Tipo de Garota”, Lia Clark adota uma estética vibrante e ousada que, desde o primeiro instante, captura o olhar. O exagero e a teatralidade, marcas registradas da cultura drag, unem-se ao universo pop e ao funk carioca, criando uma fusão visual que é, ao mesmo tempo, provocativa e envolvente. A escolha por cores intensas, figurinos audaciosos e cenários aparentemente simples faz com que o clipe se destaque, brincando com a ideia de que a performance pode transformar o comum em extraordinário.

O figurino de Lia Clark é um dos aspectos mais expressivos dessa estética. Com um bodysuit rosa brilhante e botas prateadas de cano alto, ela não se limita a representar a sensualidade; ela a domina. O rosa, tradicionalmente associado à doçura e à delicadeza, é aqui reconfigurado como uma cor de poder. Já as botas prateadas, imponentes, evocam uma atitude de controle e ousadia, quase como se fossem uma armadura moderna que garante à artista a capacidade de caminhar com autoridade sobre qualquer palco. Nesse jogo entre aparência e significado, o figurino torna-se uma extensão do que Lia representa: uma figura que desafia o convencional e reafirma sua própria identidade.

A maquiagem carregada e os acessórios exuberantes complementam essa feminilidade teatral e exagerada, características centrais da estética drag. Os traços exagerados, as cores

saturadas, tudo no visual de Lia grita autoconfiança. Sua maquiagem, longe de ser uma máscara que esconde, revela o que está em seu interior: uma personagem que não teme exhibir o que é, em toda a sua exuberância. Essa abordagem reforça a noção de que a beleza, no mundo de Lia Clark, não segue padrões rígidos; ela é criada e moldada por quem a assume.

O contraste entre o luxo do figurino e a simplicidade dos cenários também é uma estratégia visual eficaz. O videoclipe se passa em espaços cotidianos, como um bar de bairro e ruas comuns, mas, ao inserir a figura glamourosa de Lia nesses ambientes, a estética do vídeo desafia a divisão entre o ordinário e o espetacular. A presença de Lia transforma esses espaços: o bar, que poderia ser qualquer boteco, torna-se um palco onde a performance ganha vida. Essa dicotomia entre o comum e o extraordinário revela que o glamour não é restrito a grandes palcos ou eventos luxuosos; ele pode surgir em qualquer lugar, onde quer que a arte floresça.

A combinação de cores intensas, como o neon, destaca ainda mais esse contraste entre Lia e o cenário ao seu redor. A mensagem parece clara: o que define o que é glamouroso ou espetacular não é o ambiente em si, mas a atitude e a presença de quem o habita. A rua se transforma em passarela, o bar em palco, e a performance de Lia Clark se expande, dominando tudo ao redor. Esse conceito está profundamente alinhado à estética camp, que valoriza o exagero e desafia os limites entre o bom gosto e o kitsch, brincando com as expectativas e subvertendo normas culturais.

Outro elemento visual interessante é o uso de cenários falsos, como a praia artificial. Esse espaço sintetiza a ideia de que a feminilidade, assim como o cenário, é uma construção. A falsa praia, com seu cenário de fantasia, serve como metáfora para a própria performatividade de gênero de Lia. Ela brinca com a sensualidade da “garota de praia”, mas ao mesmo tempo a subverte, mostrando que, assim como a praia é artificial, o que vemos na tela também é uma criação teatral. O clipe, portanto, não se contenta em apresentar apenas o visual; ele sugere uma crítica à superficialidade, destacando como a cultura pop pode ser tanto crítica quanto lúdica.

Figura 144 – Lia como “garota de praia” na praia artificial.



A teatralidade permeia todo o clipe, tanto nos gestos quanto nas interações entre os personagens. Os olhares exagerados, as poses dramáticas de Lia e a forma como ela utiliza objetos cotidianos – como o taco de sinuca – são exemplos de como o videoclipe brinca com as convenções. Ao transformar esse objeto em algo que representa poder e sensualidade, Lia Clark mais uma vez subverte o óbvio, sugerindo que qualquer elemento, por mais mundano que seja, pode ser ressignificado em uma performance. Essa abordagem irônica confere ao videoclipe um tom leve, ao mesmo tempo em que convida o espectador a refletir sobre os significados que atribuímos às coisas.

Figura 145 - Lia utiliza o taco de sinuca durante a dança.



O humor, sempre presente, é outra ferramenta importante nessa construção estética. Pequenos detalhes – como a comida excessivamente coberta de molho ou os gestos exagerados – funcionam como alívios cômicos, mas também como formas de desestabilizar expectativas. É como se o videoclipe dissesse que o glamour e a comédia podem coexistir, que é possível ser ousada e irreverente ao mesmo tempo. Esse humor irreverente, típico da cultura drag, ajuda a criar uma conexão com o público, tornando o clipe acessível e desprezioso, apesar de toda a sua exuberância visual.

Ao longo do videoclipe, o uso de cores saturadas, acessórios chamativos e gestos teatrais forma uma estética coesa, que se insere na tradição do camp. As botas prateadas e o bodysuit rosa tornam-se símbolos de poder, enquanto os cenários simples fornecem o contraste necessário para destacar a performance de Lia Clark. Essa estética de contraste e exagero, em que o comum é elevado a um status quase mítico, faz com que o videoclipe seja, ao mesmo tempo, provocativo e acolhedor. Ele envolve o espectador, mas também o desafia a repensar suas ideias sobre feminilidade, sensualidade e poder.

Figura 146 – Figurino exagerado de botas prateadas e bodysuit rosa.



Assim, a estética de “Tipo de Garota” se revela como uma fusão de elementos do funk, da cultura drag e da cultura pop contemporânea. Cada detalhe – desde os figurinos até as expressões faciais – é utilizado para criar uma obra visual que não se contenta apenas em entreter, mas que também questiona e desconstrói. Lia Clark, ao combinar o glamour com o humor, utiliza a arte da performance para criar uma experiência que é, ao mesmo tempo, visualmente poderosa e profundamente subversiva. Através do videoclipe, ela convida o

espectador a celebrar a diversidade, a questionar normas e a reconhecer que o poder pode ser encontrado em qualquer lugar, mesmo nos espaços mais inesperados.

#### 8.3.3.5 Performance Tecnológica

O videoclipe de “Tipo de Garota”, de Lia Clark, reflete a era digital em que vivemos, onde a produção visual é projetada não apenas para ser vista, mas para ser compartilhada e reinterpretada. Ao contrário de obras que se apoiam em efeitos visuais exagerados, este videoclipe se destaca pela sua simplicidade técnica, cuidadosamente adaptada ao ritmo das plataformas digitais. Mais do que isso: o videoclipe abraça a estética da internet, onde cortes rápidos e cenas marcantes são moldados para serem consumidos rapidamente e multiplicados na velocidade de um clique.

O movimento da câmera, fluido e intencional, é parte essencial da narrativa. Ao seguir de perto os movimentos de Lia Clark e seu elenco, a câmera captura cada gesto e expressão com precisão, aproximando o espectador da ação. A escolha de planos curtos e fechados cria uma sensação de intimidade, quase como se o público estivesse fisicamente presente naquele espaço. Essa proximidade não é apenas uma técnica de filmagem; ela é parte de uma estratégia maior de engajamento, onde o espectador é convidado a sentir a energia da performance como se estivesse dentro da cena.

O videoclipe parece ter sido pensado para as redes sociais. A edição ágil e os cortes rápidos tornam a narrativa altamente adequada para plataformas como Instagram e TikTok, onde o consumo é fragmentado e imediato. Cenas são projetadas para se tornarem virais, com momentos curtos e impactantes que podem ser facilmente transformados em gifs, memes ou vídeos curtos. Dessa forma, “Tipo de Garota” transcende o formato tradicional de videoclipe, adaptando-se ao comportamento do público digital, que interage, compartilha e reinventa o conteúdo de maneiras inesperadas.

Os efeitos visuais, embora poucos, são usados com inteligência. Em vez de se apoiar em uma tecnologia ostensiva, o clipe prefere incorporar pequenas surpresas, como a pixelização humorística que aparece quando Lia Clark cobre os seios. Esse detalhe brinca com os limites do que é permitido ou censurado nas plataformas digitais, ao mesmo tempo em que provoca o público. Pequenos momentos como esse conferem ao videoclipe uma leveza que dialoga diretamente com o humor das redes sociais, onde a provocação e a irreverência são estratégias eficazes de conexão com o público.

Figura 147 – Lia segura os “seios” censurados.



O cenário do videoclipe, por sua vez, é simples e realista, mas não sem propósito. Um bar de bairro e uma festa de rua se transformam em palco para a performance de Lia, que brilha e se destaca nesse ambiente cotidiano. Esse contraste entre o glamour da artista e a simplicidade do espaço é proposital: o videoclipe mostra que a performance não depende de grandes cenários ou efeitos extravagantes. A verdadeira transformação está na energia que a artista traz para esses espaços, como se sua presença fosse suficiente para iluminar qualquer lugar.

As transições entre cenas são suaves, mas mantêm o ritmo acelerado. Ao passar do bar para a festa de rua, o videoclipe mantém a narrativa visual em movimento constante, refletindo a agitação e a energia do funk. Essa fluidez reforça o impacto da performance, enquanto a música acelera e o clipe segue em uma cadência envolvente. É como se a câmera dançasse ao ritmo da batida, guiando o espectador por uma sequência de momentos que fluem com naturalidade.

A interação entre os personagens, especialmente os coadjuvantes, traz uma dimensão cômica e divertida ao videoclipe. Freqüentadores do bar e pessoas nas ruas reagem com exagero, suas expressões faciais capturadas de forma a amplificar o humor e a teatralidade. Esses momentos de reação são perfeitos para as redes sociais, pois reforçam o caráter participativo do conteúdo, onde o espectador não apenas assiste, mas se vê envolvido e refletido naquelas situações cômicas.

Outro detalhe sutil, mas significativo, é a forma como pequenos efeitos visuais são utilizados para destacar momentos específicos. Por exemplo, a imagem de Lia Clark nos óculos de sol de um dos personagens enfatiza sua presença magnética, quase como se tudo ao redor fosse moldado por sua energia. Esses pequenos toques visuais adicionam profundidade ao clipe, convidando o público a explorar mais camadas a cada nova visualização, o que é essencial em uma era de consumo digital rápido, onde os espectadores costumam rever o conteúdo repetidas vezes.

Figura 148 – “Reflexo” de Lia nos óculos de figurante é uma fotografia.



O videoclipe de “Tipo de Garota” é, portanto, uma obra moldada para o ambiente digital. Sua edição ágil, o uso de efeitos visuais pontuais e a performance cativante de Lia Clark criam um produto audiovisual que não apenas entretém, mas também engaja o público de maneira ativa. A obra parece ter sido criada com a cultura digital em mente, onde o conteúdo é consumido rapidamente, compartilhado e transformado em algo novo a cada interação. Lia Clark entende essa lógica, utilizando seu videoclipe como um veículo para se conectar com um público jovem, acostumado à velocidade e ao dinamismo das redes.

Mais do que uma simples performance musical, “Tipo de Garota” se destaca por ser um videoclipe projetado para gerar engajamento nas plataformas digitais. A maneira como os momentos são montados, a interação dos personagens e os pequenos toques de humor visual garantem que o clipe tenha uma vida além do YouTube, estendendo-se por múltiplos formatos e contextos nas redes. Dessa forma, Lia Clark reafirma seu lugar no cenário pop

contemporâneo, utilizando a tecnologia não como fim, mas como meio para expandir o alcance de sua performance e dialogar diretamente com seu público.

#### 8.3.3.6 Multiperformance em “Tipo de Garota”

O videoclipe de “Tipo de Garota”, de Lia Clark, é um exemplo claro de como múltiplas camadas de performance podem coexistir em uma única obra, criando uma narrativa rica. Aqui, a artista explora diferentes aspectos da sua identidade e da cultura contemporânea, combinando elementos do funk carioca, da cultura drag e de questões relacionadas a gênero, sexualidade e raça. Essa fusão, quase como se cada parte do clipe fosse uma peça de um quebra-cabeça maior, faz com que o videoclipe vá além de uma simples performance musical; ele se torna um manifesto visual de diversidade e empoderamento.

No nível mais imediato, temos a performance musical, com Lia Clark navegando com fluidez entre o funk carioca e o pop. O funk, enraizado nas periferias e carregado de simbolismo, é aqui reconfigurado em uma forma que dialoga tanto com o local quanto com o global. As batidas envolventes e os elementos eletrônicos modernizam o gênero, mas não o afastam de suas raízes. É quase como se Lia estivesse abrindo uma porta entre dois mundos: de um lado, a música urbana das favelas; de outro, as tendências globais que permeiam o pop contemporâneo. A fusão desses estilos torna a canção acessível e cativante, mas sem perder sua essência autêntica.

No entanto, essa camada musical é apenas a superfície. A performance de gênero e sexualidade é central no videoclipe, com Lia Clark utilizando sua estética drag para desafiar normas tradicionais. A feminilidade que ela encena é exagerada, teatral, uma construção que não busca se adequar às expectativas, mas sim subvertê-las. Ao vestir figurinos brilhantes e adotar poses provocativas, Lia faz uma sátira das normas de gênero, ao mesmo tempo em que celebra a liberdade de ser quem se é. A estética drag, com sua mistura de humor e glamour, permite que ela jogue com a ambiguidade e com as expectativas sociais, criando uma performance que questiona e desafia.

Essa abordagem performativa reflete as teorias de Judith Butler sobre a performatividade de gênero, onde o gênero não é algo fixo, mas algo que se faz e refaz, repetidamente. Cada movimento de Lia Clark, cada gesto, parece nos lembrar que o gênero é uma construção, e que, como tal, pode ser desconstruído e reconfigurado. A maneira como Lia se apresenta – ora sensual, ora cômica – desafia a passividade frequentemente associada ao feminino. Sua presença, sempre assertiva, é uma forma de reivindicar o controle sobre sua



própria imagem, subvertendo as expectativas que o público poderia ter em relação a uma mulher no espaço público.

Além disso, o videoclipe dialoga com questões de raça e classe. O funk carioca, origem musical de Lia, é historicamente enraizado nas periferias do Brasil, nas comunidades negras e marginalizadas. O videoclipe faz um esforço claro para reconhecer essas origens, tanto na escolha dos cenários quanto na inclusão de dançarinos e performers negros. O espaço do bar simples, assim como a festa de rua, são símbolos da cultura popular brasileira, e a presença de Lia nesses espaços parece ser um reconhecimento, uma celebração da pluralidade cultural e racial que define o funk.

Além disso, o videoclipe promove uma estética visual que se alimenta do contraste entre o comum e o extraordinário. O cenário de um bar de bairro é elevado pelo brilho e pela exuberância de Lia Clark e seus dançarinos, criando um contraste interessante. É quase como se o videoclipe dissesse que o glamour e a festa não precisam de palcos luxuosos ou cenários extravagantes; eles podem acontecer em qualquer lugar. Essa transformação do comum em algo grandioso é uma característica da cultura drag e da estética camp, que celebra o exagero e desafia o que é considerado “bom gosto” ou “sofisticação”.

Figura 149 – Exagero e glamour de Lia Clark contrastam com o cenário simples do bar.



Outro elemento importante na narrativa visual de “Tipo de Garota” é o humor. Pequenos detalhes, como a interação exagerada com a comida, adicionam uma camada de leveza à performance, quase como se lembrassem o público de que o videoclipe, embora carregado de significados, não se leva tão a sério a ponto de perder a diversão. Essa mistura

de humor e sensualidade é parte do charme do videoclipe, e reflete a própria natureza lúdica da performance drag, onde o riso e a provocação andam de mãos dadas.

