

EMPODERAMENTO FEMININO E A CENA-DIGITAL DA MÚSICA PRETA BRASILEIRA*

Female empowerment and the digital scene of black brazilian music

Empoderamiento femenino y la escena digital de la música negra brasileña

Lara Lima Satler

Doutora em Arte e Cultura Visual (PPGACV/ FAV / UFG)
Professora Adjunto da Universidade Federal de Goiás,
atuando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar
em Performances Culturais (PPGIPC) e no curso de
Comunicação Social - Publicidade e Propaganda na
Faculdade de Informação e Comunicação (FIC).

E-mail: lara_lima_satler@ufg.br

Luciene Dias

Doutora em Antropologia Social pelo Departamento
de Antropologia (DAN) da Universidade de Brasília
(UnB). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências
Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG).

E-mail: lucienediasufg@gmail.com

Renata Lima

Doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-
graduação em Artes da Unicamp, Professora do curso
de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de
Goiás, líder do Núcleo de Pesquisa e Investigações
Cênica Coletivo 22.

E-mail: renatazabele@gmail.com

Resumo

Em uma articulação entre comunicação, antropologia e performances culturais realiza-se uma discussão sobre a atuação de cantoras negras (cis e trans). Para tanto, seleciona-se três cantoras, Karol Conka, Linn da Quebrada e Ludmilla e a partir de um videoclipe de cada uma, problematiza-se a sexualização/erotismo do corpo feminino e negro no limiar entre a liberdade e as amarras do patriarcado. Nesta análise, toma-se a plataforma do YouTube, com ambiente digital de performance mediada.

Palavras-chave: Corpo. Gênero. Raça. Videoclipe.

Abstract

In an articulation between communication, anthropology and cultural performances, do a discussion about the performance of black singers (cis and trans). To this end, three singers, Karol Conka, Linn da Quebrada and Ludmilla, were selected and, based on a video clip of each one, the sexualization / eroticism of the female and black body on the threshold between freedom and the bonds of patriarchy is problematized. In this analysis, a YouTube platform is taken, with a digital environment of mediated performance.

Keywords: Body. Gender. Race. Video clip.

Resumen

En una articulación entre comunicación, antropología y performances culturales, hace discusión sobre la performance de cantantes negros (cis y trans). Para ello se seleccionan tres cantantes, Karol Conka, Linn da Quebrada y Ludmilla y, a partir de un videoclip de cada una, se problematiza la sexualización / erotismo del cuerpo femenino y negro en el umbral entre la libertad y los lazos del patriarcado. En este análisis se toma la plataforma YouTube, con un entorno digital de actuación mediada.

Palabras clave: Cuerpo. Género. Raza. Videoclip.

* Esse texto foi produzido antes da imensa queda na popularidade de Karol Conká, após sua participação em um reality show brasileiro. Os fatos foram publicizados no mês de fevereiro de 2021 e repercutiram em significativa recolocação da cantora na cena musical nacional.

Introdução

Assumindo como ponto de partida que a comunicação e suas tecnologias medeiam a cultura e que, aliadas aos interesses de valor do mercado, contribuem para a operação de sentido entre os sujeitos, foi objetivo deste dossiê dialogar com pesquisas cujos objetos de estudo demonstraram interesse por performances da comunicação em diversas culturas; performances mediadas por tecnologias da comunicação; mediações comunicativas da cultura e suas performances; performances cinematográficas, televisivas e videográficas; performances do cotidiano em plataformas digitais de comunicação; mediações comunicativas nas artes cênicas, nos ritos, nas festas populares etc.; seus modos e suas redes de comunicação; performar, encenar, apresentar, representar, comunicar.

Neste sentido, o presente texto foi tecido a partir do diálogo também interdisciplinar entre nós, três pesquisadoras que assumem a articulação entre comunicação, antropologia e performances culturais como lente teórica para discutir, a partir de uma base constituída por dados empíricos, sobre a atuação de cantoras negras – cis e trans¹ – na nova cena musical brasileira e os limites entre o empoderamento negro feminino, lido também pela ameaça de reprodução de valores normativos de gênero, raça e classe.

É importante destacar a forma como as mulheres/artistas brasileiras que pinçamos para nossas reflexões nesta escrita – Karol Conka, Linn da Quebrada e Ludmilla – se inserem na pauta antirracista. Tal inserção é necessária uma vez que representatividade importa, seguindo a perspectiva apontada pelo feminismo negro. Todavia, é preciso ponderar que isso por si só não é suficiente para que seja implementada definitivamente a agenda antirracista, uma vez que a falsa democracia racial historicamente conta com as exceções ocupando estes espaços.

Elas compõem a cena musical contemporânea como mulheres negras mantendo coerência “com o modo de viver e de se comportar” (HOOKS, 2013, p. 12), que extrapola princípios normativos de raça. É dessa forma que

identificamos um movimento de afirmação das múltiplas possibilidades de ser mulher negra pela própria existência reconhecida de si. Para mulheres negras, se ver em produtos midiáticos evidencia que este também é um espaço de existência.

Questões relacionadas a mulheres negras nos são caras e urgentes, considerando o impacto do racismo estrutural na sociedade brasileira, em termos de produção e reprodução das desigualdades e não ignorando a problemática que opera sobre seus corpos. Historicamente violados por senhores de engenho, romantizados na imagem da mãe preta, forte e guerreira, erotizados no carnaval midiático, aprisionados ao trabalho e à violência doméstica e ignorados nas primeiras discussões sobre gênero e feminismo. Tendo isso em vista, é justamente o corpo de mulheres negras no YouTube que buscamos enfatizar e provocar abalos reflexivos a partir destas existências.

Nos últimos anos a questão da mulher negra parece ter se revelado como um dos casos mais dramáticos das minorias no poder. A partir de dados estatísticos sobre a situação educacional; a inserção no mercado de trabalho; o acesso a bens duráveis e às tecnologias digitais; a condição de pobreza; a vulnerabilidade à violência e, até mesmo, no que diz respeito a relacionamentos amorosos, podemos identificar a mulher negra sustentando a base da pirâmide que retrata o gráfico da desigualdade de raça e gênero. Considerando este contexto, a máxima frequentemente mencionada pela ativista Ângela Davis que diz que “quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se expandimos o sentido de movimento empregado pela ex-pantera negra e se levamos a cabo a ideia de que o movimento é o pensamento do corpo” (SILVA; SANTOS; JESUS, 2019. p. 130).

¹ Pessoas cisgênero, também chamadas cis, são aquela que, em suas interações sociais, identificam-se com o sexo biológico que lhes foi atribuído no momento do nascimento. Já pessoas transexuais, também chamadas trans, provocam abalo nesta identificação heteronormativamente estabelecida e

não identificam-se a partir do sexo atribuído no momento do nascimento, lançando mão de outras performatividades, inclusive adotando o nome social como forma de identificação coletiva.

Em diálogo com a perspectiva apresentada e focadas na representação das mulheres negras nas produções midiáticas, nos interessa nesse texto discutir sobre como performam as identidades de gênero e racial. Também é de grande interesse para nós, a forma como opera a interseccionalidade entre esses dois marcadores. Considerando que a imagem projetada das mulheres negras brasileiras – desde o período colonial até o conhecido fenômeno das mulatas do Sargentelli² – foi facilmente associada à ideia de sexualização, nos perguntamos como essas artistas, nos cliques aqui analisados, contribuem, rompem ou invertem o discurso hegemônico por meio de suas performances e de seus corpos, que interseccionam raça e gênero.

Não pretendemos criar novos rótulos para mulheres negras e nem para essas cantoras em especial, mas sim buscar compreender como artistas de uma nova cena musical e midiática brasileira têm se inserido no contexto cultural e vem colaborando, por meio de suas performances artísticas, para a produção de sentidos sobre aspectos identitários. E, também, problematizando sexualização/erotismo do corpo feminino e negro no limiar entre a liberdade e a perspectiva patriarcal, que é branca, masculina, cisgênero e heteronormativa.

