



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS - CAHL
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM**

BÁRBARA DAIANA DA ANUNCIAÇÃO NASCIMENTO

**PERFORMANCE DA ESTÉTICA NEGRA FEMININA: UM FENÔMENO
COMUNICACIONAL**

**CACHOEIRA – BAHIA
2021**

BÁRBARA DAIANA DA ANUNCIACÃO NASCIMENTO

**PERFORMANCE DA ESTÉTICA NEGRA FEMININA: UM FENÔMENO
COMUNICACIONAL**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação. Centro de Artes Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Mídia e Formatos Narrativos.

Linha de pesquisa: Mídia e Sensibilidade.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Pitombo Cidreira.

**CACHOEIRA – BAHIA
2021**

N244p Nascimento, Barbara Daiana da Anuniação

Performance da Estética Negra Feminina: um fenômeno comunicacional. / Barbara Daiana da Anuniação Nascimento. Cachoeira, BA, 2021. 150f., il.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Pitombo Cidreira

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Mídias e Formatos Narrativos, Bahia, 2021.

1. Estética. 2. Feminismo Negro - Brasil 3. Linguagem Corporal. I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 111.85

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB.
Responsável pela Elaboração - Juliana Braga (Bibliotecária - CRB-5/1396)
(os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)

BÁRBARA DAIANA DA ANUNCIACÃO NASCIMENTO

**PERFORMANCE DA ESTÉTICA NEGRA FEMININA: Um
Fenômeno Comunicacional**

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado
em Comunicação da UFRB, sob orientação do Prof.
Dr. Renata Ritoimbo Cidreira

Aprovado, 01 de outubro de 2021.

Comissão Examinadora:

Renata Ritoimbo Cidreira
Prof. Dr. (UFRB – Orientador)

Madja Uladi Cardoso Fumis
_ Prof. Dr. (UFRB – Examinador)

Helena Campos Barbosa
_ Prof. Dr. (Faculdade 2 de Julho - Examinadora)

Cachoeira-Ba
2021

Dedico esta pesquisa a todas as mulheres negras que passaram a infância e adolescência sem se sentirem representadas pelos grandes meios de comunicação.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente quero agradecer à minha família, que me apoiou e me incentivou muito, em especial à Carol, Vanessa, Lucas e Gabriela. Agradeço ainda mais à mainha, Anilce, uma das minhas maiores incentivadoras na decisão e na vivência do mestrado. Inclusive, uma das pessoas responsáveis por ter conseguido concluir o processo da seleção e não desistir no meio do caminho.

Agradeço ao meu melhor amigo e namorado, Neto, que me apoiou de diversas formas, ouviu muitas das minhas ideias, frustrações, alegrias, histórias das vivências do mestrado e das inúmeras viagens à Cachoeira (BA). Além, inclusive, de estar sempre disposto a me acalmar nos momentos de ansiedade, sendo um verdadeiro companheiro.

Agradeço aos meus amigos e amigas mais próximas que sempre me incentivaram a continuar com a pesquisa, que demonstravam ter orgulho de mim e me faziam ter mais força para seguir. Em especial às meninas do grupo AMENIDADES, que além de me incentivar, me faziam rir durante o processo, o que foi fundamental.

Agradeço ao meu amigo Jonas Pinheiro, por ter me orientado e me apoiado desde os primeiros momentos da seleção até os momentos finais da entrega da dissertação. Agradeço também à minha amiga Michele Coutinho, por ter me apoiado, além de ter me abrigado em sua casa, em Cachoeira, durante o período da aula presencial. Esse acolhimento foi muito importante para mim.

Agradeço à equipe do CETEP SISAL II, escola em que trabalho, em especial ao diretor Luis Henrique, que desde que cheguei na escola foi sensível com meu processo de pesquisa, sendo compreensivo em relação à minha conciliação entre trabalho e mestrado.

Agradeço à Deizi, minha psicóloga, por ter me ajudado a conseguir concluir e entregar a dissertação sem grandes surtos (risos). Agradeço também à minha colega Franciele e à sua mãe, por também terem me abrigado em sua casa por muitas noites. Apoio importante também para conseguir conciliar o trabalho com o mestrado.

Agradeço aos meus colegas da turma de 2019.1, que participaram comigo não só dos momentos de aula, mas das resenhas, das reconstruções das pesquisas, de dúvidas e de realizações. Agradeço aos professores do curso que cada um e cada uma ao seu modo contribuíram significativamente para o desenvolvimento da minha pesquisa, principalmente durante o contexto de pandemia.