A interação de Lia com outros personagens também reforça a ideia de que sua performance não é isolada, mas parte de uma experiência coletiva. Ao se movimentar por entre os frequentadores do bar ou os dançarinos nas ruas, Lia transforma esses espaços em palcos onde diferentes identidades e expressões de gênero coexistem. Essa inclusão de corpos diversos – tanto em termos de raça quanto de gênero – reforça a mensagem de que o videoclipe é um espaço de celebração da pluralidade. Não se trata apenas de Lia Clark, mas de todos os que, como ela, encontram no funk e na performance drag uma forma de expressão e empoderamento.

Figura 150 - Interação de Lia com outros personagens.



Assim, “Tipo de Garota” é mais do que um videoclipe; é uma obra que combina múltiplas performances em um único espetáculo visual. A fusão entre o funk carioca, a cultura drag, as discussões sobre gênero, sexualidade e raça criam uma narrativa rica, onde cada elemento se entrelaça para formar uma mensagem de inclusão e diversidade. Lia Clark, com sua presença marcante e sua performance múltipla, se afirma como uma figura poderosa na cultura pop contemporânea, utilizando sua arte para questionar, provocar e, acima de tudo, celebrar a liberdade de ser quem se é, em toda a sua complexidade.

### 8.3.4 Sarrada Venenosa: Dança e Tentação em “Sentadinha Macia”

#### 8.3.4.1 Performance Musical

O funk carioca, enquanto manifestação cultural, emerge como um reflexo das periferias urbanas brasileiras, transcende os limites da música e se solidifica como uma expressão de resistência e identidade. “Sentadinha Macia”, inserida nesse contexto,

exemplifica como a batida marcante e as frequências graves do gênero se entrelaçam, formando um som que não apenas é ouvido, mas sentido de forma visceral. Essa característica, advinda do uso intensivo do 808 e do grave profundo, cria uma experiência imersiva que vai além da mera audição: o funk se apropria do corpo, convidando-o à dança. Assim, quando a faixa ressoa em festas ou nas populares plataformas de mídia social, como TikTok e Reels, há uma convocação imediata à ação, e suas coreografias rapidamente se disseminam, propagando uma cultura que pulsa.

O videoclipe de “Sentadinha Macia”, ao explorar as dimensões performáticas da música, faz da dança um elemento central. A batida repetitiva serve como um solo fértil para que a coreografia se desenvolva, e a execução por Lia Clark e seu grupo de dançarinos oferece uma interpretação visual envolvente e intensa. Cada movimento é calculado para se fundir ao ritmo da música, criando um espetáculo onde som e corpo coexistem de maneira simbiótica. A estética visual – marcada por iluminação vibrante, efeitos que acompanham o ritmo e gráficos digitais que simulam as batidas – intensifica ainda mais essa experiência. Assim como um coração que acelera ao ritmo de uma batida forte, o espectador não apenas escuta o som, mas o sente, como se estivesse em sincronia com o pulsar da música.

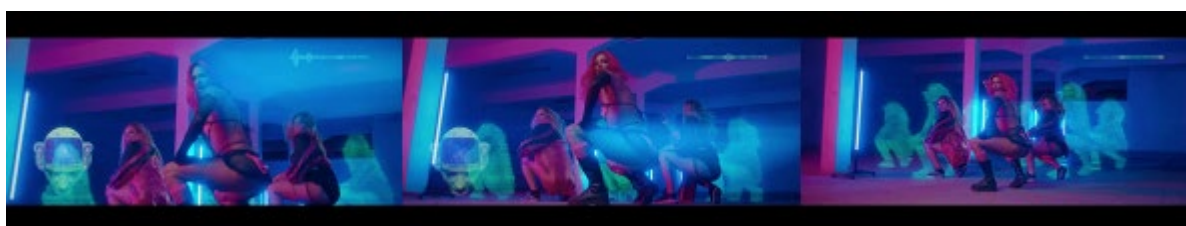
Figura 151 – Iluminação intensa destacando a silhueta da cantora.



A dança, no funk, desempenha um papel mais profundo do que uma simples adição visual à música. Os movimentos pélvicos repetitivos, que muitas vezes se destacam nas coreografias do gênero, são uma extensão do som, uma tradução física dos graves pulsantes. O corpo, nesse sentido, torna-se o meio através do qual o funk se materializa. A repetição do

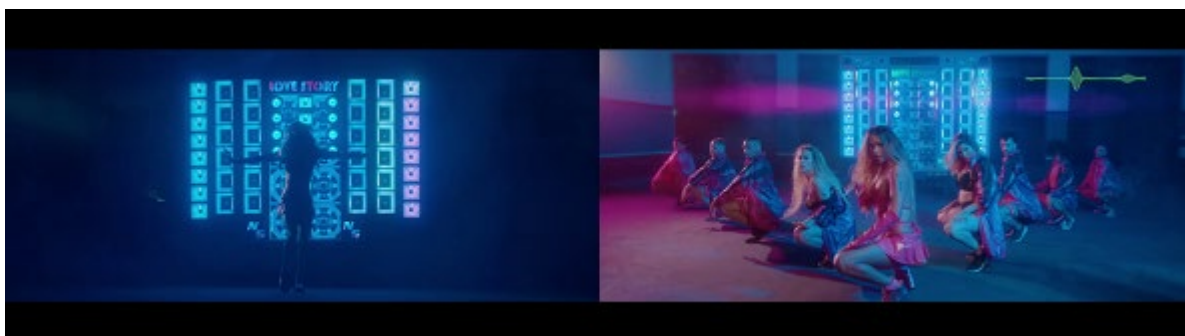
verbo 'sentar', como nas expressões 'senta, senta, senta' e 'se eu sentar, você se acaba', posiciona o corpo da artista como fonte tanto de controle quanto de prazer. Tal repetição subverte as dinâmicas tradicionais de submissão e objetificação frequentemente associadas à performance feminina e drag, especialmente no funk, um gênero historicamente marcado pela sexualização dos corpos. Aqui, o ato de sentar adquire uma nova conotação de poder e autonomia, reafirmando o papel ativo da performer, em vez de subjugá-la a olhares externos. No videoclipe, isso é amplificado: os dançarinos se movem como se fossem eles próprios instrumentos da música, respondendo à batida com precisão e força. O twerking, um movimento característico nas coreografias de funk, exemplifica essa fusão entre corpo e som, uma dança que é tão visceral quanto a batida que a impulsiona. Cada batida, cada movimento, é uma reafirmação dessa sinergia entre música e corpo, um diálogo que transcende a linguagem falada.

Figura 152 – Lia e dançarinas fazem twerk.



Outro aspecto crucial que o videoclipe explora é a imersão sensorial, onde a música ultrapassa a audição e se torna uma experiência multissensorial. As luzes e os efeitos visuais, como gráficos digitais que acompanham o ritmo, constroem um universo futurista em que som e imagem são indistinguíveis. Os paredões de som, símbolo clássico das festas de rua cariocas, reforçam essa conexão, lembrando que o funk é mais do que música: é uma cultura que permeia a vida urbana, especialmente nas periferias. Esses paredões, no videoclipe, não são meros objetos de cena, mas potentes símbolos do poder sonoro que define o funk, demonstrando que essa música é tão sentida no corpo quanto ouvida pelos ouvidos.

Figura 153 – Cenas com destaque aos paredões de som.



Nesse contexto, “Sentadinha Macia” se apresenta como um exemplo de como o funk carioca evoluiu sem perder suas raízes. A estética futurista, os gráficos digitais e a iluminação colorida indicam uma adaptação às novas tecnologias e plataformas digitais, enquanto a estrutura musical mantém-se fiel às origens do gênero, com seus graves profundos e batidas repetitivas. A música, assim como a dança, é direta, visceral e inegavelmente ligada ao corpo.

A performance no videoclipe ilustra essa evolução. Lia Clark, ao adotar o funk como uma de suas principais expressões artísticas, cria um diálogo entre o tradicional e o moderno, entre o periférico e o global. O resultado é uma estética que, embora sofisticada e digitalmente avançada, nunca se distancia de suas raízes populares. A repetição da batida não é apenas uma característica musical; é uma metáfora para a resistência cultural, uma insistência em permanecer relevante e vibrante em um mundo que constantemente tenta marginalizar essa forma de expressão. Assim, cada batida do funk carioca é um eco das favelas, das ruas e da luta cotidiana, agora elevada e expandida pelas ferramentas tecnológicas contemporâneas.

O impacto cultural do funk, como visto em “Sentadinha Macia”, vai muito além da música. Ele é uma força que desafia normas, questiona fronteiras e redefine identidades, especialmente para aqueles que encontram nesse gênero uma forma de afirmação pessoal e coletiva. O que começou como um som marginalizado agora ecoa globalmente, carregando consigo as histórias, as lutas e as vitórias das periferias brasileiras. A música, junto à dança e aos visuais, se torna uma forma de comunicação que transcende palavras e linguagens convencionais, um código de resistência e pertencimento. Nesse sentido, o funk carioca é mais do que um gênero musical: é um movimento cultural que continua a se reinventar, desafiando fronteiras e expandindo horizontes.

### 8.3.4.2 Performance de Gênero e Sexualidade

O videoclipe de Lia Clark é uma obra abundante em elementos de desconstrução de gênero e sexualidade, refletindo diretamente as teorias de Judith Butler sobre a performatividade de gênero. Butler argumenta que o gênero não é uma essência natural, mas uma construção social que é continuamente performada. No caso de Lia Clark, essa performatividade é levada ao extremo através da estética drag queen, que, por si só, já desafia as normas tradicionais de gênero ao subverter as categorias fixas de masculino e feminino.

O trabalho de Lia Clark é um exemplo claro dessa teoria em ação. No videoclipe, a artista se apresenta em uma variedade de figurinos que destacam a fluidez de gênero, como látex e lingerie combinadas com peças esportivas, misturando elementos tradicionalmente associados a masculinidade e feminilidade. A escolha de tais vestimentas reforça o caráter andrógino da performance, borrando as fronteiras de gênero e provocando o espectador a questionar suas próprias noções do que é considerado masculino ou feminino.

Figura 154 – Diferentes figurinos de Lia Clark.



Além da questão do gênero, a sexualidade também ocupa um papel central no videoclipe. Lia Clark, juntamente com seus dançarinos, exibe uma atitude desinibida em relação ao corpo e à sexualidade, performando movimentos sensuais que evocam empoderamento e controle sobre o próprio corpo. A dança, especialmente com o uso de movimentos pélvicos e o popular “twerking”, é uma celebração da autonomia sexual e da liberdade de expressão, temas recorrentes dentro da cultura funk, que historicamente tem sido um espaço de expressão para a comunidade LGBTQIA+.

Figura 155 – Lia acompanhada do grupo de dançarinos faz o twerk.



No contexto da cultura pop, Lia Clark não apenas subverte as normas de gênero e sexualidade, mas também celebra a diversidade de identidades que emergem dentro desses espaços de performance. A escolha de usar uma estética drag, com perucas coloridas, maquiagem pesada e figurinos reveladores, posiciona o videoclipe dentro de uma tradição mais ampla de artistas queer que utilizam o corpo e a performance como formas de desafiar as normas sociais.

O uso do corpo como um meio de empoderamento é particularmente evidente no videoclipe, onde Lia e os dançarinos exibem confiança e domínio sobre suas expressões corporais. O corpo é central na performance, não apenas como um objeto de desejo, mas como uma ferramenta de comunicação política e cultural. Os trajes reveladores e os movimentos corporais não apenas ressaltam a sensualidade, mas também reivindicam o corpo como um espaço de autonomia e autoexpressão.

Outro elemento importante na obra de Lia Clark é o uso do espelho como símbolo. O espelho, no videoclipe, funciona como uma metáfora para o autoexame e a autocriação. Lia se observa no espelho, em um gesto que pode ser interpretado como uma reflexão sobre sua própria identidade de gênero e sexualidade. Esse ato de se olhar no espelho reforça a ideia de que o gênero é algo construído e performado, como argumentado por Judith Butler. A identidade de gênero, então, não é algo fixo, mas uma série de atos repetidos e encenados que são constantemente moldados pela interação com o ambiente e com o olhar dos outros.

O espelho também sugere uma dialética entre o desejo e a autoimagem. Ao se observar no espelho, Lia não apenas se vê, mas também cria a si mesma, desafiando o espectador a reconsiderar suas próprias concepções de gênero e sexualidade. A imagem de Lia no espelho, coberta por um líquido brilhante que reflete a luz, evoca uma sensação de empoderamento, onde o corpo é simultaneamente vulnerável e poderoso, sexualizado e tecnologizado. Essa dualidade reforça a ideia de que o corpo e a identidade de gênero são espaços de constante negociação e transformação.

Figura 156 – Lia se observa no espelho.



Por fim, o videoclipe de Lia Clark pode ser visto como uma celebração da liberdade de expressão sexual e de gênero, posicionando-se como uma obra que desafia as normas tradicionais e abraça a diversidade. Ao utilizar elementos da estética drag e da cultura funk, Lia não apenas performa uma identidade queer, mas também reivindica o corpo como um espaço de resistência e empoderamento. A performance de gênero e sexualidade no videoclipe é uma afirmação de que essas categorias são fluidas e construídas socialmente, e que a arte pode ser um meio poderoso de subversão e transformação cultural.

Em suma, a obra de Lia Clark exemplifica a teoria da performatividade de Judith Butler ao desconstruir normas de gênero e sexualidade através da performance e da estética visual. O corpo, a dança, os figurinos e o uso do espelho como símbolo são todos elementos que contribuem para essa desconstrução, desafiando o espectador a reconsiderar suas concepções sobre o que significa ser masculino, feminino ou algo entre esses dois polos. O videoclipe, portanto, não é apenas uma expressão artística, mas também um ato político de afirmação e resistência.

#### 8.3.4.3 Performance Racial e Étnica

O funk brasileiro, desde suas origens, é mais que uma manifestação musical – é um reflexo de resistência, principalmente das comunidades afrodescendentes e periféricas. O gênero, nascido nas favelas cariocas, não apenas representou uma nova sonoridade, mas se



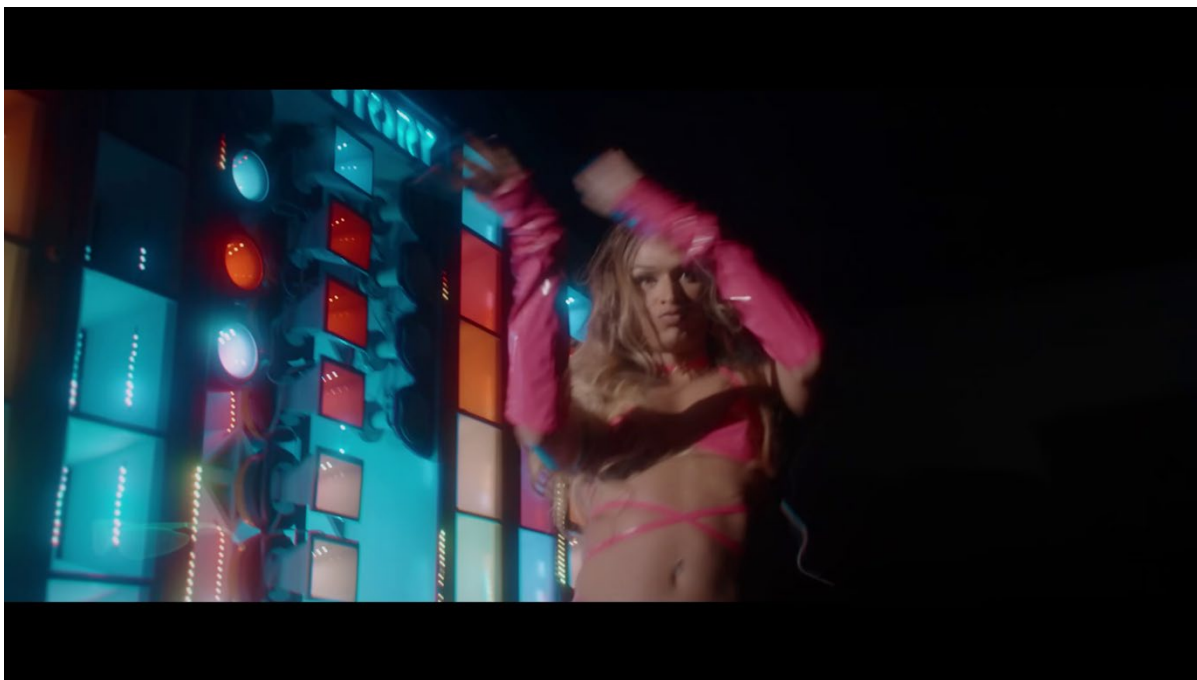
transformou em uma arma contra a marginalização. Através da batida pulsante, da linguagem simples e direta, e da capacidade de unir corpos em movimento, o funk criou seu próprio universo. “Sentadinha Macia”, o videoclipe de Lia Clark, embora não aborde diretamente as questões raciais, reflete o contexto onde o funk surgiu. A presença de dançarinos de diferentes etnias e a performance coreografada são, em si, um tributo à diversidade racial e à poderosa herança afro-brasileira que molda o gênero.