Em termos metodológicos, lançamos mão da pesquisa bibliográfica (STUMPF, 2005, p. 54) a fim de formar “um quadro referencial teórico e conceitual” capaz de fundamentar a reflexão. Esta, por sua vez, auxilia a outra ponta da nossa metodologia que se sustenta em procedimentos de coleta dos dados empíricos na plataforma YouTube, além de conduzir as reflexões necessárias para uma análise do material selecionado.

Para esta escrita, selecionamos três publicações em cliques de mulheres negras – cis e trans – e cantoras contemporâneas para compor o *corpus* empírico da análise: Karol Conka³, Linn da Quebrada⁴ e Ludmilla⁵. Salientamos que, embora as três mulheres negras estejam vinculadas a uma cena musical preta brasileira, nos interessa menos os aspectos musicais e mais a produção de imagem do que podemos chamar de um feminino negro em suas performances, que em alguma medida está relacionado ao tipo de música com

a qual cada artista se engaja. Os objetos de análise, no entanto, não são as produções artísticas dessas cantoras de forma geral e sim de um clip de cada uma delas, lançado no YouTube, com número de visualizações que consideramos expressivo.

I. Performances de cantoras negras - cis e trans - na nova cena musical brasileira

Neste item, trazemos nossos argumentos a partir da análise dos cliques selecionados, com questões relativas à identidade racial e de gênero das artistas, utilizando as noções de empoderada e poderosa, para friccionar o conceito de poder ligado a movimentos de resistência que ao mesmo tempo que colocam essas mulheres em evidência na cena, em certa medida representando um poder negro e feminino, alimenta uma matriz cultural calcada em valores que sexualizam e racializam as mulheres. Em um segundo momento, apostamos na discussão sobre o advento do YouTube como ferramenta de propagação cultural capaz de pautar questões já colocadas em outros espaços da matriz cultural nacional.

I.1 Enviadescer

Bicha, trans, preta e periférica são algumas das expressões utilizadas por Linn da Quebrada para se auto-apresentar. Nascida na periferia da capital paulistana, ela foi criada no interior do estado de São Paulo no seio da religiosidade pentecostal dos Testemunhas de Jeová. Assim, interseccionada por raça, gênero e sexualidade, esses dados de sua biografia apontam algumas pistas sobre os desafios enfrentados pela cantora em termos de homotransfobia e racismo. Em 2016, Linn da Quebrada lança o clipe de sua primeira música autoral, que tem como título *Enviadescer*. Até o momento de

² Osvaldo Sargentelli foi um radialista, apresentador de televisão e empresário da noite brasileiro que, especialmente entre as décadas de 1960 e 1970, com o seu Show das Mulatas, protagonizou a objetificação de mulheres negras brasileiras como produto de exportação para o mercado da prostituição, conforme Correia (1996).

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LfL4H0e5-Js>>. Acesso em 23 de jul de 2020.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY&has_verified=1>. Acesso em 24 de jul de 2020.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RNVLcr-Y7rQ>>. Acesso em 25 de jul de 2020.

produção deste texto, o clipe oficial da Linn da Quebrada no YouTube já havia alcançado mais de 791 mil visualizações.

A performance investe na ideia de que mandar um “*papo reto*” para o que é chamado de “*macho discreto*”. “*Eu gosto mesmo é das bichas / das que são afeminadas / das que mostram muita pele / rebolam / saem maquiadas*” é uma das afirmações encontradas na narrativa, que aposta no deboche e no erotismo tendo o movimento do quadril como foco principal. O ambiente do clipe parece evidenciar a rua como um espaço a ser ocupado. São dezenas de pessoas com seus corpos marcados pela diversidade de gênero, sexualidade, afetividade e raça, montados com as cores que lhes garantem a especificidade, desde o exagero da quebra do quadril e do rosa choque da bicha preta até o corpo montado com mochila e boné da sapatão.

No que diz respeito ao movimento do quadril – no Brasil caracterizado como rebolado – é oportuno resgatar a discussão encampada por Elizabeth Travassos (2004) ao propor reflexões sobre as danças de umbigada. Ela nos lembra que os movimentos de quadris e nádegas nas danças africanas, afro-americanas e afro-brasileiras chamam a atenção dos europeus, que tendem a ler o movimento corporal não apenas como erótico, mas como lascivo, algo vil que incita o pecado carnal.

Buscamos aqui um diálogo também com Lélia Gonzalez que, ao lançar a expressão “amefricanidade” enquanto metodologia que possibilita “resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo” (GONZALEZ, 1988, p. 77), a partir da diáspora africana, nos mobiliza para a conscientização efetiva da nossa existência coletiva. “Enviadescer” é tomar a palavra para positivar um movimento estigmatizado e apostar em uma unidade específica a partir da diversidade. A “amefricanidade” possibilita observar similaridades no movimento dos quadris das mulheres aqui analisadas, além de acionar o imaginário nacional desse movimento.

Todavia, é importante salientar que o movimento de quadril das danças africanas, matrizes de muitas danças tradicionais afrolatino-americanas, é na cultura popular urbana exagerado à medida que se desvincula de rituais e ganha espaço na grande mídia. Um exemplo disso são as passistas de escola de samba, que passaram por uma valorização paulatina da bunda, enquanto o pé ficava para segundo plano. E também a dança do pagode baiano, conforme retomaremos mais adiante, que derivando-se do samba de

roda, desloca a centralidade do movimento do deslizar dos pés das velhas tias baianas, com seu tremelicar de ombros, para o quadril, talvez já relendo o samba carioca. O quadril então, em especial a bunda, ganha visibilidade, sobretudo no corpo da mulher, que é convidada a quebrar, requebrar, “bater a bunda no chão”, “sentar”, “descer na boquinha da garrafa”, “fazer quadradinho de 8” e “balançar a raba”.

Se considerarmos ainda a perspectiva histórica de negação do corpo a partir de uma lógica judaico-cristã, que compreende este como lugar do pecado que precisa ser redimido por meio da elevação da alma, compreenderemos o quanto este movimento pode ser visto como subversivo. A adesão voluntária e provocativa ao movimento dos quadris advindo das danças africanas representa um lugar de resistência. O que vemos no clipe aqui analisado é uma forte incorporação combativa à lógica de corpos aprisionados, tornando-os mais sensuais, distanciando-os da necessidade de atender desejos eróticos masculinos, constituindo-os como fonte para afrontar valores morais. Agenciar os corpos para a mudança é um desejo explicitado na performance musical apresentada por Linn da Quebrada: “*Mas não tem nada a ver com gostar de rola, ou não / Pode vir, cola junto cas transviadas, sapatão / Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão*”.

O rebolar que temos em “Enviadescer” constitui-se distanciado da sedução ancorada ao atendimento de padrões e fetiches masculinos e assume-se como forma de afirmação e domínio do próprio corpo. Rebolando como forma de agenciar uma existência bicha alegre, colorida e liberta, em um contexto marcado pela homotransfobia e pelo genocídio da população negra.

É interessante observar, que além da aproximação histórica que o movimento do quadril tem com as danças africanas, o movimento do quadril foi também ao longo da história do corpo, facilmente, caracterizado como ação feminina. Logo, quebrar os quadris, rebolar, remexer ou se requebrar é compreendido como um indicativo de afeminar-se. Assim, as que querem deliberadamente afeminar-se, por vezes, exageram no rebolado, caricaturando uma ideia de “ser mulher”. Por essa mesma via, muitas vezes, as que querem negar qualquer possibilidade de vinculação com o feminino aprisionam os quadris.