Não podemos falar de funk sem mencionar a história de resistência racial e de luta social das comunidades negras no Brasil. Surgido em meio à exclusão e criminalização das favelas, o funk foi uma das poucas formas de expressão que essas populações encontraram para afirmar sua existência. Ele é, em muitos aspectos, uma resposta direta à violência, ao racismo estrutural e à falta de oportunidades. Nas batidas graves e repetitivas, o funk carrega o eco de corações periféricos que batem contra uma sociedade que muitas vezes os marginaliza. E é exatamente nesse contexto que “Sentadinha Macia” se insere, um espaço onde o som, a dança e o corpo se encontram como forma de afirmação e resistência.

Lia Clark, ao integrar elementos do funk em sua performance, demonstra uma conexão consciente com essa cultura. Sendo uma artista drag que participa ativamente de uma cena musical tão marcada por sua origem afro-brasileira, Lia equilibra sua performance com respeito e autenticidade. Ela não apenas celebra o funk em sua estética, mas também se apropria dele como plataforma para falar sobre identidade, diversidade e liberdade. Ao incorporar o paredão de som e as danças típicas dos bailes de favela, o videoclipe se aproxima do funk em sua forma mais tradicional, trazendo um elemento nostálgico, mesmo em meio a visuais futuristas. Esse casamento entre o passado e o presente, o tradicional e o contemporâneo, demonstra a força do funk em transcender barreiras e continuar relevante.

Os paredões de som, que aparecem de maneira central no videoclipe, simbolizam muito mais do que grandes estruturas sonoras. Eles remetem ao poder do funk de mobilizar comunidades inteiras, transformando o espaço público – as ruas das favelas – em um palco onde a música é a protagonista. Essas festas de rua, regadas a graves que fazem o chão tremer, representam uma cultura que foi criminalizada, mas que se impôs pela força de sua batida e pela alegria de seus ritmos. No clipe de “Sentadinha Macia”, os paredões não são apenas uma referência visual, mas também uma declaração de pertencimento a essa cultura. Lia Clark reconhece o papel do funk nas ruas, celebrando-o como parte fundamental de sua performance.

Figura 157 – Destaque do paredão de som.



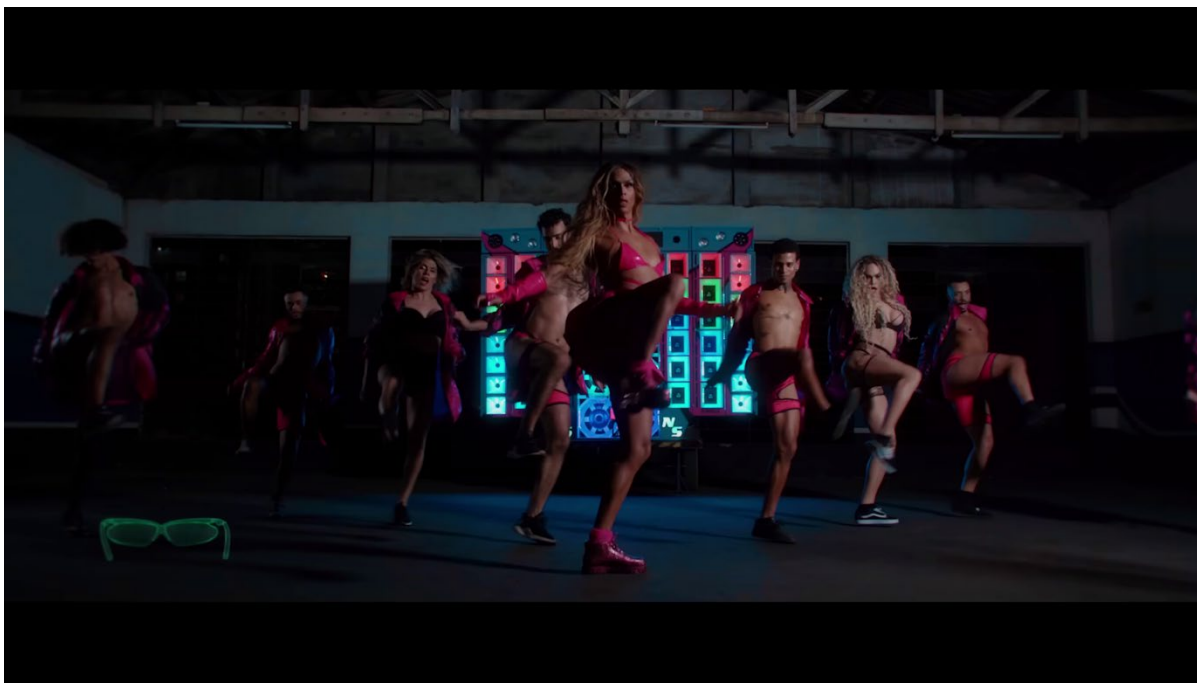
Por outro lado, há sempre a delicada questão da apropriação cultural, especialmente quando se trata de gêneros tão enraizados em uma história de resistência afrodescendente como o funk. No caso de Lia, essa questão é tratada com cuidado. Ela não reivindica para si a criação ou a liderança dentro do gênero, mas participa como uma artista que compreende a importância cultural e social do funk. Sua posição de destaque na cena drag, combinada com sua reverência às raízes do gênero, aponta para uma abordagem que celebra e não se apropria de forma superficial. Lia, ao se unir ao funk, abre um espaço de diálogo, onde corpos queer e a diversidade racial podem coexistir e se expressar livremente.

A inclusão de dançarinos de várias etnias no videoclipe também destaca essa pluralidade. O funk, desde suas origens, tem sido um terreno fértil para a expressão de diferentes identidades. Para muitos, ele é a principal ferramenta de comunicação e afirmação de corpos negros e periféricos. Lia, ao reconhecer essa diversidade em sua obra, reafirma a importância de celebrar o pluralismo no funk, fazendo com que “Sentadinha Macia” se torne mais do que um videoclipe: é um manifesto visual de inclusão e diversidade. A dança, tão central para o funk, aqui se torna o elo que une identidades diversas em uma única batida.

O cenário do videoclipe também dialoga com essa fusão entre o tradicional e o moderno. Embora haja elementos visuais futuristas, como gráficos digitais e iluminação de neon, o ambiente urbano-industrial faz referência direta às paisagens das favelas cariocas, onde o funk floresceu. Isso cria uma espécie de ponte entre o passado e o futuro, lembrando que, por mais que o funk tenha evoluído e alcançado novos espaços, ele continua

profundamente conectado às suas origens periféricas. O visual urbano, marcado por essas referências, reforça a ideia de que o funk é, ao mesmo tempo, uma expressão cultural local e global.

Figura 158 – Plano mais geral do cenário mostrando a estética industrial.



No entanto, uma questão sempre presente é o quanto essa fusão de estéticas contemporâneas com o funk original pode diluir sua autenticidade. No caso de “Sentadinha Macia”, Lia Clark parece fazer essa transição de maneira harmoniosa. Ela não perde de vista o valor e a importância histórica do funk enquanto resistência cultural. O que vemos no videoclipe é uma celebração dessa evolução, onde o funk, ainda que exposto a novas influências, mantém sua essência. A estética digital e futurista não substitui o funk de raiz; ao contrário, oferece uma nova camada de expressão que dialoga com o presente sem apagar o passado.

Figura 159 – Cena que une passos tradicionais de funk com efeitos tecnológicos.



A interseccionalidade que permeia o funk também é evidente no videoclipe. A combinação de questões raciais, de classe e de gênero cria uma narrativa que não pode ser dissociada. Lia, como artista drag, adota uma posição que reconhece a multiplicidade de

opressões e resistências que se encontram no coração do funk. Sua performance sugere que o funk, enquanto forma de expressão artística, pode ser ao mesmo tempo local e global, pessoal e político. O que vemos em “Sentadinha Macia” é essa fusão de várias identidades que coexistem, resistem e celebram juntas.

Por fim, o videoclipe é uma afirmação poderosa da capacidade do funk de se transformar e se adaptar, sem perder seu núcleo de resistência. Lia Clark, ao trazer sua estética drag e futurista ao universo do funk, mostra como o gênero pode evoluir sem se distanciar de suas raízes periféricas e afrodescendentes. “Sentadinha Macia” é uma obra que celebra a pluralidade, ao mesmo tempo em que reconhece e respeita o legado do funk como uma força de resistência cultural. O resultado é um videoclipe que transita entre o digital e o analógico, entre o passado e o futuro, mas sempre com os pés firmemente plantados nas batidas que ecoam das favelas.

#### 8.3.4.4 Performance Estética

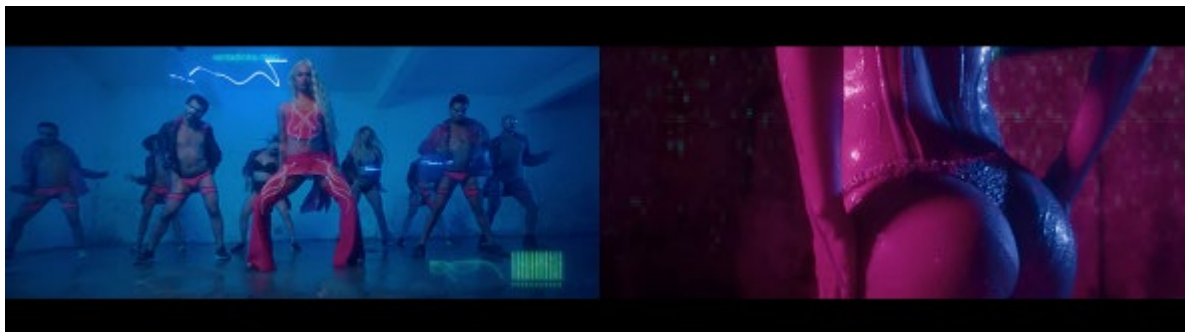
O videoclipe de “Sentadinha Macia” vai além de uma simples exibição musical ou corporal; ele é uma verdadeira explosão sensorial, onde cada detalhe visual foi cuidadosamente pensado para provocar uma resposta intensa no espectador. A estética, aqui, não está apenas em segundo plano. Ela toma o centro do palco, acompanhando a batida, as coreografias e a atmosfera geral que Lia Clark cria. Cada cor, luz e efeito gráfico adiciona uma camada à narrativa visual que a música por si só não poderia transmitir. É como se o videoclipe pedisse para ser sentido, não apenas assistido.

Logo de cara, as cores chamam a atenção: um mix vibrante de neons que percorrem tons de rosa, roxo e azul, remetendo a uma atmosfera de balada noturna futurista. Essas cores, usadas de maneira quase exagerada, não são escolhidas por acaso. Elas sugerem uma sensação de transgressão, como se, ao entrar nesse mundo de luzes intensas, o espectador estivesse cruzando uma linha entre o real e o fantástico. Essa escolha estética não apenas sustenta o tom provocativo do clipe, mas reflete a própria mensagem de fluidez de gênero e identidade, onde nada é fixo e tudo pode ser recriado sob diferentes luzes e formas.

As luzes de neon, elemento visual recorrente ao longo do clipe, criam uma atmosfera que parece tirar o espectador do chão, transportando-o para um espaço quase onírico. O neon, associado à vida noturna e às grandes cidades, reforça a sensação de que estamos em um lugar onde as convenções não se aplicam. O brilho dessas luzes pulsa junto com a batida da música, como se estivesse dançando ao lado de Lia e de seus dançarinos. Isso transforma a

experiência de assistir ao videoclipe em algo imersivo: o espectador sente o ritmo não só através do som, mas também através da luz, que se torna quase palpável, envolvendo a cena.

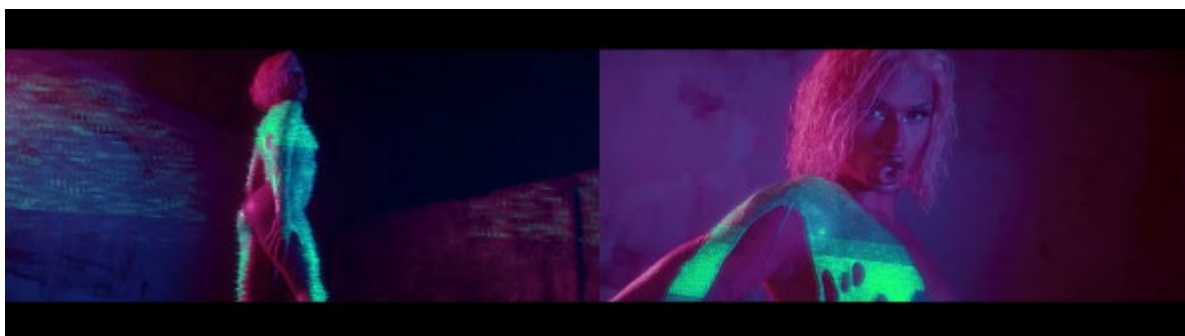
Figura 160 – Diferentes luzes criam atmosferas diversas.



A estética drag de Lia Clark também desempenha um papel fundamental na construção dessa experiência visual. Sua maquiagem pesada, de traços marcados e cores fortes, amplia suas expressões e gestos, quase como uma caricatura exuberante do corpo humano. Os figurinos, sempre chamativos, fazem um jogo com o imaginário. O látex rosa que ela veste, por exemplo, evoca tanto sensualidade quanto artificialidade, quase como se o corpo de Lia fosse uma entidade tecnológica. Em outras cenas, suas roupas misturam elementos que remetem ao universo esportivo, reforçando a ideia de que o corpo pode ser moldado para expressar múltiplas identidades, sem se fixar em uma única estética.

Mas não são apenas as roupas ou a maquiagem que constroem essa atmosfera. O videoclipe faz um uso inteligente de elementos gráficos e efeitos digitais, que aparecem e desaparecem como falhas tecnológicas, os chamados “glitches”. Esses pequenos momentos, inseridos no ritmo da música, criam a sensação de que o videoclipe está sempre à beira de se desmanchar, como se o mundo criado ali fosse tão fluido quanto a própria performance de Lia. Os glitches remetem à cultura cyberpunk, onde a tecnologia e o corpo humano estão sempre em diálogo, sempre em conflito. Aqui, o corpo de Lia Clark, enquanto dança, parece estar se desfazendo e se reconstruindo, criando uma ponte entre o físico e o digital.

Figura 161 – Lia Clark coberta com “glitches”.



Um dos momentos mais marcantes do videoclipe é quando Lia aparece coberta por um líquido brilhante que reflete as luzes neon ao seu redor. A imagem é forte, quase hipnótica. Esse líquido, que parece se mover com o corpo de Lia, sugere a ideia de que a identidade é algo em constante mudança. Tal qual o líquido se molda ao corpo, a identidade de gênero e sexualidade pode ser moldada, remoldada, construída e reconstruída. Não há rigidez; tudo flui, tudo muda. Essa metáfora visual reforça a mensagem central do videoclipe, onde o corpo e a identidade estão em constante transformação, em um fluxo contínuo entre o real e o imaginário.