Se conscientes e auto sustentados, ambos os movimentos evidenciam uma busca por perspectivas novas e amplas que encontram forte sustentação na expressão “amefricanidade”, de Lélia Gonzalez (1988), contra as generalizações que colocam absolutamente todas as mulheres em uma mesma caixa. Ativista negra e acadêmica, Lélia Gonzalez nos conduz a repensar, dessa forma, as próprias palavras como estratégia metodológica para que alcancemos a especificidade sem perder o caráter profundamente coletivo das vidas de mulheres, especialmente de mulheres negras. Assim é que a sapatão tem sua própria forma de “enviadescer”, que não fere e não impede tantas outras “enviadescências”.

No Brasil, na década de 90 do século XX, o sucesso midiático do pagode baiano, que teve como expoente o grupo “Gera Samba”, da cidade de Salvador, rompe com a lógica, ao menos na esfera da cultura de massa, de que rebolar não é permitido aos homens cis, sem que estes tenham suas masculinidades contestadas. Embora esse legado de libertação do quadril tenha tido mais ênfase com o *funk* brasileiro, ele não representou, em larga escala, a superação total de preconceitos e estigmas em relação ao corpo.

Dessa forma, entendemos que tanto é possível ao homem não rebolar, com receio de colocar em dúvida sua masculinidade, como um homem rebolar dançando *funk* ou pagode e ser homofóbico, assumindo o rebolado como forma de performatizar o chamado “metedor”, que reproduz a heterocisnormatividade. Por outro lado, a retenção do quadril, isto é, a recusa ou dificuldade em rebolar, pode também ser verificada em homens trans e gays ou mulheres lésbicas – como forma de performatizar o que se lê como corpo masculino.

No entanto, no clipe “Enviadescer”, Linn da Quebrada bota todo mundo pra rebolar, inclusive chamando a atenção para o exagero como forma de afirmação: “*Th, aí, as bicha ficou maluca / Além de enviadescer tem que bater a bunda na nuca*”. Além da diversidade de corpos, que parecem representar diferentes identidades de gênero e de orientação sexual, chama a atenção no clipe a maneira com que Linn da Quebrada debocha de alguns símbolos do contexto hegemônico feminino.

Destacamos aqui os contextos ligados à maternidade, uma vez que a protagonista lança mão de uma boneca preta decapitada que aparece como adereço em suas mãos e, em outro momento, um carrinho de bebê vazio e empurrado caricaturalmente por ela, em um movimento de carregar nas cores do corpo feminino que levanta os quadris para fazer o movimento de alavancar o carrinho. O fato de o carrinho de bebê, no clipe, ser de brinquedo e servir exclusivamente para que a “*bicha*” possa “*bater a bunda na nuca*” diz da forma como este corpo aciona signos da opressão feminina com o fato de “*enviadescer*”.

1.2 Cheguei

Ludmilla, cantora carioca de música *pop/funk* carioca, lançou em 2016 o álbum “A danada sou eu”, depois de fazer sucesso com vídeos alternativos no YouTube desde 2012. A música “Cheguei”, do citado álbum, até o momento de escrita deste texto registrava mais de 267 milhões de visualizações, o que representa o grande sucesso da cantora e também o imenso investimento financeiro em sua carreira.

O clipe, dirigido por Felipe Sassi, que se passa no contexto de uma escola bem ao estilo das *High School* estadunidenses, tem referências facilmente reconhecidas do *pop* daquele país, de onde Ludmilla alimenta fortes influências de cantoras como Beyoncé e Rhianna. Embora apareça uma preocupação em contemplar questões relacionadas à diversidade, com a atuação de pessoas trans, gordas e negras, o discurso do clipe é basicamente o do sucesso pessoal: “*Cheguei (cheguei) / Cheguei chegando, bagunçando a zorra toda / E que se dane, eu quero mais é que se exploda / Porque ninguém vai estragar meu dia / Avisa lá, pode falar*”.

Enquanto em “Enviadescer” a rua aparece como um espaço a ser ocupado, performatizado também como um espaço marginalizado, no caso de “Cheguei”, a escola é um cenário legitimador de uma conduta juvenil rebelde – a bagunça. Na introdução do clipe estudantes dessa escola, inclusive interpretadas por pessoas de popularidade no YouTube, declaram em depoimentos o quanto a Ludmilla “*é a mais popular da escola*” e o quanto isso é bom, admirável e desejado.

O rebolado está presente em meio às coreografias executadas em clima de festa e denotam de maneira efusiva a ousadia e o poder. Ideia que tem acento no trecho: “*Que eu cheguei com tudo / Cheguei quebrando tudo / Pode me olhar, apaga a luz e aumenta o som / A recalcada pira / Falsiane conspira / Pra despertar inveja alheia eu tenho dom*”.

O clipe pode ser considerado bom exemplo para pensar como o mercado com a questão da diversidade, tanto na exaltação de valores liberais, como no *merchandising* da marca “Tô de cacho”, por exemplo, voltada para cabelos crespos. Ludmilla, em “Cheguei”, investe em uma performance de empoderamento. Ela assume o lugar de representante da moda e a preocupação em ser, estar e parecer a protagonista única da autoestima e da beleza.

Enquanto “Enviadescer” propõe um flerte entre *funk* e *hip hop* e assume a rua como um lugar de realidade, “Cheguei” também flerta com o *funk*, mas se inspira mesmo é no *pop*, com as divas estadunidenses, criando, assim, uma fábula em torno de uma figura inquestionavelmente poderosa. Aqui é interessante observar como a ideia de “poder” se distingue nos dois contextos performáticos. De um lado uma mulher trans empoderada, de outro, uma mulher cis poderosa.

1.3 Tombei

A curitibana Karol Conka, nascida em 1987, canta *rap* desde a adolescência, mas é a partir de 2011 que começa a conquistar espaço na internet. Em 2015 lançou, pela produtora Kondzilla, reconhecida como uma grande agenciadora do *funk* e do *rap* brasileiros, o hit “Tombei”, que se tornou ícone da chamada “geração tombamento”.

A geração tombamento pode ser compreendida tomando como base o movimento “*black is beautiful*”, que tem seu momento inicial com a luta pelos direitos civis ainda nos anos de 1970, nos Estados Unidos. No entanto, numa perspectiva que enfatiza a articulação das noções de autoestima e empoderamento com ideias de consumo e demandas do mercado.

Tanto Karol Conka como Linn da Quebrada parecem, nos clipes em questão, transitar entre as fronteiras do *rap* e do *funk* no sentido de flexibilizar o seu conteúdo. Percebemos um posicionamento que apresenta variação entre a criticidade e o enfrentamento próprios do *rap* mixado com o entretenimento, erotismo e o deboche, mais característicos do *funk*.

Assim, o clipe “Tombei” parece ocupar, pela análise aqui proposta, um espaço localizado entre “Enviadescer” e “Cheguei”. Assim como “Cheguei” trata-se de uma grande produção, não algo alternativo como “Eviadescer”. Todavia, assim como Linn da Quebrada, a performance de Karol Conka parece engajada em desmontar um discurso e lógica vigentes, sobretudo no que diz respeito ao homem e ao masculino. Nesse sentido, vale mencionar que a Linn da Quebrada tem produções mais atuais e mais carregadas de valores midiáticos e de produção artística, como as das outras cantoras. Citamos como exemplos, as produções “blasFêmea” e “Oração”. No entanto, selecionamos “Enviadescer” para balizar nossas pontuações na presente escrita por nos parecer algo bem emblemático da carreira da cantora e da maneira como ela se lança e constrói sua imagem no YouTube.