Figura 162 – Câmera passeia pelo corpo de Lia coberto por um líquido brilhante.



Outro elemento interessante na estética de “Sentadinha Macia” é o uso do humor. Em meio à sensualidade e ao futurismo, Lia Clark consegue inserir momentos de leveza, como quando interage com o celular e brinca: “Ai bee, eu tenho 4G!”. Essa frase, aparentemente banal, reflete um dos aspectos mais presentes nas nossas vidas contemporâneas: a conectividade constante. Em um clipe que explora a fusão entre o físico e o digital, essa pequena piada reforça a ideia de que, nos dias de hoje, a identidade está sempre mediada por tecnologias. O humor, aqui, desarma o espectador, tornando a performance mais acessível e aproximando ainda mais o público da obra.

Figura 163 – Momento que Lia responde ao figurante.



Os efeitos digitais, que aparecem como gráficos de luzes neon seguindo os movimentos dos dançarinos, são outro elemento visual que cria uma fusão perfeita entre o visual e o sonoro. O funk, um gênero conhecido pela sua força rítmica, ganha aqui uma dimensão visual. As batidas, sempre pesadas e repetitivas, são acompanhadas por flashes de luz que parecem pulsar com a música. Isso cria uma espécie de harmonia sensorial, onde som e imagem se tornam inseparáveis. Mais do que isso, esses gráficos e efeitos fazem com que o videoclipe pareça uma performance ao vivo em um espaço digitalizado, onde o corpo humano e a tecnologia coexistem em perfeita sintonia.

O videoclipe também cria uma tensão interessante entre o humano e o artificial. Enquanto os corpos dançam com sensualidade e energia, o ambiente ao seu redor, com suas luzes frias e gráficos digitais, cria uma sensação de distanciamento. Essa tensão entre o calor da performance física e a frieza do ambiente digital reflete as tensões que vivemos em uma era onde o corpo e a identidade são, muitas vezes, mediadas pela tecnologia. Os glitches e falhas tecnológicas, que aparecem ao longo do clipe, reforçam essa ideia de que o corpo está em constante diálogo com o digital, e que as fronteiras entre o real e o virtual estão cada vez mais borradas.

Por fim, a estética de “Sentadinha Macia” é mais do que uma escolha estilística. Ela se transforma em uma linguagem própria, um complemento essencial à música e à dança. Cada cor, cada luz, cada glitch digital parece ecoar a mensagem de que a identidade – seja ela de gênero, sexualidade ou estética – é algo em constante movimento, nunca estática. Ao criar uma estética tão marcante e ao mesmo tempo fluida, Lia Clark desafia o espectador a pensar

para além das normas e convenções, convidando-o a um universo onde o corpo e a identidade estão sempre em transformação.

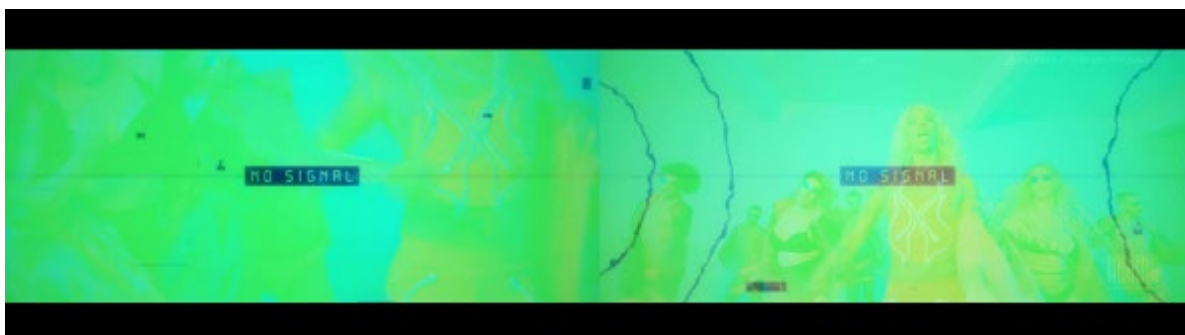
Assim, o videoclipe se transforma em uma verdadeira celebração da liberdade estética e corporal. Com seu exagero visual, suas cores vibrantes e seus efeitos futuristas, “Sentadinha Macia” desafia o espectador a abandonar as convenções e a mergulhar em uma experiência onde música, corpo e tecnologia se encontram em perfeita harmonia. No final das contas, a estética aqui não é apenas uma camada superficial – ela é parte essencial da narrativa, criando um mundo onde tudo é possível, e onde o corpo é sempre livre para se transformar.

#### 8.3.4.5 Performance Tecnológica

Em “Sentadinha Macia”, a tecnologia é muito mais do que um elemento estético. Ela está profundamente entrelaçada com a narrativa e com a construção visual do videoclipe. Desde o início, percebe-se que o mundo digital não está ali apenas como cenário, mas como parte da própria experiência. Lia Clark, com sua estética futurista e cheia de efeitos visuais, nos apresenta uma performance onde o físico e o digital coexistem de maneira única, misturando o que é real e o que é virtual.

Os efeitos visuais aparecem logo nos primeiros segundos, transportando o espectador para um universo em que a tecnologia parece estar sempre presente. Os glitches – aquelas falhas digitais que surgem na tela – fazem parecer que estamos assistindo a algo que está se desintegrando e sendo remontado ao mesmo tempo. Essa estética, popular na cultura cyberpunk, evoca a ideia de que o corpo de Lia Clark e tudo ao seu redor estão em transformação constante. O videoclipe nos faz refletir sobre como, na era digital, nossas identidades também estão em constante reconstrução.

Figura 164 – Efeitos cobrem o videoclipe e remetem a falha digital.



A dança, elemento central do clipe, não acontece sozinha. Conforme os dançarinos se movem ao ritmo do funk, luzes neon e gráficos digitais acompanham os movimentos dos



corpos, criando uma fusão visual. É como se a tecnologia estivesse em sintonia com os dançarinos, respondendo ao som da batida e ao movimento do corpo. Esse jogo entre o físico e o digital sugere que a tecnologia não é apenas uma ferramenta, mas uma extensão da própria dança, quase como se o ritmo da música moldasse o espaço ao redor.

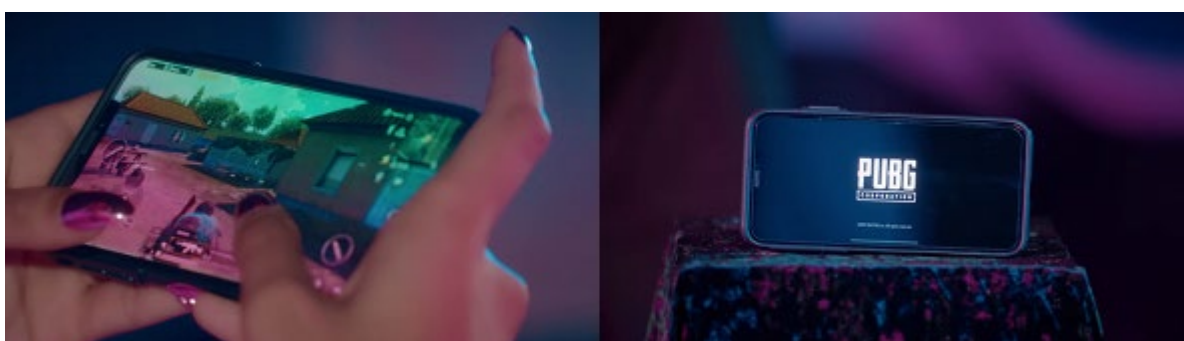
Figura 165 – Lia chuta e “quebra” a tela do vídeo.



Outro ponto que merece destaque é a edição do videoclipe, que contribui para essa sensação de hiperconectividade. Os cortes são rápidos e precisos, seguindo o ritmo da música, criando uma sensação de movimento constante. Essa fluidez faz com que o clipe pareça feito para as redes sociais, onde tudo precisa ser rápido e visualmente impactante. Não é difícil imaginar trechos do vídeo sendo replicados em plataformas como TikTok, onde cada batida e movimento é feito para ser viralizado e compartilhado.

Um detalhe curioso é a referência ao universo dos videogames, que aparece em uma cena onde Lia Clark joga “PUBG Mobile”. Essa conexão com o mundo gamer aproxima o videoclipe do público jovem, que está imerso em um universo tecnológico e digital. Esse momento específico cria uma metáfora sobre como nossas identidades e experiências estão constantemente sendo moldadas por essas interações digitais. No clipe, assim como em um jogo, o corpo e a tecnologia estão sempre em diálogo, em constante transformação.

Figura 166 – Lia jogando e celular mostrando o nome do jogo.



O uso do celular também é um elemento que reforça essa ideia de conexão com o mundo digital. Em um momento, um figurante brinca: “Vou ter que desligar o Wi-Fi”. Essa frase, tão cotidiana e familiar, reflete como estamos sempre navegando entre dois mundos: o físico e o digital. No videoclipe, o celular é quase um símbolo dessa transição, lembrando o espectador de que nossas experiências, sejam elas online ou off-line, estão sempre conectadas.

Assim como no funk, que une ritmos e sons em uma só batida, o videoclipe une esses dois mundos em uma narrativa contínua.

Outro aspecto que chama atenção é a iluminação. As luzes neon, sempre presentes, não são apenas decorativas; elas são uma parte essencial da performance. As cores, intensas e vibrantes, ajudam a criar uma sensação de que estamos em um futuro onde tudo é digital e interativo. A forma como as luzes acompanham os movimentos dos dançarinos cria uma espécie de sincronia entre o corpo e o ambiente. As cores rosa, azul e roxo trazem uma energia futurista, mas também evocam o clima das grandes cidades, onde a vida noturna se mistura com a cultura digital.

O funk, que começou nas ruas e nas periferias do Brasil, encontrou no mundo digital um novo espaço para crescer. Lia Clark, ao incluir elementos tecnológicos em sua performance, mostra como o funk evoluiu e se adaptou ao cenário contemporâneo. Hoje, as coreografias de funk circulam nas redes sociais, ganhando vida própria. O videoclipe de “Sentadinha Macia” reflete essa transformação, parecendo feito para ser compartilhado e replicado de maneira rápida e visualmente chamativa, assim como o próprio funk, que nunca deixa de se reinventar.

Há uma tensão interessante no clipe entre a presença física dos corpos e o ambiente tecnológico que os cerca. Enquanto os dançarinos exibem uma energia visceral e intensa, o cenário digital cria um contraste, algo mais frio e impessoal. Essa interação entre o calor humano e a frieza digital reflete uma experiência muito familiar na era tecnológica, onde nossos corpos e identidades estão constantemente sendo mediadas por telas e dispositivos. As falhas digitais que aparecem de tempos em tempos sugerem essa relação ambígua entre o físico e o digital, entre o que somos e como nos mostramos nas plataformas virtuais.

No final, o videoclipe nos faz pensar sobre como a tecnologia não apenas influencia nossas vidas, mas também molda a forma como percebemos e expressamos nossas identidades. Em “Sentadinha Macia”, Lia Clark cria uma narrativa onde o corpo e a tecnologia estão entrelaçados de maneira única. O funk, com suas batidas fortes e repetitivas, mantém essa base física e visceral, enquanto a tecnologia adiciona uma nova camada de significado, mostrando que a música e a dança podem ser tanto uma expressão do corpo quanto uma expressão digital.

Em “Sentadinha Macia”, o corpo não é apenas físico – ele também é digital. Ele é mediado pelas luzes, pelos gráficos e pelos dispositivos que moldam a nossa realidade. O videoclipe nos lembra que, na era digital, estamos constantemente navegando entre esses dois

mundos, e nossas identidades se formam a partir dessa fusão. A mistura entre música, tecnologia e corpo cria uma experiência visual e sensorial única, que reflete como o funk continua a evoluir, sem nunca deixar de lado sua essência de resistência e expressão cultural.

#### 8.3.4.6 Multiperformance em “Sentadinha Macia”

O videoclipe “Sentadinha Macia”, de Lia Clark, vai além da exibição musical ou da dança. Ele explora um vasto campo de expressões que mesclam som, imagem, identidade e tecnologia. Desde o primeiro momento, fica evidente que não estamos diante de uma performance simples: estamos imersos em uma obra que une múltiplas camadas, todas trabalhadas para provocar, envolver e, em última instância, desafiar quem assiste.

No centro de tudo, Lia Clark se posiciona como uma figura que brinca com as fronteiras do gênero e da sexualidade. Seu corpo, no clipe, não apenas se move ao som do funk – ele se transforma em um veículo de afirmação. Cada passo, cada gesto, cada “sentadinha” traz consigo um significado que vai além da coreografia, tornando-se uma forma de comunicar autonomia e poder sobre o próprio corpo. O funk, nesse caso, serve como o pano de fundo rítmico que amplifica a mensagem visual e física. A batida – pesada, repetitiva, envolvente – cria o espaço perfeito para essa expressão corporal, que é tanto sensual quanto política.

No entanto, a performance de “Sentadinha Macia” não se limita ao movimento físico. O uso da tecnologia, com gráficos neon e efeitos visuais digitais, expande a experiência sensorial do espectador. Através desses elementos, o clipe transcende a realidade e se aproxima de uma estética quase futurista, onde o corpo humano parece estar em constante diálogo com o digital. Assim, os gráficos não são apenas decorativos; eles transformam a própria noção de espaço e tempo, como se a performance ocorresse simultaneamente no mundo físico e em um universo digital paralelo. O espectador, ao assistir, sente essa fusão entre real e virtual – o corpo dança, mas é a luz e a cor que ampliam o impacto de cada movimento.

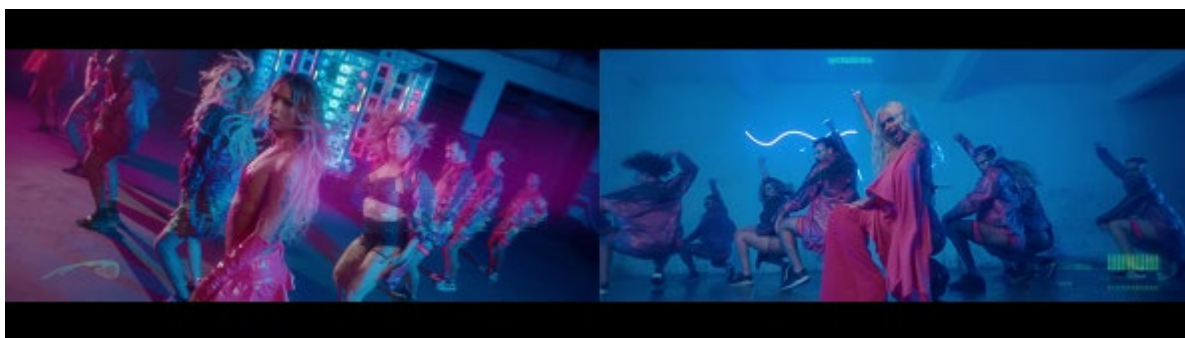
O figurino e a maquiagem de Lia Clark também fazem parte dessa performance múltipla. A estética drag, já carregada de subversão, encontra um novo patamar quando associada a elementos que combinam sensualidade e ironia. As roupas – justas, vibrantes, ousadas – ajudam a romper expectativas sobre o que o corpo deve vestir ou como ele deve se comportar. A maquiagem pesada amplifica as expressões, transformando o rosto em uma tela

onde a própria identidade se molda a cada novo olhar. Lia, assim, se transforma em uma espécie de camaleão visual, constantemente adaptando sua imagem ao ambiente ao seu redor.