Karol Conka, embora em sua performance explicita de forma contundente o lugar das mulheres a partir da autonomia e do poder, sendo que verificamos isso em “*É no meu tempo / As minhas regras vão te causar um efeito / É quando eu quero, se conforma, é desse jeito / Se quer falar comigo então fala direito, fala direito*”, parece transitar entre a ideia de empoderamento que identificamos em Linn da Quebrada e a mulher poderosa em Ludmilla. Identificamos esse trânsito porque, ao mesmo tempo que se fala na letra da música em descartar o homem que não se adequa: “*Depois que o alarme tocar / não adianta fugir / Vai ter que se misturar / Ou, se bater de frente, periga cair*”, vemos no clipe Karol Conka em relação íntima com um homem branco onde ela mostra superioridade e controle da situação, enquanto o homem manifesta seu desejo e admiração por ela. Percebemos na performance um descarte da figura masculina, mas também uma atribuição de importância a essa mesma figura, pois, Karol Conka se preocupa em seduzir e ser desejada. Na produção como um todo, bunda e seios têm destaque, sendo utilizados, inclusive, como uma espécie de arma de demonstração de poder.

Chama, ainda, a atenção o fato de Karol Conka desempenhar um papel que, a partir das percepções impostas por um modelo machista e heterocentrado de organização social, é ocupado por homens nos clipes de *rap* ou *funk* ostentação. O que identificamos é uma valorização e o reforçamento de uma ideia de poder a partir do material, do consumo e do desempenho sexual. Um exemplo dessa “potência” é a presença de carros grandes e vistosos, além de armas e muito ouro.

A preocupação com a diversidade de corpos alcança algo não visto nos outros clipes, a presença de uma mulher anã e outra asiática. Mas é interessante notar que o par romântico, ou melhor, sensualizado, de Karol Conka é um homem branco, jovem e musculoso. Isto nos parece bastante simbólico, já que na pirâmide social as mulheres negras estão na base e os homens brancos no topo. Em “Tombei”, Karol Conka aparece muitas vezes em cima e acima deste homem branco. O movimento do quadril e o rebolado tem grande destaque nas evoluções coreográficas, criadas a partir das danças urbanas.

Embora o tom da música tenha algo agressivo, característico do *rap*, não trabalha com a ironia e o deboche acentuado como no de Linn da Quebrada, mas se passa em um parque de diversões e o visual do grupo que aparece no clipe, especialmente o de Karol Conka, é o que poderia ser chamado de afro-futurista, demonstrando engajamento com a identidade negra e uma sofisticação alternativa.

2. As performances de mulheres: identidade racial e de gênero

Ao abordar construções de gênero e raça na cena musical contemporânea brasileira, vislumbramos, em termos de abordagem, contribuir para o fortalecimento de uma ciência interpretativa à procura de significados, como nos ensina Geertz (2008). Esse lugar ocupado pelas

performances culturais nos instiga a olharmos com atenção o que fazem as pessoas praticantes de dada cultura e buscarmos uma “descrição densa” capaz de diferenciar movimentos tidos como idênticos, mas que podem estar carregados de diferentes significações. Compreender, e traduzir, essa performatividade cultural é, também, apreender o conceito de cultura.

As performances existenciais de mulheres, pessoas negras e indígenas, LGBTQs⁶ em geral, pessoas com deficiência e todas as demais que carregam em seus corpos os chamados marcadores sociais da diferença sinalizam para nós que a interseccionalidade cria demandas específicas na estrutura social. De acordo com Angela Davis (2008), a recusa da neutralidade epistemológica nos possibilita a compreensão de que existe uma pluralidade de corpos e existências, sendo que isso pode nos aproximar do respeito às diferenças. Dessa forma, trazer esses corpos desviantes da heteronorma e das bases brancas colonizadoras para a reflexão pode ajudar a construir um caminho contra-hegemônico ao que é imposto pela mídia de referência. Por outra via, acreditamos ser possível compreender de que forma esses corpos desviantes podem ser abduzidos pela normatividade colonizada e colonizadora.

Uma possível contribuição para pensarmos as performances culturais de cantoras negras na cena musical contemporânea é oferecida por Luíza Bairos (1995) quando sugere que opressões diferentes chegam a corpos diferenciados de maneiras distintas. O que lemos apressadamente como trajetória de sucesso, contabilizada por *likes* e acessos, pode mostrar-se, após uma verificação mais detalhada, como reprodutora de modelos opressores e compromete uma educação libertadora no que diz respeito às especificidades.

⁶ Utilizamos a sigla LGBT enquanto categoria guarda-chuva para representar Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transsexuais, Transgêneros e outras identidades não-heteronormativas e não-cisnormativas. Aderimos, assim, à mesma nomenclatura aprovada pela I Conferência Nacional GLBT, em 2008. No entanto, ressaltamos, assim como Facchini e Simões (2009, p. 15), “que a presente denominação, como mostra sua trajetória recente, é aberta e sujeita a

contestações, variações e mudanças”. Assim, nomenclaturas como LGBTQ, LGBTI ou LGBTQI+, dão destaques inclusivos para outras identidades à categoria, como Intersexos e Queer. Contudo, para nosso estudo decidimos manter a sigla LGBT pela relevância política e histórica desta nomenclatura para processos de busca por cidadania impulsionados pelo movimento social organizado.

Alguns conceitos são embrionários sempre que nos habilitamos a pensar o engajamento feminino. Entre estes, destacamos “mulher”, “experiência” e “política pessoal” fazendo eco ao proposto por Luíza Bairros (1995). O conceito de mulher deve nos fazer extrapolar a dimensão biológica e nos aproximar da construção social de gênero. Importante lembrar que a própria compreensão de gênero reproduz os estereótipos da opressão patriarcal e, mesmo nos movimentos feministas, há uma espécie de aceitação de uma natureza feminina e uma natureza masculina para que cheguemos ao conceito de mulher.

Em função da complexidade que envolve o conceito de mulher, acionamos a noção de experiência como um fio condutor que atravessa todas as mulheres, especialmente quando falamos da dominação imposta pelo patriarcado. Pela experiência, se uma mulher diz que sente a opressão, efetivamente há a opressão porque esta é a experiência a ser considerada. Há então a generalização do conceito de mulher e não percebemos nesta perspectiva a problematização acerca do fato de algumas mulheres conseguirem relatar sua experiência de sofrer opressão e outras não.

Em diversos relatos feministas é possível perceber que, enquanto mulheres brancas e ricas lutam para conquistar as ruas e afirmam-se donas de seus corpos, mulheres negras e pobres são confinadas às casas das patroas para a lida cotidiana dos serviços domésticos. A própria maternidade já foi utilizada como elemento capaz de unificar a experiência de ser mulher, mas já entendemos que a generalização paira sobre esta compreensão uma vez que extrapola à lógica patriarcal do cuidado, amor e dedicação. Há muitas e diferentes experiências da maternidade e não será esta a característica capaz de unificar as mulheres.

Também a sexualidade foi utilizada para unificar o que é ser mulher, sendo esta definida como o “sexo frágil” e submissa. Nossa observação é de que este acionamento pela compreensão da mulher como objeto sexual do homem exclui as mulheres que possuam marcadores sociais da diferença. Mulheres lésbicas e transexuais, a título de exemplo, ficam mais vulnerabilizadas à medida que seu comportamento desviante em relação à heteronorma poderia justificar estupro, assédios sexuais e outras tantas vivências da sexualidade que extrapolem a lógica patriarcal.

Toda a discussão mostra que há uma pluralidade que deve marcar o imaginário social sempre que aciona a noção de mulheres. Almejamos essa pluralidade também para, na presente escrita, discutirmos o poder e a presença de mulheres negras no circuito musical brasileiro contemporâneo. A forma como essas mulheres se posicionam nesse cenário, a partir da constatação de processos históricos de negação, configura-se para nós como uma ação concreta de combate ao machismo uma vez que aciona a experiência dos corpos como agentes de transformação social.

Mulher, experiência e política pessoal são vistos, então, como conceitos fundamentais que fortalecem as intersecções entre gênero, raça/etnia, orientação sexual e classe social. Corpos interseccionados nos mostram cotidianamente que não há gradação de opressão e que a combinação de racismo e sexismo aniquila sujeitos. Contudo, como pessoas diferentes experienciam a vida de formas diversas a partir do acionamento de seus corpos, é possível afirmar que o corpo que concentra pluralidades – ou os chamados marcadores sociais da diferença – são potencialmente capazes de alcançar uma compreensão múltipla da vida.

Em termos de construção teórica, mais recentemente a teoria do “ponto de vista feminista” (BAIRROS, 1995) impossibilita a comparação de diferentes experiências, ao passo que aguçamos a percepção de que diferentes mulheres desenvolvem diferentes experiências e também diferentes pontos de vista. As experiências são determinadas social e historicamente e somente podem ser compreendidas em sua multidimensionalidade. Dessa forma, podemos inferir que racismo e machismo operam a partir dessa multidimensionalidade e são construídos a partir do próprio conceito de cultura.

Para complexificar um pouco mais o debate lançamos mão da expressão *queer*, configurada pela existência de corpos compulsoriamente marginalizados em função de não atenderem requisitos impostos pela chamada normatividade de gênero. Tratado inicialmente como um termo pejorativo para classificar pessoas que não se enquadram nas definições normativas, o *queer* passou por uma espécie de apropriação ressignificada nas décadas de 1980 a 1990, sendo hoje utilizado como uma teoria que se encarrega de entender e contrapor-se às estruturas binárias da heteronormatividade.

Nosso intento com esta discussão é acionar a teoria *queer* como estratégia para provocar reflexões sobre sua interconexão com as Performances Culturais, campo que demanda pluralidade em suas abordagens, conforme estabelecido por Milton Singer (1955). Pela lente das Performances Culturais, apostamos que os corpos *queer* são expressões, ações e manifestações importantes para contestar princípios compulsoriamente ditados pela relação pretensamente lógica entre sexo, gênero e desejo, conforme estudado por Butler (2013).

Em função de desenvolvermos aqui discussões acerca das performances das cantoras cis Ludmilla e Karol Conka, além da cantora trans Linn da Quebrada, buscamos também na teoria *queer* alento para que a escrita reflita a forma como estes corpos desafiavam e/ou reproduzem a normatividade e os sistemas de opressão de raça e gênero.

Em alguma medida, são corpos ocupando e ressignificando o espaço virtual do YouTube, onde performam artistas de grande, médio e pequeno portes. Neste ambiente, sujeitos comuns publicam conteúdos que entretêm e informam, mas também influenciam e conformam. Encontramos no YouTube produções engajadas com causas de gênero e sexualidade que, historicamente, têm tido pouco espaço nas programações televisivas. No que diz respeito ao corpo, é este o canal da pluralidade, onde mulheres gordas, por exemplo, fazem *tour* pelos próprios corpos⁷ para questionar padrões estabelecidos.

Quando o foco recai sobre raça, encontramos caras pretas ao sol, botando a boca no trombone sobre lugar de fala, colorismo, racismo, afroafetividade, solidão das mulheres negras, cabelos crespos, afroconveniência. São flechas lançadas por essa janela contemporânea que é o YouTube⁸.

Pessoas que estão no YouTube podem escolher o que acessar impulsionadas pelo que gostam e pelo que odeiam. Todavia, ao selecionarem um conteúdo, abrem as portas para serem influenciadas por ele. Gosto musical, estilo de roupa, cabelo e até discursos e concepções de mundo passam a ser pauta e horizonte. Essa plataforma também projeta artistas, como Linn da Quebrada e Ludmilla, que se lançam na cena musical pelo YouTube e Karol Conka, que atinge um grande público. Em suas músicas, em seus corpos, em suas danças, em suas escolhas estéticas, as três inevitavelmente dizem algo sobre ser mulher e ser negra. Assim, discutir as performances de mulheres negras, em uma plataforma de alto alcance social, significa ressignificar a representatividade de mulheres negras, ainda profundamente marcada por um histórico cruel de opressão e sujeição.

3. YouTube, comunicação e performances culturais

Para analisar as performances culturais do e no YouTube é preciso extrapolar o modelo teórico estadunidense estímulo-resposta, que pressupõe um isolamento dos sujeitos em relação aos meios. Na contramão desse modelo, Martín-Barbero (1997) inicia um deslocamento nos estudos do campo ao complexificar as relações entre comunicação, cultura e política – três termos compreendidos como mediações fundantes ou constitutivas na sua reflexão (LOPES, 2018).

Assim, a comunicação é pensada a partir da experiência do autor em observar não apenas os meios, mas os seus usos sociais e culturais em toda a sua complexidade. Para tanto, ele analisou como as pessoas se comunicam em espaços cotidianos, a exemplo de feiras, supermercados, cemitérios, igrejas, bailes, bares, estádios. Sobre isso o autor em entrevista afirma: “eu sempre parti do ponto que a comunicação não era apenas os meios”, uma vez que na América Latina estudar a rede cotidiana de comunicação das pessoas possibilita entender “o que o povo fazia com o que ouvia nas rádios, com o que via na televisão” (MARTÍN-BARBERO; BARCELOS, 2000, p. 153).

⁷O vídeo indicado no link pode ser utilizado como exemplo:
<<https://www.youtube.com/watch?v=YqIbG63ERsk>>. Acesso em: 04 nov 2020.

⁸ Os vídeos indicados nos links pode ser utilizado como exemplo:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZiEI_ukGPjE>,
<<https://www.youtube.com/watch?v=ImMt55WLV0w>>. Acesso em: 04 nov 2020.

Quando afirma que se opôs a visão hegemônica de estudar os efeitos dos meios, não negava a importância dos mesmos, mas compreendia que era impossível entendê-los se não se observasse como as pessoas se relacionam com eles. Por isso, se opôs ao estudo dos efeitos dos meios, que buscam a influência destes na vida das pessoas, concebendo-as ilhadas e, portanto, isoladas frente ao seu poderio, consumindo seus conteúdos sem qualquer produção de sentido.

Assim, o conceito de mediações, proposto por Martín-Barbero (1997), estabelece uma ruptura com o modelo informacional que concebe de modo linear que a mensagem é transmitida da emissão para a recepção. Com o advento da Internet e a estrutura de comunicação em rede no e do YouTube, a noção de ilhamento dos sujeitos torna-se ainda mais problemática à medida que os usos implicam mais do que a recepção de conteúdos, isto é, a tecnologia do meio também possibilita e estimula a sua emissão. Se a perspectiva barberiana das mediações implica em observar aquilo que está entre esses dois polos comunicativos, analisa o que está equidistante da emissão e da recepção como parte de um processo integrado às práticas culturais e políticas de seus agentes comunicativos.

Martín-Barbero responde à Barcelos: “o que eu comecei a chamar de mediações eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre aquela pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio”, uma vez que para estudar os meios, isolar crianças na frente da televisão buscando as respostas aos estímulos – em referência aos estudos de Pavlov – desconsidera as mediações, ou seja, que “entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana” (MARTÍN-BARBERO; BARCELOS, 2000, p. 153).

Assim, a perspectiva das mediações origina-se de uma mirada interdisciplinar, uma vez que o autor, a partir de sua formação antropológica, considera olhar não apenas para os meios, seus enunciados e conteúdos, mas busca ver de modo aproximado os sujeitos que os usam também como comunicantes. Isso implica rever o lugar dos meios não como o único ator, mas um dos atores entrelaçados a outros no processo da comunicação e revisar a noção de comunicação que pressupõe somente a transmissão de informação para abarcar todo o seu processo. “Mesmo que não haja emissor, receptor, canal”, um olhar desde as mediações considera que “num baile, as pessoas se

comunicam através do corpo” (MARTÍN-BARBERO; BARCELOS, 2000, p. 157).