A inclusão de referências à cultura pop contemporânea – como o uso do celular e a brincadeira com a frase “Vou ter que desligar o Wi-Fi” – aproxima ainda mais o videoclipe de seu público, especialmente os jovens conectados e imersos na cultura digital. Essa interseção entre o digital e o físico não é apenas uma questão de estilo, mas uma metáfora para a maneira como, hoje, nossas identidades são construídas. O corpo, que antes era visto como algo fixo e imutável, agora está em constante transformação, influenciado por telas, redes sociais e realidades virtuais. Lia, com sua irreverência e inteligência, captura essa dinâmica em sua performance, mostrando que estar “online” é, de certa forma, parte de quem somos.

Outro ponto forte dessa multiperformance é a inclusão de corpos diversos, reforçando a ideia de que o funk – e, por extensão, a cultura pop – é um espaço inclusivo. O funk, nascido nas periferias e muitas vezes marginalizado, sempre foi um lugar de resistência para corpos dissidentes, e “Sentadinha Macia” celebra essa diversidade de maneira visual e explícita. Os dançarinos, com suas variadas etnias, expressões de gênero e orientações sexuais, são mais do que participantes de uma coreografia – eles são parte de uma mensagem maior, que celebra a pluralidade e rejeita a normatividade. Lia Clark, ao trazer essa diversidade para o centro do palco, reforça o poder transformador da cultura funk como um lugar de expressão livre e desafiadora.

Figura 167 – Diversidade de corpos mostrados.



Além disso, a fusão entre o corpo e a tecnologia é uma das marcas mais distintivas da performance. O corpo, que tradicionalmente se expressa por meio da dança, aqui interage diretamente com o ambiente digital. As luzes neon e os efeitos visuais que seguem os movimentos dos dançarinos sugerem que o corpo não está preso às limitações do mundo físico; ele pode se expandir, se estender, fundir-se com a tecnologia ao seu redor. Esse aspecto faz com que o videoclipe funcione quase como uma metáfora visual para a nossa era, em que

o corpo humano está cada vez mais interligado a dispositivos tecnológicos. A realidade física e a virtual não são mais entidades separadas, mas dois lados de uma mesma experiência.

Figura 168 – Tecnologia expande os corpos no vídeo.



O uso das luzes, das sombras e dos gráficos digitais cria um ambiente que vai além do espaço convencional de uma apresentação musical. O espectador não apenas assiste ao videoclipe – ele é absorvido por ele, envolvido por um jogo de luz e som que quase ultrapassa a tela. Essa sinestesia visual e sonora faz de “Sentadinha Macia” uma obra completa, onde cada detalhe – da maquiagem exagerada aos gráficos digitais – se une em uma harmonia quase orquestrada, transformando a performance em algo mais profundo e envolvente.

Ao final, “Sentadinha Macia” se estabelece como uma peça de múltiplas interpretações, um trabalho que, ao mesmo tempo em que diverte, também questiona e provoca. Lia Clark nos oferece mais do que uma música e uma coreografia – ela nos dá uma reflexão sobre a identidade, sobre a liberdade de expressão e sobre o lugar que ocupamos em um mundo cada vez mais digital e conectado. A multiperformance aqui é a chave: ela nos lembra de que as identidades não são únicas, nem imutáveis; são, na verdade, múltiplas e em constante transformação.

A fluidez, tanto dos movimentos quanto da estética, é o que define essa obra. A cada batida, a cada jogo de luz, o videoclipe se reafirma como uma celebração da diversidade – seja ela de corpos, de gêneros, de formas de se expressar. Lia Clark, com sua ousadia e carisma, nos convida a entrar nesse universo onde tudo é possível, onde as fronteiras desaparecem e onde a liberdade criativa reina. “Sentadinha Macia”, assim, não é apenas um

videoclipe; é uma afirmação visual de que a performance, quando múltipla e fluida, pode ser libertadora.

## **9 O LUGAR DOS VIDEOCLIPES DE DRAG QUEENS NA CULTURA POP BRASILEIRA**

Os videoclipes de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark ocupam um território que une cultura pop, resistência política e demandas do mercado cultural. Essas produções não apenas refletem uma multiplicidade de identidades queer, mas também questionam as normas sociais enquanto se adaptam às exigências da indústria musical. Cada videoclipe analisado se revela como um campo dinâmico onde arte, entretenimento e crítica social coexistem. Ao explorar temas como identidade, poder e resistência, esses videoclipes se tornam uma arena fecunda para diálogo com as teorias críticas de gênero, interseccionalidade e cultura digital, transformando-se em mais do que simples peças de entretenimento.

Em um cenário marcado pela ascensão das plataformas digitais, Aretuza, Gloria e Lia se apropriam desses meios para expandir suas performances. YouTube, TikTok e redes sociais emergem como ferramentas indispensáveis para suas narrativas audiovisuais, que ao mesmo tempo celebram a extravagância e transgridem fronteiras normativas. Essa convergência entre cultura pop e política, entretanto, pode ser ambígua: nem sempre o videoclipe mantém uma crítica explícita, e, em certos momentos, se aproxima do entretenimento comercial sem perder completamente sua potência subversiva.

### **9.1 GÊNERO E SEXUALIDADE: REINVENÇÕES DE IDENTIDADE**

As performances de Aretuza, Gloria e Lia exemplificam a teoria da performatividade de gênero, conforme elaborada por Judith Butler. Para Butler, o gênero não é uma essência, mas um conjunto de atos performativos reiterados. As drag queens, com suas performances hiperbolizadas, desnudam a arbitrariedade das normas de gênero e revelam o quão construídas elas são. Nesse sentido, os videoclipes dessas artistas funcionam como um laboratório de identidades, onde o gênero é experimentado, exagerado e subvertido.

No videoclipe “Vagabundo”, de Aretuza Lovi, a subversão é especialmente lúdica. A palavra “vagabunda”, que normalmente carrega conotações pejorativas, é resignificada pela artista, transformando-se em símbolo de liberdade e resistência. A leveza do videoclipe, marcada por uma estética colorida e divertida, contrasta com a profundidade subversiva da mensagem. Ao mesmo tempo em que desafia noções tradicionais de feminilidade e moralidade, Aretuza nos mostra que o humor pode ser uma ferramenta de resistência, ampliando a acessibilidade de sua crítica. Assim, o corpo drag, cheio de autossuficiência,

torna-se um veículo de poder ao ressignificar termos degradantes em gestos de empoderamento.

Lia Clark, por sua vez, intensifica essa subversão em “Boquetáxi”. O videoclipe é repleto de metáforas sexuais, transformando o corpo drag em uma plataforma de provocação e crítica ao controle da sexualidade feminina. Clark utiliza o humor, ao explorar essas metáforas, para desafiar o puritanismo e as normas de respeito. O corpo feminino, muitas vezes regulado e objetificado na cultura heteronormativa, aqui assume o controle de sua própria narrativa. Clark apropria-se de estereótipos, distorcendo-os através da hipérbole drag para desestabilizar os padrões de comportamento social. Não se trata apenas de uma brincadeira: é uma reapropriação do poder sobre o corpo e o desejo.

Por outro lado, Gloria Groove adota uma postura de realeza e poder em “Império”, utilizando sua drag para abordar questões de raça e autoridade. Groove, ao evocar a estética afrofuturista, mistura elementos históricos e futuristas, sugerindo que a negritude queer está ancorada em um passado de resistência, mas projetada para um futuro de empoderamento. Esse diálogo entre gênero e raça, conforme proposto por Kimberlé Crenshaw, exemplifica a interseccionalidade em ação. Ao resgatar símbolos de realeza, Gloria desafia as hierarquias de poder racial e de gênero, subvertendo normas sociais e reivindicando sua posição de protagonismo.

Esses três videoclipes ilustram abordagens distintas, mas igualmente eficazes, da subversão de gênero: a leveza irreverente de “Vagabundo”, a provocação explícita de “Boquetáxi” e a afirmação de poder de “Império”. Eles mostram como o videoclipe, ao unir imagem e música, se transforma em uma ferramenta potente para a crítica social, ressignificando identidades e desafiando expectativas normativas.

## 9.2 RAÇA, GÊNERO E CLASSE: INTERSECCIONALIDADE EM MOVIMENTO

A interseccionalidade é essencial para entender como as drag queens brasileiras abordam questões de raça, gênero e classe em suas performances. Retomando o pensamento de Crenshaw, a interseccionalidade diz respeito a como múltiplas formas de opressão se cruzam, criando camadas complexas de marginalização. Nos videoclipes de Gloria Groove, essa interseccionalidade é evidente, pois sua drag se posiciona como uma crítica não apenas ao racismo e sexismo, mas também às desigualdades de classe.

Em “Império”, Gloria Groove reivindica um espaço de poder negado a corpos negros e queer. A estética afrofuturista é uma escolha deliberada, que liga a ancestralidade negra a



um futuro de resistência. Groove transforma o corpo drag em uma ferramenta de crítica às estruturas de poder que historicamente marginalizaram corpos racializados. Nesse videoclipe, a interseccionalidade deixa de ser uma abstração teórica e se torna vivência política. A performance drag de Groove, ao combinar símbolos de realeza com o contexto afrofuturista, propõe novas formas de imaginar o poder negro e queer, deslocando hierarquias raciais e de gênero.

Já em “Bumbum de Ouro”, a cantora celebra o corpo negro e periférico através do funk carioca, gênero historicamente marginalizado. Aqui, Groove reposiciona o funk no centro da cultura pop, elevando-o a um novo patamar de visibilidade. O corpo negro, que antes foi objetificado e marginalizado, é agora celebrado como símbolo de força e autonomia. Groove ressignifica tanto o gênero quanto a raça, desafiando as noções de classe ao elevar uma cultura periférica à proeminência.

Em contraste, o videoclipe “Catuaba”, uma colaboração entre Aretuza Lovi e Gloria Groove, adota uma abordagem mais leve e hedonista, com o foco na festa e no prazer. Ainda que questões de raça e gênero estejam presentes, elas são tratadas de forma mais implícita. A celebração queer é o ponto central, sendo explorada com leveza e diversão. Essa dualidade entre crítica e celebração é um dos elementos centrais da cultura drag, que equilibra a resistência e o entretenimento, sem perder o caráter subversivo.

### 9.3 VIRALIZAÇÃO E FRAGMENTAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

Na era digital, onde a atenção do público é constantemente disputada, os vídeos de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark se adaptam às demandas de um novo cenário: o da viralização rápida e do consumo fragmentado. Plataformas como YouTube, Instagram e TikTok moldam a forma como essas artistas se apresentam e como suas performances são consumidas, transformando seus vídeos em verdadeiros produtos comerciais. Nesse contexto, as drag queens brasileiras precisam equilibrar a profundidade de suas performances com a necessidade de capturar a atenção de uma audiência que consome conteúdo em doses curtas e dinâmicas.

“Vagabundo” e “Boquetáxi” são claros exemplos de como essas drag queens utilizam a estética visual e narrativa para maximizar seu impacto dentro das normas da cultura digital. Aretuza Lovi, em “Vagabundo”, aposta em uma montagem vibrante e acelerada, repleta de cores fortes e elementos visuais que capturam a atenção do público rapidamente. O vídeo é pensado para ser fragmentado e compartilhado em trechos curtos, perfeitos para o consumo

em plataformas de redes sociais. No entanto, essa adaptação à cultura digital não significa perda de profundidade. Através da leveza e do humor, Aretuza insere uma crítica social sutil ao transformar a figura da “vagabunda” em símbolo de liberdade e autonomia, questionando a moralidade imposta pela sociedade.

Lia Clark, em “Boquetáxi”, segue uma estratégia semelhante, utilizando metáforas sexuais e humor provocativo para garantir que o videoclipe tenha potencial de viralização. A montagem dinâmica, os cortes rápidos e a estética visual ousada tornam o videoclipe perfeito para a lógica da fragmentação digital. Entretanto, por trás das metáforas explícitas e das piadas visuais, há uma crítica ao controle sobre o corpo feminino e às normas sexuais. Clark inverte o olhar tradicionalmente masculino, transformando o desejo em um espaço de empoderamento. Ao adaptar-se às exigências da economia da atenção, “Boquetáxi” encontra um equilíbrio entre acessibilidade comercial e crítica subversiva.

Contudo, nem todos os videoclipes analisados seguem essa lógica de consumo rápido. Videoclipes como “Império” e “Bonekinha”, ambos de Gloria Groove, desafiam diretamente a fragmentação típica da cultura digital. “Império”, por exemplo, apresenta uma narrativa visual densa e coesa, que exige um nível maior de atenção e comprometimento por parte do público. Groove utiliza a estética afrofuturista, com figurinos elaborados e uma mise-en-scène majestosa, para construir um videoclipe que subverte as normas de consumo imediato. Em vez de ser facilmente fragmentado para redes sociais, “Império” propõe uma experiência visual imersiva, que desafia a gratificação instantânea e convida o espectador a mergulhar em uma narrativa de empoderamento racial e queer.

“Bonekinha”, embora menos explicitamente política que “Império”, também resiste à lógica da viralização rápida, ao apresentar uma narrativa mais linear e menos fragmentada. A estética visual do videoclipe, marcada pela mistura de elementos lúdicos e sensuais, oferece uma experiência que se desenrola ao longo do tempo, pedindo uma atenção prolongada do espectador. Groove, com seu visual provocativo e suas coreografias elaboradas, demonstra que a cultura drag pode ser tanto comercial quanto complexa, sem sacrificar a profundidade.

Essas diferenças de abordagem revelam uma tensão constante entre o consumo fragmentado e a narrativa contínua. Enquanto videoclipes como “Vagabundo” e “Boquetáxi” claramente se beneficiam da cultura digital e da viralização rápida, videoclipes como “Império” e “Bonekinha” resistem a essa lógica, propondo experiências estéticas mais imersivas e profundas. Em última análise, essas drag queens estão navegando em um cenário

onde a visibilidade depende da capacidade de se adaptar às demandas da economia digital, sem, contudo, abrir mão de seu potencial crítico.

A adaptação a essa lógica revela, também, uma nova camada de subversão: ao utilizar as regras da economia da atenção em seu favor, Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark transformam o espaço da viralização em uma ferramenta de visibilidade e controle narrativo. Ao fazerem suas performances circularem amplamente, elas ampliam o alcance da cultura drag no Brasil, tornando-a parte integral da cultura pop digital. Mesmo dentro das restrições impostas pela fragmentação digital, essas artistas conseguem criar performances que continuam a desestabilizar normas sociais e ampliar o debate sobre identidade e representatividade queer.

#### 9.4 A SUBVERSÃO DO CORPO: ESTÉTICA, RESISTÊNCIA E PODER

O corpo, no universo performativo das drag queens, é mais do que um meio de expressão estética: ele se torna o epicentro da resistência, onde as normas sociais de gênero, sexualidade e raça são desafiadas e reimaginadas. Judith Butler (1993) argumenta que o corpo é um espaço onde as normas são reiteradas, mas também onde elas podem ser desfeitas e reformuladas. Nos videocliques de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark, essa subversão do corpo acontece por meio da dança, da moda e da própria encenação corporal, onde cada gesto, cada movimento e cada figurino carrega uma crítica implícita às construções sociais vigentes.

Em “Sentadinha Macia”, de Lia Clark, o corpo feminino está no centro da narrativa, e a dança sensual se torna um símbolo de controle e empoderamento. Ao invés de ser objetificado ou subordinado ao olhar masculino, o corpo de Clark é ativo e desafiador. A coreografia, que destaca movimentos provocativos, subverte a expectativa de passividade muitas vezes associada ao corpo feminino. Através do uso estratégico da sensualidade, Clark reivindica seu corpo como território de agência, poder e prazer, reescrevendo a dinâmica de desejo que historicamente coloca o corpo feminino em uma posição submissa. O videoclipe transforma a dança em uma ferramenta de resistência, desafiando o olhar patriarcal e redefinindo a relação entre sensualidade e poder.

Essa inversão das dinâmicas tradicionais de poder é uma constante nas performances de Lia Clark. No videoclipe “Tipo de Garota”, Clark adota uma abordagem cômica, exagerando os estereótipos de gênero para mostrar o quão construídas e artificialmente impostas são essas normas. A figura feminina performada aqui é intencionalmente exagerada, e o videoclipe se vale de elementos de humor para desconstruir a noção de que o gênero

feminino deve ser associado à delicadeza ou à fragilidade. Através do riso, Clark revela o quanto as expectativas de feminilidade são socialmente construídas e não naturais. Seu corpo drag, portanto, se torna um espaço onde essas expectativas são não apenas subvertidas, mas completamente invertidas, expondo a performatividade do gênero como uma farsa cultural.

Ao abordar o corpo como uma construção performativa e subversiva, as drag queens brasileiras também se engajam em uma crítica à racialização dos corpos. Em “Império”, Gloria Groove transforma seu corpo em uma metáfora visual de poder e autoridade. Groove se apresenta como uma rainha afrofuturista, envolta em simbolismos que remetem à realeza africana e à resistência histórica de corpos negros. O corpo negro, historicamente objetificado e marginalizado, aqui ocupa o centro do poder, reivindicando a posição de protagonista. A estética visual é majestosa e imponente, e o corpo de Groove é apresentado não como subalterno, mas como soberano.

O afrofuturismo, presente no visual de “Império”, é utilizado como um recurso estético para ressignificar o passado e imaginar futuros onde o corpo negro queer não apenas existe, mas prospera. Groove, ao situar seu corpo dentro de uma narrativa de poder e autoridade, subverte a história de opressão racial e propõe uma nova ordem, onde raça e gênero são desestabilizados e reformulados em termos de protagonismo e liderança. O corpo de Groove, em “Império”, é mais do que um veículo de expressão estética: é uma declaração política, que reafirma a capacidade de corpos marginalizados de resistir e prosperar em face da opressão.

Além disso, o videoclipe “Bumbum de Ouro”, também de Gloria Groove, celebra o corpo negro em movimento, utilizando a dança e o funk como símbolos de empoderamento. Através da exaltação da dança e da sensualidade, Groove faz do corpo negro uma ferramenta de resistência, onde a alegria e a celebração tornam-se formas de subverter as normas que tradicionalmente desvalorizam a corporeidade negra. O funk, enquanto gênero musical associado à periferia e à cultura de resistência, é aqui recontextualizado como uma expressão legítima de identidade e orgulho racial. O corpo, antes marginalizado, é agora celebrado e colocado no centro da narrativa cultural.

Assim, a subversão do corpo nos videoclipes de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark vai além da mera estética: trata-se de uma reconstrução das narrativas históricas de opressão de gênero, raça e classe. Essas performances desafiam as normas sociais e propõem novas formas de entender a corporalidade, transformando o corpo drag em uma ferramenta de crítica e resistência. A dança, o figurino e a encenação são todas armas usadas por essas

artistas para questionar e reformular as fronteiras do que é aceitável, desejável e possível dentro das estruturas sociais.

### 9.5 ENTRE A SUBVERSÃO E A ADAPTAÇÃO AO MERCADO CULTURAL

A análise dos videoclipes de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark revela um campo multifacetado de tensões entre subversão, entretenimento e adaptação ao mercado cultural. As drag queens brasileiras, ao se apropriarem das plataformas digitais e das lógicas da viralização, navegam por um espaço onde a crítica social e a visibilidade comercial coexistem, criando performances que desestabilizam normas de gênero, raça e classe, sem deixar de atender às demandas de consumo de uma audiência digital.

Esses videoclipes, ao mesmo tempo em que celebram a cultura pop e a estética drag, transcendem o mero entretenimento, ao subverter expectativas normativas. Através da performatividade do gênero, conforme explorado por Judith Butler, as drag queens expõem a artificialidade das normas sociais e oferecem uma reinterpretação de identidades marginalizadas. A leveza de “Vagabundo”, o humor provocativo de “Boquetáxi” e a afirmação política de “Império” exemplificam como essas artistas utilizam a performance drag para desafiar noções tradicionais de feminilidade, masculinidade e poder.

Ao mesmo tempo, videoclipes como “Bumbum de Ouro” e “Sentadinha Macia” revelam uma celebração do corpo como uma forma de resistência, especialmente no contexto racial e periférico. Gloria Groove e Lia Clark fazem do corpo drag um espaço de empoderamento, ao ressignificarem a sensualidade e a dança como expressões de autonomia. A subversão do corpo, conforme discutido por Butler e Crenshaw, se manifesta não apenas como uma crítica ao controle do desejo feminino e negro, mas como uma estratégia de visibilidade e resistência cultural.

A adaptação dessas performances à lógica do mercado digital, especialmente nas plataformas de consumo rápido, traz consigo uma dualidade. Por um lado, como vemos em “Vagabundo” e “Boquetáxi”, a viralização permite uma disseminação mais ampla das performances, aumentando a visibilidade de corpos queer e racializados. No entanto, a fragmentação do conteúdo pode, por vezes, diluir a profundidade crítica dessas obras. Cabe lembrar aqui dos riscos de superficialização quando o conteúdo é moldado pela lógica da capitalização da atenção, e essa tensão é evidente nos videoclipes que se adaptam ao consumo instantâneo.

Entretanto, videoclipes como “Império” e “Bonekinha” mostram que ainda há espaço para a resistência à gratificação instantânea, oferecendo experiências mais imersivas e exigentes. Ao contrário de uma abordagem puramente comercial, essas obras desafiam o espectador a se engajar de maneira mais profunda com a narrativa visual e política apresentada, subvertendo a lógica do consumo acelerado.

Portanto, os videoclipes de Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark representam uma intersecção entre arte, política e mercado. Essas drag queens, ao performarem identidades múltiplas e fluidas, ampliam as fronteiras da representação queer no Brasil contemporâneo. Suas performances, que transitam entre o entretenimento e a crítica social, revelam a complexidade de uma cultura drag que não apenas se adapta às exigências do mercado, mas também desafia as normas que sustentam a marginalização de corpos racializados, femininos e queer. Ao final, os videoclipes dessas artistas nos mostram que a cultura pop pode ser, simultaneamente, uma ferramenta de visibilidade comercial e de resistência política, onde as fronteiras entre subversão e adaptação estão em constante renegociação.

## 10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve origem em uma inquietação: o que as drag queens brasileiras nos estão comunicando além das roupas extravagantes, da música cativante e dos videoclipes vibrantes? À primeira vista, pode parecer que estas performances são simples expressões de entretenimento, destinadas a captar a atenção de um público ávido por consumo visual e auditivo. No entanto, ao observar com maior profundidade, percebe-se que o que emerge dessas manifestações artísticas vai muito além de um espetáculo estético. Artistas como Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark, com suas presenças marcantes e vigorosas, transformam os videoclipes em plataformas de resistência, fazendo com que suas vozes ressoem em um cenário cultural onde as noções de “normalidade” e “aceitação” são frequentemente desafiadas.

Uma das constatações mais superficiais à observação atenta é que os videoclipes de drag queens são como janelas para um universo das identidades fluidas, em constante transformação, reivindicadas com orgulho por quem as encarnam. Nesses espaços, as drag queens subvertem expectativas, questionam normas e remodelam as noções de gênero, sexualidade e até de raça e classe social.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, tornou-se cada vez mais claro que o foco não deveria estar apenas na celebração estética ou na música pop em termos de reivindicação de espaço e de reconhecimento. Cada performance revela a luta por visibilidade em uma sociedade que marginaliza corpos dissidentes. Os videoclipes são estrategicamente usados para se afirmarem em um cenário historicamente excludente.

Drag queens brasileiras, por meio de seus videoclipes, estão reescrevendo as regras da cultura pop. Elas não apenas ampliam as possibilidades de representação na mídia, mas também nos desafiam a ver o mundo com novos olhos — mais empatia, mais abertura, e mais coragem para questionar o que é imposto como “normal”. O papel dessas artistas vai muito além do palco ou das telas: elas estão moldando novas realidades, mostrando-nos que é possível resistir, transformar e criar novos espaços de pertencimento e de expressão.

Portanto, questões complexas de performatividade, representatividade e resistência cultural são evidenciadas. As performances exploradas nos videoclipes revelam um entrelaçamento multidimensional de identidades que, através da arte, rompem barreiras e ampliam os horizontes da expressão.

Desde o início, o objetivo foi entender como essas artistas extrapolam o mero entretenimento, posicionando-se como agentes de mudança social. Artistas como Aretuza Lovi, Gloria Groove e Lia Clark utilizam de performances que não são apenas estéticas, mas intervenções culturais que desafiam normas tradicionais de gênero, sexualidade e identidade.

A teoria da performatividade de Judith Butler foi fundamental para compreender esse fenômeno. Butler sugere que o gênero é um papel que desempenhamos repetidamente, reforçando expectativas sociais que são, muitas vezes, restritivas. No entanto, esse “roteiro” pode ser adaptado, subvertido e transformado, o que acontece nos videoclipes estudados, uma espécie de descontinuidade do que é esperado de masculinidade ou feminilidade, e isso permite a emergência de outras possibilidades de expressão.

O conceito de “multiperformance” é essencial para entender a complexidade dessas representações como performances que transitam entre diferentes expressões de gênero, raça, sexualidade e estética, não se limitando a uma única identidade ou narrativa, mas utilizam de mosaicos complexos, nos quais cada detalhe contribui para a criação de algo novo e disruptivo. Nas performances de drag queens, elas são atos de subversão, onde as fronteiras entre o masculino e o feminino são continuamente questionadas e reformuladas.

Contudo, não podemos dissociar essas performances de seu contexto social e político. Ao colocarem suas experiências pessoais no centro de suas performances, elas desafiam diretamente as normas sociais e culturais que tentam restringir suas identidades e formas de expressão, suas performances são metáforas de jornadas de autodescoberta e subversão.

No Brasil, um país marcado pela diversidade, mas também, por desigualdades de classe, raça e gênero, ainda há tensões significativas no que se refere à aceitação dessa multiplicidade. As drag queens nesse contexto emergem como figuras importantes, ocupando espaços que foram sistematicamente negados a gerações anteriores. Suas performances são ferramentas de transformação social, de quebra de barreiras e de criação de novos espaços de expressão, mas principalmente, são atos de resistência em sua forma mais pura.

O conceito de “multiperformance”, amplamente explorado ao longo deste estudo, constitui o alicerce teórico e metodológico que sustenta a análise proposta. Ele permite uma visão mais profunda e holística das múltiplas camadas que compõem as performances. Da mesma forma que um prisma, ao ser iluminado, revela uma vasta gama de cores antes invisíveis, o conceito de multiperformance nos possibilita compreender como gênero, raça, classe e sexualidade se manifestam simultaneamente e de forma interdependente. Nesta pesquisa, articular essas dimensões interconectadas, evidencia que as performances drag não



se limitam a uma única narrativa de contestação de gênero, mas integram diversas camadas de resistência às normas culturais dominantes, desafiando os limites tradicionais da representatividade. Assim como um tecido complexo que ganha força e profundidade ao ser entrelaçado, a multiperformance articula gênero, sexualidade, raça e classe, oferecendo uma leitura mais produtiva e matizada dessas performances. O videoclipe, enquanto formato midiático, revela-se como um espaço de múltiplas negociações, onde as drag queens brasileiras afirmam suas identidades ao mesmo tempo em que resistem às limitações impostas pela sociedade.

Teoricamente, o estudo avança ao interligar as contribuições de Judith Butler sobre performatividade de gênero com a perspectiva decolonial e, principalmente, a ideia de intersseccionalidade de Kimberlé Crenshaw. Butler argumenta que o gênero é performado repetidamente, mas ao incorporar um enfoque decolonial, a pesquisa destaca como essas performances de drag queens também resistem a um passado colonial que marginalizou identidades não normativas. Nesse contexto, a multiperformance surge como uma forma de lidar com essas pressões simultâneas destacadas por Crenshaw, oferecendo um espaço onde as drag queens não apenas expressam suas identidades, mas também subvertem e reconfiguram essas mesmas identidades frente a uma sociedade que ainda impõe barreiras de gênero e raça.

Do ponto de vista metodológico, o uso de uma abordagem transmetodológica foi essencial para uma análise integrada e multidimensional dos videoclipes. Assim como um maestro que coordena diferentes instrumentos para criar uma sinfonia coesa, esta pesquisa orquestrou diferentes abordagens – sociológica, estética e política – para capturar a complexidade da multiperformance. A abordagem transmetodológica, em vez de isolar cada uma dessas camadas, as explora de forma interligada, possibilitando uma análise mais frutífera dos videoclipes, que são, em si, produtos culturais híbridos. Essa inovação metodológica destaca-se como um dos principais avanços deste estudo, ao não se restringir a uma visão unidimensional da performance drag, mas sim proporcionar uma leitura que abrange toda a multiplicidade presente nessas manifestações artísticas.

O conceito de multiperformance também revela sua importância ao considerarmos os videoclipes como arenas de disputa simbólica. Tal como um espaço em que as identidades são construídas e desconstruídas em tempo real, os videoclipes funcionam como plataformas dinâmicas para que as drag queens explorem diferentes formas de ser e existir. Em vídeos de artistas como Gloria Groove, Lia Clark e Aretuza Lovi, a multiperformance manifesta-se nas estratégias estéticas e narrativas que subvertem expectativas normativas e, ao mesmo tempo,

criam novas possibilidades de representação. A cada movimento, gesto e batida, essas drag queens performam não apenas suas identidades de gênero, mas também suas lutas por visibilidade e aceitação em um mundo que, por muito tempo, tentou relegá-las à margem.

Ao trazer a perspectiva decolonial para o centro da discussão, a pesquisa oferece uma leitura crítica do cenário brasileiro. Em um país marcado por profundas desigualdades históricas, as performances dessas drag queens não podem ser descontextualizadas de suas realidades sociais. A multiperformance, nesse sentido, não é apenas uma escolha metodológica; é um ato de resistência que busca romper com narrativas hegemônicas e abrir espaço para novas formas de ser e de existir. Tal como uma dança que desestabiliza estruturas opressivas do passado, as performances drag abordadas por esta pesquisa são atos contínuos de subversão, nos quais os corpos dessas artistas desafiam e reconstróem o imaginário social.

Essa abordagem metodológica inovadora e a inserção do conceito de multiperformance no debate acadêmico trazem uma contribuição significativa para os estudos de comunicação e das artes visuais. Assim como um quebra-cabeça que só se completa quando todas as peças se encaixam, a multiperformance oferece uma maneira de entender como a identidade pode ser fluida, fragmentada e, ainda assim, coesa em sua resistência e reinvenção constante. A pesquisa não apenas avança o entendimento sobre a performance drag, mas também propõe novos caminhos para o estudo das identidades na cultura midiática, valorizando a diversidade de saberes e a complexidade dos processos de visibilidade.

As performances das drag queens nos videoclipes representam, portanto, um rompimento com as expectativas tradicionais de gênero e identidade. Ao ocuparem espaços de visibilidade em uma indústria cultural que frequentemente marginaliza ou exotiza corpos dissidentes, essas artistas se posicionam como agentes de transformação social. Elas utilizam suas plataformas de forma estratégica, tanto para reivindicar a legitimidade de suas identidades quanto para questionar normas profundamente enraizadas que ainda regem a sociedade brasileira.

A maneira como as drag queens constroem suas aparências – por meio de figurinos, maquiagem, cenários e coreografias – não é apenas uma escolha estilística, mas um ato deliberado de criação de significado. Em um ambiente onde a imagem é central, como o videoclipe, cada elemento visual é carregado de simbolismo. Essas escolhas estéticas são frequentemente utilizadas para subverter as expectativas normativas e para explorar novas formas de expressão e identidade.