Também trilhando os caminhos da interdisciplinaridade, os estudos que assumem as lentes teórico-metodológicas das performances culturais dialogam, além de Singer (1955) e Goffman (1985), com a mirada antropológica de Victor Turner (1987) e teatrológica de Richard Schechner (2006), com os quais se forjam pontos de vista que buscam observar o que é performado nas culturas, incluindo desde os papéis desempenhados no cotidiano até os apresentados nos palcos, ritos e festas populares. Considerando a massiva presença das tecnologias da comunicação na contemporaneidade, nas telas diversas, a exemplo do YouTube, observamos nelas as performances, isto é, o que das práticas culturais e cotidianas é mostrado a ver.

Logo, quando discutimos anteriormente sobre a aposta debochada no erotismo e no movimento do quadril feita por Linn da Quebrada, no clipe *Enviadescer*, consideramos que trata-se de uma opção deliberada para colocar em cena corpos desaprovados socialmente, mas que resistem ao estigma e ao papel de margem, para protagonizar a performance da diversidade de gênero, sexualidade, afetividade e raça, bem como do exagero das cores, do rosa choque, da quebra do quadril.

Neste sentido, reconhecemos a necessidade de discutir como as performances dos corpos, no clipe, nos permitem dialogar com as referências culturais de danças urbanas e de traços identitários que versam sobre raça e gênero. Observar tais performances adensam o debate na medida que alargam a mirada, nos fazendo olhar pelas lentes dessas expressões culturais.

Além disso, as performances desses corpos mostrados à câmera a fim de construir uma produção audiovisual do gênero videoclipe, que após filmados serão publicados no YouTube, nos dão pistas sobre como Linn da Quebrada faz uso dessa plataforma. E mesmo que para essa discussão nosso ponto de vista parta do videoclipe, não nos interessa apenas interpretá-lo estruturalmente em termos técnicos ou narrativos, mas, ao contrário, abordar os usos que as cantoras e seus públicos fazem do YouTube.

O próprio modelo de negócios proposto pela plataforma é fundamentado no estímulo à emissão de conteúdos por quem a usa. Contudo, a livre participação é uma prática cultural anterior ao YouTube e à Internet. As Matrizes Culturais, nos termos de Martín-Barbero (1997), se constituem

como mediações de longa duração e trazem uma perspectiva histórica para os Formatos Industriais produzidos pelos meios de comunicação. As práticas participativas anteriores ao YouTube possibilitaram o que Jenkins (2009) nomeia de cultura da participação na plataforma. Assim, temos que as matrizes culturais do YouTube foram experimentadas no cotidiano de grupos com práticas de produção de vídeos e mídia DIY (*Do It Yourself*/ Faça você mesmo), ou seja, apesar dessa rede social inaugurar a distribuição de vídeos caseiros pela Internet, ela não representa a matriz cultural dessa produção. Sobre isso,

zines são parte da vanguarda política e cultural dos anos 1970 e 1980, bastante ligados ao crescimento do punk rock e do surgimento do feminismo Riot Grrl; também fazem parte de uma história muito mais antiga de publicação amadora que, no caso da comunidade de fãs de ficção científica, pode ter sua origem nos idos da década de 1920 (Ross, 1991). Havia uma associação amadora de imprensa nos Estados Unidos já no final do século 19, quando pessoas imprimiam periódicos em prensas tipográficas de mesa (Petrik, 1992). E esses impulsos, Faça Você Mesmo, espalharam-se dos zines impressos para incluir a produção e circulação de fitas cassetes gravadas e vídeos caseiros, conforme Cynthia Conti (2001) sugere em seu estudo sobre o caso Le Tigre, um importante coletivo feminista de mídia (JENKINS, 2009, p. 147).

Nesse sentido, sobre a Internet podemos afirmar algo equivalente. A origem de uma cultura de participação não está nas suas plataformas, nem mesmo nas tecnologias, mas na cultura libertária que produzia e fazia circular protestos fundamentados na liberdade individual pelos movimentos de contracultura a partir de 1960, bem como na noção de comunidades de pesquisa construídas por intercâmbios entre pesquisadores, um dos alicerces da produção de conhecimento na universidade. “Sem a contribuição dessas redes pioneiras, de bases comunitárias, a Internet teria tido uma aparência muito diferente” (CASTELLS, 2003, p. 25), podendo inclusive não ter se expandido globalmente, uma vez que a difusão de protocolos de comunicação entre computadores “não teria ocorrido sem a distribuição aberta, gratuita,

de *software* e o uso cooperativo de recursos, que se tornou o código de conduta dos primeiros *hackers*” (ib id.).

Assim, as matrizes culturais de uma cultura da participação praticada na Internet, e que o YouTube adota como modelo de negócios, originam-se de práticas comunicativas já vivenciadas com base em aspectos de liberdade e descentralização, algo impensado para um meio de comunicação massivo até o seu surgimento. Neste sentido, nem a Internet nem o YouTube inauguram um modelo de uso, ancorado nos intercâmbios em rede, pois este já existia na cultura, mas inovam ao criar uma tecnologia capaz de realizá-los de muitos para muitos, globalmente (CASTELLS, 2003), uma vez que são os usos, instituições e sociedade em geral que transformam a tecnologia por meio da apropriação e experimentação que dela fazem. Afinal, a Internet e o YouTube originam-se da possibilidade de uma cooperação comunicativa entre sujeitos, da emissão à recepção.

Então, o modelo mercadológico na Internet se faz a partir da cultura da participação (JENKINS, 2009) e o sucesso lucrativo do YouTube pressupõe que quem usa seja tanto emissor de conteúdos quanto receptor deles. Desse modo, os usos do YouTube se complexificam quando o comparamos com os de outros meios, que operam de um para muitos. Por isso, Linn da Quebrada, ao publicar um clipe no qual sua narrativa ocupa as ruas com uma diversidade de gênero, sexualidade, afetividade e raça, de modo similar, também ocupa o YouTube com performances que acionam de forma positiva a existência desses corpos, por imprimir a eles grande visibilidade.

Esse uso do YouTube torna-se provocativo à medida que rompe com a perspectiva heteronormativa que ainda vigora nos meios de comunicação de um para todos uma vez que, em grande medida, responde às perspectivas conservadoras da cultura brasileira. Já que Linn da Quebrada, assim como Ludmilla e Karol Conka, tem seus próprios canais no YouTube, elas podem usá-los com certa autonomia, inclusive ocupando-os com clipes cujo o rebolar afirma as performances de corpos resistentes, desejantes e provocativos, mesmo que isso, em alguma medida, continue negociando com demandas de um mercado que predominantemente atende padrões masculinos de corpo e movimento.

Os usos que as três cantoras fazem do YouTube o torna um espaço de exibição dos seus trabalhos artísticos *on demand*, ou seja, a qualquer hora o público pode acessar seus conteúdos. Assim, o YouTube representa uma

vitrine dos seus trabalhos e também de suas pautas. Se “por meio de suas muitas atividades – *upload*, visualização, comentários e colaboração – a comunidade do YouTube forma uma rede de prática criativa” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 88), temos caracterizada a plataforma como uma rede social.

Diferente do argumento do documentário: O Dilema das Redes (JEFF ORLOWSKI, 2020), no qual usuários de redes sociais são somente vítimas dos engenheiros onipotentes do Vale do Silício, as três cantoras fazem do YouTube usos que envolvem mais do que estar na rede para ver propagandas de empresas anunciantes ou entregar informações sobre si para as corporações lhes venderem algo. Apesar de serem usuárias do YouTube, elas, a partir dos seus canais, é que vendem sua música, representações de suas diversidades de raça, classe, gênero e afetividades, além de promover a agremiação junto aos seus públicos e fãs.

Nesse sentido é que Karol ConKa opta por postar o clipe Tombei, no canal KondZilla, “o maior canal de funk do mundo” (KONDZILLA, 2020, online). Apesar da cantora ter seu próprio canal no YouTube, Tombei, ao ser publicado no KondZilla, está junto a muitos *hits* de funk que “estão nos topos das paradas de sucesso de todo o Brasil e estourando em todas as favelas” (KONDZILLA, 2020, online). Afinal, o canal Kondzilla possui 32,2 bilhões de visualizações e se apresenta como um portal de conteúdo para jovens da favela⁹.

O canal propõe, por meio de uma conexão com o portal de notícias homônimo, mostrar a cara do jovem da favela. Assim, disponibilizar o clipe Tombei ali, cujo público é afim, significa fazer um uso estratégico do YouTube, uma vez que o KondZilla reúne 61,2 milhões de subscritores¹⁰, o que significa alcançar um público mais amplo do que o do próprio canal da cantora, que possui 265 mil (CONKA, 2020, online). Assim, aproveitando a maior visibilidade a partir do canal KondZilla, no YouTube, o clipe de Karol Conka propõe, na sua descrição, *hashtags* que agregam os interesses dos públicos – #Funk #KondZilla #KarolConka #PortalKondZilla #FavelaVenceu

#SomosPlural – e *links* do canal, que nos direcionam a ouvi-las por meio de outras plataformas, como o *Spotify* e o *Deezer*.

Já o clipe Enviadescer foi publicado no próprio canal de Linn da Quebrada, no qual ela se define como “artista multimídia e bixa travesty”¹¹, uma descrição que ressalta a perspectiva de que usa o seu canal como vitrine para o próprio trabalho e agenda política. Assim, a cantora usa seu canal para comentar seu cotidiano como artista bem sucedida ao apresentar *Tours* artísticos na Europa, exibir os clipes dos seus álbuns, direcionar seus públicos para seu Facebook, Twitter e Instagram, bem como para apresentar a ficha técnica das músicas e as letras de cada faixa dos seus álbuns. Exibe ainda performances ao vivo, *making off* de gravações, além de relacionar seu conteúdo do YouTube com o programa #transmissão, apresentado no Canal Brasil, canal brasileiro por assinatura pertencente à Globo, o maior grupo de mídia da América Latina. Esses usos contribuem para a construção de uma imagem de artista de sucesso.

Ludmila, já na descrição do clipe Cheguei, usa o YouTube para disponibilizar todas as plataformas digitais em que o público pode acessar sua música, e são muitas: *Spotify*, *iTunes*, *Google Play*, *Deezer*, *Amazon*, *Napster*. Seu uso também inclui solicitar ao público que assistiu ao clipe que a siga nas redes sociais. Para isso disponibiliza *link* para seu site oficial e, também para o *Facebook*, o *Twitter*, o *Instagram* e o *Snapchat*.

Além disso, a descrição do clipe Cheguei é composta de uma ficha técnica que se assemelha a de um longa-metragem cinematográfico hollywoodiano, envolvendo inclusive especialidades pouco vistas em produções nacionais, tais como assistentes de fotografia, assistentes de elétrica. Inclui uma complexa listagem de profissionais que a ajudaram a produzir o clipe: roteiro, edição, coreografia, *ballet*, *make Hair*, *Nail Design* e outras especialidades próprias do universo de celebridades das telonas. O uso de uma ficha técnica tão recheada de especialistas no YouTube constrói a imagem de que estamos diante de uma superprodução, algo que será reforçado com a associação da cantora a imagem de uma atriz de cinema, que trataremos adiante.

⁹ Canal KondZilla. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/PortalKondZilla/about>>. Acesso em: 26 out. 2020.

¹⁰ Por meio da subscrição, o público recebe notificações a cada novo vídeo publicado no canal.

¹¹ Linn da Quebrada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/McLinnDaQuebrada/about>>. Acesso em: 26 out. 2020.

Outro uso que Ludmilla faz do YouTube é do *merchandising*: tanto que no topo da descrição publica a *hashtag* da marca #todecacho, quanto na ficha técnica, onde expõe marcas reconhecidas como apoiadoras do clipe, aproveitando para agradecê-las. Ser apoiada por marcas internacionais, como as que vincula ao seu clipe, contribui para construir sua visibilidade como a empoderada que venceu, mostrando isso por meio do seu poder de consumo.

Outro aspecto que os usos de plataformas como o YouTube apresenta é que partir do momento em que o que é mostrado a ver das práticas culturais e cotidianas é feito por meio de uma câmera – de cinema ou vídeo, amadora ou profissional, de celular ou webcam – no processo comunicativo, temos então performances mediadas. As câmeras, neste caso, não funcionam apenas como dispositivos que captam aquilo que é mostrado nos papéis cotidianos e das expressões artísticas e culturais, ao contrário, desde o início do seu invento e ao longo da história de cada inovação tecnológica, elas também operam na elaboração de linguagens em áudio e vídeo, as quais são marcadas e marcadoras de padrões e códigos compartilhados, envolvendo, por exemplo, quem é mostrado a ver e como isso será feito.

Neste sentido, as performances mediadas dessas cantoras optam pelo formato do videoclipe. O formato industrial de um produto midiático, ou simplesmente Formato Industrial, nos termos barberianos, se conecta com as matrizes culturais por meio de um eixo diacrônico, e buscam nas práticas culturais ao longo da história referências para se constituir e se reinventar. Videoclipes trazem, portanto, uma versão de performances mediadas das cantoras, enunciam um híbrido entre o espetáculo público, um show em que a música seria performada por elas, e aspectos de uma linguagem cinematográfica e audiovisual, podendo inclusive narrar uma história com começo, meio e fim.

Como Formato Industrial, o videoclipe cumpre o valioso papel de materializar visualmente e, às vezes narrativamente, a performance ao vivo tem, por isso, o poder de aproximar as cantoras dos seus públicos, uma vez que podem se apresentar de forma mais acessível do que em um show. A proximidade então se vale da estratégia do direto (MARTÍN-BARBERO, 1997) que, inaugurada pela televisão, consiste em olhar diretamente para a câmera falseando um contato com o receptor que está do outro lado da tela.

Assim, o conceito barberiano de mediações constitui uma perspectiva teórica capaz de abarcar o inteiro processo comunicativo, desde a produção, produto (neste caso os videoclipes) e sua recepção (LOPES, 2018). Uma vez que todo esse processo é articulado por mediações comunicativas da cultura, compreendemos que as escolhas de quem e como performar são mediadas pelas técnicas (LOPES, 2018), uma vez que requerem destrezas técnicas sobre as câmeras, domínio de linguagem audiovisual, mas especialmente a percepção das demandas do público em diálogo com o contexto cultural do momento.

A exemplo do *hit* “Tombei”, Karol Conka demonstra domínio da cena musical na qual insere sua produção ao elaborar um clipe cuja a narrativa propõe não apenas uma música, mas todo um movimento cultural pronto para tombar, isto é, ocupar espaço, desafiar e “lacrar”¹², sintonizado com discursos feministas e o movimentos de afirmação da beleza negra.

Se antes a mediação da tecnicidade era restrita a grandes corporações da comunicação, do cinema e do audiovisual, com o advento da Internet e dos usos de plataformas de compartilhamento de vídeo, como o YouTube, existe uma diversidade muito mais ampla de atores sociais e empresas a quem é dada a experimentação de suas performances mediadas. Apesar dessa possível democratização, nos três videoclipes temos a presença de um grande número de profissionais especializados exercendo suas destrezas de linguagem.