A escolha de cores vibrantes, de figurinos elaborados e de cenários cuidadosamente construídos é parte fundamental da criação de um impacto visual e emocional profundo. Os videoclipes são experimentos visuais e performáticos onde as drag queens desafiam e expandem as fronteiras do que é possível na arte e na sociedade. Em um processo criativo contínuo, essas artistas testam os limites da estética, narrativa e identidade, produzindo algo novo e disruptivo a cada apresentação. Assim como um caleidoscópio que reorganiza padrões e cores a cada movimento, as performances drag nos videoclipes são camadas sobrepostas de identidade, estética e política, renegociadas constantemente, demonstrando que identidades não são fixas ou limitadas, mas estão em constante movimento, fluindo entre diferentes formas de expressão e performatividade.

A visibilidade alcançada por meio de plataformas digitais, como YouTube, trouxe uma outra dimensão às suas performances, entretanto, isso também carrega o peso de expectativas e pressões comerciais. Com ênfase em padrões de consumo de massa, a indústria cultural, muitas vezes impõe o dilema constante no espaço midiático entre manter a autenticidade e adaptar-se às exigências do mercado. O ponto central nisso é sobre tornar-se acessível ao grande público, com um discurso político potente, que evoca discussões cruciais sobre inclusão e diversidade. Mesmo dentro de uma indústria cultural frequentemente limitada por padrões comerciais, as drag queens criam narrativas genuinamente subversivas.

Então, a cultura pop – e, especificamente, os videoclipes – podem desempenhar um papel fundamental na transformação das percepções sociais. As performances dessas artistas são intervenções políticas que desafiam as normas sociais e culturais. Em um mundo onde as identidades são frequentemente categorizadas e limitadas por normas rígidas, as drag queens oferecem uma visão alternativa, onde a fluidez e a multiplicidade são celebradas. Ao ocuparem o espaço midiático, elas não apenas ampliam as possibilidades de representação, mas também nos convidam a repensar nossas próprias noções de identidade e pertencimento.

Portanto, as performances de drag queens nos videoclipes brasileiros representam uma ruptura com as normas tradicionais e uma afirmação poderosa de resistência cultural. Elas nos mostram que a arte pode – e deve – ser um espaço de contestação, de inovação e de inclusão. As drag queens brasileiras estão não apenas performando suas identidades, mas também moldando novas realidades, desafiando as expectativas e reimaginando o que significa ser humano em um mundo em constante transformação.

A relevância deste estudo vai muito além do campo das teorias acadêmicas. Ele toca na vida real de indivíduos que, por muito tempo, foram marginalizados e silenciados. Ao

analisar as performances das drag queens brasileiras, estamos não apenas olhando para o passado, mas também para o futuro. Um futuro em que todas as identidades possam ser celebradas e onde a diversidade seja a norma, e não a exceção. As drag queens estão esculpindo esse futuro, mostrando que a resistência pode assumir muitas formas – e que, através da arte, é possível transformar o mundo.

Ao atuarem nos videocliques, artistas como Gloria Groove, Aretuza Lovi e Lia Clark não estão apenas ampliando as fronteiras do que se entende por masculinidade ou feminilidade, mas estão criando novas formas de se pensar o corpo, o desejo e a própria noção de humanidade. Suas performances nos convidam a reconsiderar as categorias fixas e limitantes que a sociedade impõe sobre os corpos e as identidades, desafiando as expectativas e revelando novas possibilidades de existência.

Os videocliques, enquanto mídias amplamente consumidas e acessíveis, oferecem um espaço privilegiado para provocar reflexões sobre identidade de gênero, sexualidade e resistência. Isso é especialmente relevante no contexto brasileiro, onde a luta por visibilidade e aceitação de corpos dissidentes é permeada por obstáculos estruturais e culturais. Se o videoclipe é tradicionalmente visto como um produto da indústria cultural, voltado para o consumo e o entretenimento superficial, as performances drag inserem um novo significado nesse formato. Elas demonstram que o videoclipe pode ser um campo fértil para a resistência política e cultural em uma sociedade que ainda marginaliza corpos e frequentemente tenta silenciar identidades não conformistas. Ao reivindicarem seus espaços na mídia e na cultura popular, essas artistas estão abrindo novos caminhos para a aceitação e a inclusão.

Além disso, o uso da estética e da moda nas performances dessas artistas desempenha um papel crucial na forma como elas comunicam suas mensagens. As escolhas visuais – desde os figurinos exuberantes até as coreografias cuidadosamente elaboradas – não são apenas acessórios para o espetáculo, mas elementos centrais na construção das narrativas que cada videoclipe apresenta. As drag queens se apropriam de símbolos e referências culturais de maneira estratégica, ressignificando-os e subvertendo suas conotações originais. Essa ressignificação visual é fundamental para entender como essas performances desafiam as normas culturais e criam novos significados.

As identidades dessas artistas não podem ser compreendidas apenas através do prisma do gênero. Questões de raça, classe e sexualidade estão intrinsecamente ligadas às suas performances, o que acrescenta camadas de complexidade às suas representações. Quando uma drag queen negra, como Gloria Groove, assume o protagonismo em um videoclipe, ela

não está apenas performando o gênero; ela também está reivindicando um espaço que, historicamente, foi negado a corpos negros. Essa interseção entre raça e gênero é um ponto central na compreensão da resistência cultural presente nas performances dessas artistas.

A multiperformance, como demonstrado na pesquisa, permite uma leitura complexa e multidirecional, articulando questões de gênero, raça, classe e sexualidade de maneira interseccional, revelando as múltiplas formas de resistência que estão presentes nos vídeos das drag queens brasileiras. Ao performarem suas identidades de maneira fluida, essas artistas não estão apenas desafiando normas de gênero, mas também questionando as estruturas de poder que perpetuam desigualdades sociais e culturais.

Então, as drag queens brasileiras, através de seus vídeos, estão reconfigurando o cenário da cultura pop e ampliando as possibilidades de representação e visibilidade. Elas estão na linha de frente de uma transformação cultural que desafia as normas tradicionais de gênero, sexualidade e identidade. Suas performances são, ao mesmo tempo, um convite para repensar as categorias fixas que limitam a compreensão da diversidade humana e uma celebração das múltiplas formas de ser e existir.

Essas performances são, em sua essência, atos de resistência que se desdobram em múltiplos níveis: elas subvertem normas de gênero, desafiam expectativas sociais sobre sexualidade e, muitas vezes, abordam questões mais amplas de raça e classe. O que se revela, a partir da análise desses vídeos, é que as drag queens brasileiras têm um papel crucial na reconfiguração da cultura pop, usando suas vozes e corpos para transformar o que antes era marginalizado em algo central e visível na mídia e na sociedade.

A noção de multiperformance sugere que as drag queens transitam por diferentes expressões de identidade – gênero, sexualidade, raça e classe – em um fluxo contínuo, onde todas essas camadas se sobrepõem e interagem.

Por fim, é necessário reconhecer que a pesquisa realizada abre caminho para novas investigações sobre o impacto das performances de drag queens na cultura brasileira e global. O conceito de multiperformance é uma ferramenta poderosa para analisar a complexidade das representações e sua relação com as questões de gênero, sexualidade, raça e classe. O estudo das performances nos vídeos oferece um campo rico de possibilidades, onde a arte, a política e a cultura se entrelaçam de maneiras inovadoras e transformadoras.

Conclui-se que as drag queens brasileiras, por meio de suas performances nos vídeos, estão não apenas desafiando as normas sociais, mas também criando novas formas de existir e resistir. Elas estão moldando o futuro da cultura pop, mostrando que a arte

pode ser um espaço de resistência e transformação. Suas performances nos convidam a repensar nossas próprias concepções de identidade e diversidade, abrindo caminho para uma sociedade mais inclusiva e plural, onde todas as formas de ser são celebradas.

## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALBERTO, T. P. Narrativas nostálgicas autobiográficas em redes sóciotécnicas: a mediação da memória no Youtube como traço distintivo da fruição musical contemporânea e o caso de Fear Inoculum do Tool. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO. 30., 2021, **Anais eletrônicos** [...]. Campinas: Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/narrativas-nostalgicas-autobiograficas-em-redes-sociotecnicas-a-mediacao-da-memo?lang=pt-br>>. Acesso em: 12 Set. 2022.

ALEXANDER, Michelle. **The new Jim Crow: mass incarceration in the age of colorblindness**. New York: The New Press, 2010.

ALMEIDA, S. L. D. Prefácio da Edição Brasileira. In: Haider, A. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Veneta, 2019. p. 7-19.

ALTHUSSER, L. **Por Marx**. Campinas: UNICAMP, 2015.

AMARAL, A. S. S. **Transformações na cultura drag queen brasileira: reconhecimento da brasilidade em videoclipes da cultura pop**. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2023.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, É. A opacidade do iluminismo: o racismo na filosofia moderna. **Kriterion: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 58, n. 137, p. 291-309, mai./ago 2017.

ANZALDÚA, G. **Borderlands/la frontera: la nueva mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ARAÚJO, P. C. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

AUGÉ, M. **El viajero subterráneo: un etnólogo en el metro**. México: Gedisa, 1987.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BACHELARD, G. **A epistemologia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

BAIROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462/15034>. Acesso em: 20 ago. 2021.

BARBOSA, L.; VELOSO, L.; DUBEUX, V. Música e juventude: a trilha sonora do cotidiano jovem brasileiro. In: BARBOSA, L. **Juventudes e gerações no Brasil contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2012. Cap. 1, p. 31-60.

BENEDETTI, M. R. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTO, B. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BEZERRA, A.; ALONSO, G.; REICHEL, H. Sertanejo, mangubeat e tchê music: da pertinência (ou não) do conceito de cena musical para gêneros periféricos. In: Sá, S. P. D.; POLIVANOV, B.; EVANGELISTA, S. **Música, som e cultura digital**: Perspectivas comunicacionais brasileiras. Rio de Janeiro: E-Papers, 2016. p. 17-31.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BIDDLE, I. **Music and Identity Politics**. New York: Routledge, 2017.

BONIN, J. A. Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação. In: Maldonado, A. E., et al. **Metodologias da pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 19-42.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, P. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, P. What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. **Berkeley Journal of Sociology**, Los Angeles, n. 32, p. 1-49, 1987.

BOURDIEU, P. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, P. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001a.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001b.

BOURDIEU, P. **Esboço de uma teoria da prática**: precedido de três estudos de etnologia cabila. Diadema: Celta, 2002.

BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, P. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.



BOURDIEU, P.; PASSERON, J.-C.; CHAMBOREDON, J.-C. **A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRACKETT, D. What a difference a name makes: two instances of african-american popular music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The culture study of music: a critical introduction**. London: Routledge, 2003. p. 127-139.

BRACKETT, D. **Categorizing Sound: genre and twentieth-century popular music**. Berkeley: Editora da Universidade de California, 2016.

BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006.

BRAH, A. **Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.

BRITZMAN, D. Curiosidade, sexualidade e currículo. In: LOURO, G. L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 83-111.

BUTLER, J. **Desfazer o gênero**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

BUTLER, J. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 Edições, 2019a.

BUTLER, J. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.

BUTLER, J. **Discurso de ódio: uma política do performativo**. São Paulo: UNESP, 2021.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALDWELL, K. L. A institucionalização de estudos sobre a mulher negra: perspectivas dos Estados Unidos e do Brasil. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as**, Guarulhos, v. 1, n. 1, p. 18-27, mar./jun. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2018/11/304-1-567-1-10-20170410.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2021.

CARDOSO FILHO, J. L. C.; GUTMANN, J. F. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. **Intexto**, Porto Alegre, n. 47, p. 104–120, 2019.

CARDOSO FILHO, J. L. C.; AZEVEDO, R. J.; SANTOS, T. E. F.; MOTA JUNIOR, E. A. Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. **Contracampo**, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 81-105, dez. 2018/ mar. 2019.

CARDOSO FILHO, J. L. C. Poética da canção mediática: exploração das estratégias de confecção de materiais expressivos não-hermenêuticos. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 16., 2007, Curitiba. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2007. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2007/trabalhos/poetica-da-cancao-mediatica-exploracao-das-estrategias-de-confeccao-de-materiais?lang=pt-br>. Acesso em: 20 set. 2022.

CARDOSO, C. P. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, p. 965-986, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36757/28579>. Acesso em: 21 ago. 2021.

CARDOSO, L. Branquitude acrílica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. **Revista latinoamericana de ciencias sociales, niñez y juventud**, v. 8, n. 1, p. 607-630, jan./jun. 2010.

CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-133, dez. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948>. Acesso em: 02 jun. 2022.

CARRERA, F. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. **E-Compós**, [S. l.], v. 24, 2021. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198>. Acesso em: 9 set. 2023.

CAVARERO, A. **Vozes Plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHION, M. **Audio-Vision**: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994.

CLASTRES, P. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, abr. 2016.

CONNELL, J.; GIBSON, C. **Sound tracks**: popular music identity and place. London: Routledge, 2003.

CONNELL, R. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, jul./dez. 1995.

CONRADO, Mônica; RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Homem Negro, Negro Homem: masculinidades e feminismo negro em debate. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 73-97, abr. 2017.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, n. 1, p. 139-167, 1989.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

CRESPI, F.; FORNARI, F. **Introdução à sociologia do conhecimento**. Bauru: Edusc, 2000.

CSORDAS, T. J. **Corpo/significado/cura**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

DENORA, T. **Music in everyday life**. New York: Cambridge Press, 2000.

DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

DIAS, M. M.; FARIAS, D. O. D. Música constrói gênero? : Uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero musical e identidade de gênero. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 29., 2020, Campo Grande. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2020. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/musica-constroi-genero?lang=pt-br>. Acesso em: 20 set. 2022.

DIWARA, M. **Black American Cinema**. New York: Routledge, 1993.

DURKHEIM, É. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulus, 2001.

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FABBRI, F. Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications. **University of Huddersfield**. Huddersfield, 2012.

FACCHINI, R. **Sopa de letrinhas?** Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90. Rio de Janeiro: Garamond, 2009a.

FACCHINI, R. Entre compassos e descompassos: um olhar para o “campo” e para a “arena” do movimento LGBT brasileiro. **Bagoas: Revista de Estudos Gays, Gêneros e Sexualidades**, v. 2, n. 3, p. 131-158, 2009b.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FAUSTO NETO, A. Fragmentos de uma analítica da midiaticização. **Matrizes**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 89-105, abr. 2008.

FAUSTO-STERLING, A. Dualismos em duelo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 17-18, p. 9-79, 2002.

FERNANDES, D. C. **A inteligência da música popular: a 'autenticidade' no samba e no choro**. Orientador: Sergio Miceli Pessoa de Barros. 2010. 414 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FEYERABEND, P. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FISKE, J. et al. **Conceptos clave en comunicación y estudios culturales**. 1ª. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade: a vontade de saber**. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, v. 1, 1993.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1999b.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a

FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b

FOUCAULT, M. **Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008c.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2014b.

FOUREZ, G. **A construção das ciências: Introdução à filosofia e à ética das ciências**. São Paulo: UNESP, 1995.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRITH, S. Towards an aesthetic of popular music. In: LEPPERT, R.; MCCLARY, S. **Music and society: The politics of composition, performance and reception**. New York: Cambridge University Press, 1987. p. 133-149.

FRITH, S. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: University Press, 1996.

FRITH, S.; MCCROBBIE, A. Rock and Sexuality. In: Frith, S.; GOODWIN, A. **On record: rock, pop, and the written word**. London: Routledge, 1990. p. 317-332.

GARCÍA-CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2013.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GILROY, Paul. **Entre campos**: nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GODELIER, Maurice. **The metamorphoses of kinship**. Londres: Verso, 2011.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOMES, I. M. M. A noção de gênero televisivo como estratégia de interação: o diálogo entre os cultural studies e os estudos da linguagem. **Fronteiras - Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 4, n. 2, p. 165-185, dez. 2002.