Neste sentido, reconhecemos que as três cantoras usam o YouTube valorizando as técnicas ao construírem suas performances mediadas, ou seja, se a plataforma é criada como um meio de construção caseira e de transmissão aberta, observamos a partir destes três clipes certa democratização de enunciação e acessibilidade. Contudo, observamos ainda que as performances mediadas destas cantoras são produzidas em diálogo com códigos audiovisuais vigentes no cinema, no vídeo e na música, o que inclui a inserção da própria personalidade dessas artistas no movimento cultural antirracista.

No clipe da Ludmilla, por exemplo, além das referências já citadas, temos logo na abertura a intertextualidade com o cinema, uma vez que sugere com os caracteres “☆Ludmilla☆”, “Cheguei”, “Um filme de Felipe Sasse”, que além do ícone remeter às estrelas de cinema, sua trama se inspira no filme

¹² Fazer sucesso, arrasar.

Meninas Malvadas (MARK WATERS, 2004). Se, no clipe, Ludmilla insere a diversidade atualizando o longa, mantém a ideia de reproduzir os aspectos cruéis da popularidade no *high school* estadunidense. Então, Ludmilla demonstra estar sintonizada com a “moda do momento”, que é apresentar a diversidade nos meios midiáticos, demonstrando ser poderosa, rebaixando a outra pessoa, numa lógica do desprezo e bastante liberal.

Assim, a performance mediada requer a destreza de quem a concebe em termos de linguagem e domínio dos usos das tecnologias de captação, produção e veiculação em plataformas de comunicação, a exemplo, neste texto, do YouTube. Mas não apenas isso, os usos das performances mediadas envolvem ainda o domínio de cenários culturais (e seu modismo) e políticos de um tempo, bem como dos usos destes por seus agentes comunicativos.

Algumas considerações para abrir o diálogo

A teoria das mediações de Martín-Barbero propõe que observemos não apenas os meios, mas os usos que os sujeitos fazem deles, ou seja, aquilo que está entre a recepção e a emissão. Neste texto foi possível considerar aspectos dos usos que as três cantoras fazem do YouTube. Sabemos o quanto essa perspectiva é ainda inicial para pensar os usos no cenário das performances mediadas, pois no limite dessa discussão não foi possível observar como os públicos delas usam os conteúdos.

A escolha do referido conteúdo, tendo em vista os clipes e os usos que Linn da Quebrada, Ludmilla e Karol Conka fazem do YouTube, teve interesse no diálogo possível entre e a partir dos mesmos. Assim, observamos neles questões relacionadas ao corpo, ao gênero e a raça, sem tomá-los como definidores do trabalho ou mesmo estilo das cantoras em questão, que além desses *hits*, produziram e produzem outras coisas semelhantes e diferentes, também disponíveis no YouTube.

Nesse sentido, é importante enfatizar que a seleção das três cantoras não foi pautada por admiração ou rejeição ao trabalho desenvolvido por elas. O critério está relacionado ao fato de serem três mulheres negras que transitam por uma cena musical convergente e por terem todas um número considerável de visualizações. Por fim, é igualmente necessário mencionar que o nosso contato prévio com a produção dessas artistas se deu sobretudo a

partir do olhar de discentes e gerações mais jovens e do tipo de acesso próprio de plataformas como o YouTube, isto é, que podem abrir janelas para tudo o que acontece. Janelas essas que podemos ora nos debruçar e ora apenas espiar.

Além do mais, reconhecer que as respectivas cantoras ocupam o espaço digital dessa plataforma, performando suas próprias identidades de raça e gênero, é reconhecer as diversas redes e camadas de mediações comunicativas da cultura, que perpassam a produção de conteúdo, a receptividade, a interação e as reverberações disso no comportamento do público, que não pode mais ser visto apenas como consumidor da indústria cultural, já que o YouTube e as redes sociais, de modo geral, lhe oferecem outros modos de participação. Isso no que diz respeito tanto a escolha do conteúdo, quanto de manifestação de opinião sobre ele, a interação, e, ainda, de produção.

A teoria das mediações propõe uma ruptura com o modelo informacional que concebe de modo linear que a mensagem é transmitida da emissão para a recepção. Se a perspectiva barberiana interessa observar aquilo que está entre esses dois polos comunicativos, ela se propõe a analisar o que está equidistante da emissão e da recepção como parte de um processo integrado às práticas culturais e às políticas de seus agentes comunicativos. Nesta direção, problematizamos como as cantoras se comunicam e usam os meios, a partir do YouTube, para tal. Desse modo, investigar as produções audiovisuais veiculadas nessa plataforma a partir dos clipes selecionados significa complexificar as relações que as performances dessas cantoras negras medeiam, isto é, implica observar suas práticas comunicativas em diálogo com o seu contexto cultural e político.

Do ponto de vista da comunicação, observamos que os canais de circulação dos clipes são das próprias cantoras ou construídos em parceria, o que implica em uma maior autonomia para a veiculação dos conteúdos. Em outras palavras, ter autonomia para veicular conteúdos se traduz em termos de produção, em maior liberdade para produzi-los, desde que eles comuniquem com seus públicos, ou seja, sem abrir mão dos códigos audiovisuais e comerciais vigentes.

E por falar em liberdade, destacamos a importância do corpo na busca por essa tal liberdade, enfatizando que Linn da Quebrada, Ludmilla e Karol Conka, ao reboarem na cara da sociedade, forçam as correntes que ainda aprisionam drasticamente o corpo das mulheres negras, cis ou trans, à medida

que lhes impõe a morte e o silenciamento, em índices escandalosos de violências e ausências. Todavia, é preciso ponderar que ao mesmo tempo que se força essas correntes, essas performances de poder também atuam no sentido de alimentar a indústria do entretenimento que nutre o capitalismo que, como sabemos, é patriarcal e racista.

Referências

- Butler, J. (2013). *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6. ed. Civilização Brasileira.
- Castells, M. (2003). *A Galáxia Internet: reflexões sobre a Internet, negócios e a sociedade*. Jorge Zahar Ed.
- Correa, M. 1996. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu* (6-7), p. 33-50.
- Crovi Druetta, D. (2009). Internet, a aposta na diversidade. In: Fragoso, S. & Maldonado, A. E. (Eds.). *A internet na América Latina*. Ed. Unisinos; Sulina. (p. 41 a 58).
- Dubois. P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. Cosac Naify.
- Goffman, E. (1985). *A representação do eu na vida cotidiana*. Vozes.
- Gonzalez, L. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. In *Tempo Brasileiro* n.º. 92/93 (jan./jun.), p. 69-82.
- Hooks, B. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. WMF Martins Fontes.
- Jenkins, H. (2009). O que aconteceu antes do YouTube? In Burgess, J. & Green, J. *YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. Aleph.
- Lopes, M. I. V. (2018). Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. *Intexto*, n.43.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.
- Martín-Barbero, J. & Barcelos, Claudia. (2000). Comunicação e mediações culturais. *Intercom, Revista Brasileira de Ciência da Comunicação*, v. 23, n.1.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Silva, R. L & Jesus, R. F & Santos, F.C.S. (2019). Mulheres afro-latino-americanas em cena: um estudo da performance. In Koeltzsch, G. K. & Silva, R. de L. (Eds.). *Performances culturais en América Latina: estudios de lo popular, género y arte*. 1a ed. Purmamarka Ediciones.
- Singer, M. B. (1955). The Cultural Pattern of Indian Civilization: a Preliminary Report of a Methodological Field Study. *Far Eastern Quarterly* XV, 15.1, p. 23-36.
- Stumpf, I. R. C. (2005). Pesquisa bibliográfica. In Duarte, J. & Barros, A. (Eds.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. Atlas. (p. 51-61).
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.
- Travassos, E. (2004). Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada. In Pais, J. M. & Brito, J. P. & Carvalho, M. V. de (Eds.). *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Edição Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Univ. de Lisboa. (p. 227-253).
- Wolton, D. (2000). *Sobreviver a Internet. Conversaciones con Olivier Jay*. Gedisa.