GOMES, I. M. M. O Embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: CASTRO, M. L. D.; DUARTE, E. B. **Em torno das mídias**: práticas e ambiências. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 96-112.

GOMES, I. M. M. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: Gomes, I. M. M.; Janotti Júnior, J. S. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 29-48.

GONZALEZ, Lélia. A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social. **Raça e Classe**, Brasília, ano 2, n. 5, p. 2, nov./dez. 1988.

GREEN, A. Les comportements musicaux des adolescentes. In: BOURGOIS, C. **Inharmoniques "Musiques, Identités"**. Paris: Centre Georges Pompidou, v. 2, 1987. p. 88-102.

GROSFOGUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00025.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2020.

GUERRA, P. *et al.* Tecnologias musicais, materialidades artísticas e ativismo feminino: o caso do Girls Rock Camp Porto Alegre. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 26., 2017, São Paulo. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2017/trabalhos/tecnologias-musicais-materialidades-artisticas-e-ativismo-feminino-o-caso-do-gir?lang=pt-br>. Acesso em: 24 ago. 2022.

GUMES, N. V.; GARSON, M.; ARGÔLO, M. Por acaso eu não sou uma mulher?: Interseccionalidade em Luedji Luna e na cena musical de Salvador. In: ENCONTRO

ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 30., 2021, São Paulo. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/por-acaso-eu-nao-sou-uma-mulher-interseccionalidade-em-luedji-luna-e-na-cena-mus?lang=pt-br>. Acesso em: 24 ago. 2022.

CUNHA, S. E.; GUTMANN, J. F.; SÁ, S. P. D. Performances de empoderamento de Pepita em múltiplas áudio/visualidades. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 29., 2020, Campo Grande. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2020. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/performances-de-empoderamento-de-pepita-em-multiplas-audiovisualidades?lang=pt-br>. Acesso em: 24 ago. 2022.

HAIDER, A. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Veneta, 2019.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006a.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, Lisboa, n. 1, p. 21-35, jan. 2006b.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

HANSEN, B. American physicians' discovery of homosexuals, 1880-1900: A new diagnosis in a changing society. In: ROSENBERG, C.; GOLDEN, J. **Framing disease**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992. p. 92-108.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 5, p. 07-41, 1995.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, T. T. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 33-118.

HARDING, Sandra. **Ciencia y feminismo**. Madrid: Morata, 1996.

HEILBORN, M. L. Ser ou estar homossexual: dilemas de construção de identidade social. In: PARKER, R.; BARBOSA, R. M. **Sexualidades brasileiras**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. p. 136-145.

HENNION, A. Pragmática do Gosto. **Desigualdade & Diversidade**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 253-277, jan./jun 2011.

HERMAN, E. S.; CHOMSKY, N. **Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media**. New York: Pantheon Books, 1988.

HOLZBACH, A. D. **Smells like teen spirit: a consolidação do videoclipe como gênero áudio-visual**. Orientador: Afonso de Albuquerque. 2013. 326 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019a.

HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019b.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, ago./dez. 2003.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. Dos Gêneros textuais, dos discursos e das canções: da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 14., 2005, Niterói. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2005. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2005/trabalhos/dos-generos-textuais-dos-discursos-e-das-cancoes-uma-proposta-de-analise-da-musi?lang=pt-br>. Acesso em: 14 set. 2021.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. Por uma abordagem mediática da canção popular massiva. **E-compós**, Brasília, v. 3, p. 1-17, ago. 2005b.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 31-47, mai. 2006a.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **E-compós**, Brasília, v. 6, p. 1-15, ago. 2006b.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. Entretenimento, produtos midiáticos e fruição estética. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 18., 2009, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2009. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2009/trabalhos/entretenimento-produtos-midiaticos-e-fruicao-estetica?lang=pt-br>. Acesso em: 14 set. 2021.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020.

JANOTTI JÚNIOR, J. S.; SÁ, S. P. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galaxia**, São Paulo, n. 41, p. 128-139, mai./ago. 2019.

JANOTTI JÚNIOR, J.; PILZ, J.; ALBERTO, T. P. “F\*\*k you Roger, play the songs”: rock, política e rasuras na turnê de Roger Waters no Brasil em 2018. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 28., 2019, Porto Alegre. **Anais** [...]. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2019. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/fk-you-roger-play-the-songs-rock-politica-e-rasuras-na-turne-de-roger-waters-no?lang=pt-br>. Acesso em: 14 set. 2021.

JANOTTI JÚNIOR, J. S.; PIRES, V. A. N. Listening is everything”: percursos de escuta conexa nas articulações entre playlists, pre-saves e recomendações musicais no spotify. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 30., 2021, São Paulo. **Anais** [...]. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/listening-is-everything-percursos-de-escuta-conexa-nas-articulacoes-entre-playli?lang=pt-br>. Acesso em: 14 set. 2021.

JANOTTI JÚNIOR, J. S.; SOARES, T. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. **Galáxia**, n. 15, p. 91-108, jun. 2008.

JAPIASSU, H. **Introdução ao pensamento epistemológico**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

KIBBY, M. Home on the Page: A Virtual Place of Music Community. **Media International Australia**, v. 84, p. 109-119, 1997.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. **Hegemonia e estratégia socialista**: por uma política democrática radical. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2015.

LANCASTER, R. N. **Life is hard**: machismo, danger, and the intimacy of power in Nicaragua. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1992.

LANCASTER, R. N. That we should all turn queer? Homosexual stigma in the making of manhood and the breaking of a revolution in Nicaragua. *In*: PARKER, R.; GAGNON, J. **Conceiving sexuality**: approaches to sex research in a postmodern world. London: Routledge, 1995. p. 135-156.

LATOURE, B. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LATOURE, B. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba, 2012.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

LÉVI-STRAUSS, C. **As Estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.



LIPPARD, L. **Pop Art**. London: Thames and Hudson, 1998.

LISKA, M. M. El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados. **Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 13, p. 1-11, 2009.

LÓPEZ CANO, R. Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. In: MARTÍ, J.; MARTÍNEZ, S. **Voces e imágenes en la etnomusicología actual**: actas del VII Congreso de la SibE. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004. p. 325-337.

LORITE, N. Diversidad sociocultural y publicidad audiovisual: estudio multimodal desde la mirada de la cámara. In: BONIN, Jiani Adriana; LORITE, Nicolás; Maldonado, Alberto Efendy (orgs.). **Publicidad, propaganda y diversidades socioculturales**. Quito/Equador: Ediciones Ciespal, 2016. p. 33-67.

LORITE, N. Sobre cómo la cámara puede mostrar la crianza vulnerable desde una mirada inclusiva. **Gazeta de Antropología**, Granada, v. 1, n. 37, p. 1-17, jun. 2021. Disponível em: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/69639/Gazeta-2021-37-1-articulo-06.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 ago. 2021.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2014.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>. Acesso em: 22 ago. 2021.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 22 ago. 2021.

MACÊDO, M. S. Feminismos e pós-modernidade: como discutir essa relação? In: BONNETI, A.; LIMA E SOUZA, Â. M. F. **Gênero, mulheres e feminismos**. Salvador: EDUFBA/NEIM, 2011. p. 29-51.

MAIDANA, E. Apuntes para pensar la comunicación contemporánea. **Cuaderno de Cátedra**, p. 1-17, 2016.

MALDONADO, A. E. A perspectiva transmetodológica na conjuntura de mudança civilizadora em inícios do século XXI. In: Maldonado, A. E.; BONIN, J.; ROSARIO, N. **Perspectivas metodológicas em comunicação**: desafios na prática investigativa. João Pessoa: UFPB, 2008. p. 27-54.

MALDONADO, A. E. El desafío epistemológico de la praxis teórica en la construcción de teorías de la comunicación. **Mediaciones Sociales**, Madrid, v. 18, p. 11-24, abr. 2019.

MALDONADO, A. E. Perspectivas transmetodológicas na pesquisa de sujeitos comunicantes em processo de receptividade comunicativa. In: Maldonado, A. E. **Panorama da investigação em comunicação no Brasil: processos receptivos, cidadania, dimensão digital**. Salamanca: Comunicación Social, 2014. p. 17-41.

MALDONADO, A. E. Transmetodologia, cidadania comunicativa e transformação tecnocultural. **Intexto**, Porto Alegre, n. 34, p. 713-727, set./dez. 2015.

MALDONADO, A. E. A perspectiva transmetodológica na conjuntura de mudança civilizadora em inícios do século XXI. In: Maldonado, A. E.; BONIN, J. A.; ROSÁRIO, N. M. **Perspectivas metodológicas em comunicação: novos desafios na prática investigativa**. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2013. p. 31-57.

MARCHI, L. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós**, v. 2, jun. 2005.

MARCHI, L.; HERSCHMANN, M.; KISCHINHEVSKY, M. Tendências de consumo musical nas plataformas digitais em tempos de pandemia. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 30., 2021, São Paulo. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/tendencias-de-consumo-musical-nas-plataformas-digitais-em-tempos-de-pandemia?lang=pt-br>. Acesso em: 14 set. 2022.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, J. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, D. **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. Diversidade em convergência. São Paulo, **Matrizes**, v. 8, n. 2, p. 15-33, jul./dez. 2014.

MAYORGA, M. P. Transfeminidades: el grito cuir y la performatividad afectiva. **Escena: Revista de las artes**, 214-225. México, [S.L.], v. 79, n. 2, p. 214-225, 2020.

MBEMBE, A. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016.

MCCLARY, S. **Feminine Endings: Music, gender and sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MCNAY, Lois. **Foucault: A Critical Introduction**. Cambridge: Polity Press, 1994.

MILLÁN, M. R. Trebejos metodológicos y notas para repensar los medios fronterizos. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIONES CRÍTICAS EN COMUNICACIÓN, 5., 2020, São Leopoldo. **Anais [...]**. São Leopoldo: UNISINOS, 2020.

MILLS, C. W. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MISKOLCI, R. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**. Porto Alegre: ano 11, n. 21, p. 150-182, 2009.

MITTEL, J. **Genre and Television: from cop shows to cartoons in american culture**. New York: Routledge, 2004.

MOORE, H. L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, p. 13-44, 2000.

MOREIRA, M. A. **Mídia e autenticidade na música eletrônica**. Orientador: Jeder Silveira Janotti Júnior. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MORIN, Edgar. **O método 3: o conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Sulina, 1999.

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

OLIVEIRA, L. X. Bata o seu koo: estéticas corporais alternativas e novas performances de gênero e raça em uma festa negra LGBTQIA+. *In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO*, 30., 2021, São Paulo. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/bata-o-seu-koo-esteticas-corporais-alternativas-e-novas-performances-de-genero-e?lang=pt-br>. Acesso em: 14 set. 2022.

OLIVEIRA, W. “Abram os portões do vale: eu vou entrar”: funk LGBTQIA+, currículos escolares, estéticas e educação musical. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 5, n. 2, p. 156-176, dez. 2018.

PLUMWOOD, V. **Feminism and the mastery of nature**. Nova Iorque: Routledge, 1993.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. **Fronteiras: estudos midiáticos**, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2020.221.01>. Acesso em: 15 mai. 2022.

POLLOCK, G. Missing women. Rethinking early thoughts on images of women. In: SQUIRES, C. **The critical image**. Seattle: Bay Press, 1990.

QUEIROZ, L. R. S. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. **InterMeio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação**, v. 23, n. 45, Campo Grande, v. 23, n. 45, p. 99-124, jan./jun. 2017.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

RAGO, M. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, J.; GROSSI, M. **Masculino, feminino e plural.** Florianópolis: Mulheres, 1998. p. 316-342.

ROSE, T. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America.** Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

ROWBOTHAM, S. **Hidden from history: 300 years of women's oppression and the fight against it.** London: Pluto Press, 1973.

RUTHERFORD, J. **Identity: Community, Culture, Difference.** London: Lawrence & Wishart, 1990.

SÁ, S. P. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JR., J.; SÁ, S. (orgs.). **Cenas musicais.** Guararema: Anadarco, p. 26-39, 2013.

SÁ, S. P. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. **Fronteiras: estudos midiáticos, São Leopoldo**, v. 21, n. 2, p. 21-32, jul. 2019.

SÁ, S. P. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. **Eco-Pós**, v. 19, n. 3, 2016.

SAID, E. W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, D. B. D. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea.** São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, B. D. S. **Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SARDENBERG, C. M. B. Da crítica feminista à ciência a uma ciência feminista? In: COSTA, A. A. A.; SARDENBERG, C. M. B. (orgs.). **Feminismo, ciência e tecnologia.** Salvador: UFBA, 2002.

SARTRE, J-P. **Crítica da razão dialética.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2002.

SCHECHNER, R. **Performance Studies: An Introduction.** 3. ed. New York: Routledge, 2013.

SCHEPER-HUGHES, N.; LOCK, M. M. The mindful body: a prolegomenon to future work in medical anthropology. **Medical anthropology quarterly**, Arlington, v. 1, p. 6-41, 1987.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SEDEÑO VALDELLÓS, A. M. El papel del videoclip musical em la creación de la identidad juvenil. *In: ENCUESTRO LATINOAMERICANO DE FACULTADES DE COMUNICACIÓN SOCIAL*, 12., 2006, Bogotá. **Anais [...]**. Bogotá: FELAFACS, 2006.

SEIDMAN, S. **Beyond the closet: the transformation of gay and lesbian life**. New York: Routledge, 2002.

SELIGMAN, L. A música e a construção de identidades em ambientes online. *In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO*, 26., 2017, São Paulo. **Anais [...]**. Campinas: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2017/trabalhos/a-musica-e-a-construcao-de-identidades-em-ambientes-online?lang=pt-br>. Acesso em: 14 set. 2022.

SHUKER, R. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, T. T. A produção social da identidade da diferença. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. Cap. 2. p. 73-102.

SINGH, Nikhil Pal. **Black is a Country: Race and the Unfinished Struggle for Democracy**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

SOARES, T. O videoclipe no horizonte de expectativas do gênero musical. **E-Compós**, Brasília, p. 1-15, ago. 2005.

SOARES, T. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais. **UNirevista**, São Leopoldo, v. 1, n. 3, p. 1-11, jul. 2006.

SOARES, T. O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE*, 9., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: INTERCOM, 2007.

SOARES, T. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: UFPB, 2013.

SOARES, T. Percursos para estudos sobre música pop. In: Sá, S. P. D.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, 2015. Cap. 1, p. 9-16.

SODRÉ, M. **Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2002.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 361-375, 1991.

STRAW, W. Sizing up record collections: gender and connoisseurship in rock music culture. In: WHITELEY, S. **Sexing the groove: popular music and gender**. New York: Routledge, 1997. Cap. 1, p. 3-16.

TATIT, L. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, L. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

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

THORNTON, S. **Club Cultures: music, media and subcultural capital**. Cambridge: Polity Press, 1995.

MOREIRA, M. A. **A era MTV: análise da estética de videoclipe (1984-2009)**. Orientador: Francisco Ricardo Rüdiger. 2011. 265 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

TROTTA, F. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporânea**, v. 3, n. 2, p. 181-196, jul./dez. 2005.

VALENTE, H. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

VICTORIO FILHO, A. Estéticas nômades: outras histórias, outras estéticas, outros. ou o funk carioca: produção estética, epistemológica e acontecimento. **Visualidades**, Goiânia, v. 6, n. 1 e 2, p. 215-229, jan./dez. 2012.

WALSER, R. **Power, Gender, and Madness in Heavy metal Music**. London: University Press of New England, 1993.

WEEKS, J. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

WERNER, A. Girls consuming music at home: gender and the exchange of music through. **European Journal of Cultural Studies**, Londres/Amsterdã, v. 12, n. 3, p. 269-284, jul. 2009.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. D. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. Cap. 1, p. 7-72.

ZUBOFF, S. **A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

ZUMTHOR, P. **Performance Recepção Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.