Agradeço à minha orientadora Renata Pitombo Cidreira, por ter me trazido leveza no processo da escrita, por ter sido paciente para compreender a minha rotina de trabalho, por ter me convidado a participar do grupo de pesquisa Corpo e Cultura e dos eventos científicos, por ter de fato me orientado e por ter me dado dicas valiosas para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço às professoras Nadja Vladi e Helen Barbosa por terem aceitado participar da minha banca, compondo, dessa forma, uma banca completamente competente e feminina. Agradeço à equipe da UFRB, do PPGCOM e em especial, agradeço às professoras Jussara Maia e Regiane Oliveira pelo belíssimo e sensível trabalho na coordenação do curso.

Agradeço a Yuri e a Gessy que me deram um suporte técnico fundamental para a entrega da dissertação.

Por fim, agradeço a Deus, às deusas do universo e às minhas ancestrais, as que vieram antes de mim e me passaram o bastão. Estou aqui, seguindo firme, passando o bastão para outras pretinhas do interior, que assim como eu, também ocuparão os espaços da academia.

Bonecas Pretas

Um caso contestável

Direito questionável

Necessidade de ocupar

Invadir as vitrines, lojas principais

Referências acessíveis é poder pra imaginar

Mídias virtuais

Anúncios constantes

Revistas, jornais

Trocam estética opressora

Por identificação transformadora [...]

(Larissa Luz)

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a produção de videoclipes da cantora Karol Conká enquanto trabalhos artivistas, atrelando arte e política, desde a concepção à sua divulgação nas redes sociais. O objetivo geral da pesquisa consistiu em evidenciar a performance artística negra feminina como fenômeno comunicacional e instrumento de identidade e/ou de pertencimento social para mulheres negras. A pesquisa de cunho qualitativo e estudo de caso se materializou através da análise dos clipes Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018), em que foi aplicado o resultado da revisão bibliográfica utilizando como principais referências Rancière, Bourdieu, Segato, Foucault, Soares, Berth e Castells. O trabalho buscou apresentar o contexto histórico-social dos processos comunicacionais a partir da performance e da partilha do sensível em relação à estética negra executada e compartilhada em mídias digitais. A análise também destaca a falta de referência de mulheres negras nas produções audiovisuais. A título de considerações a pesquisa revelou que as performances de cantoras negras podem representar outras mulheres negras através da sua produção, da estética apresentada e das referências utilizadas seja no gestualístico, figurino ou cabelo, auxiliar no processo de empoderamento e de retomada da autoestima, à exemplo da forma como essas produções são constantemente compartilhadas e determinadas posturas políticas são cobradas das artistas nas redes sociais.

Palavras-chave: Sensibilidade. Internet. Performance. Estética. Feminismo negro.

ABSTRACT

This dissertation aims to study the production of Karol Conká's music videos as activist works, from its conception until its dissemination on social media, therefore art and politics will be linked in this work. The general goal of this research is to emphasize black female artistic performance both as a communicational phenomenon as an instrument of identity and/or social belonging to black women. This is a qualitative work and case study based on the analysis of the music videos "Tombei" (2015) and "Vogue do Gueto" (2018), in which was applied the result of the literature review using as main references Rancière, Bourdieu, Segato, Foucault, Soares, Berth and Castells. The work sought to present the social and historical context of the communicational processes from these performances and sharing the sensible in regards black aesthetic and the implementation and sharing of these performances on social media. The analysis also highlights the lack of reference of black women in audiovisual productions. This research shows that black women's performances are seen as representativity to other black women through the production's aesthetic, the costumes design, hair, or the gestures, and that all of this helps them in their empowerment process as well as to improve their self-esteem since these productions are constantly shared and certain political postures are charged to artists on social networks.

Keywords: Sensibility. Internet. Performance. Aesthetic. Black feminism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Clipe da música "Kaça" de Karol Conká	47
Figura 2 - Capa do álbum "Batuk Freak" (2013)	66
Figura 3 - Karol Conká no clipe "Tombei" (2015)	67
Figura 4 - Karol Conká na Revista Rolling Stone em março de 2015	68
Figura 5 - A artista no clipe "Lálá" (2017)	69
Figura 6 - Capa do álbum "Ambulante" (2018)	70
Figura 7 - Foto promocional da música "Vogue do Gueto" (2019)	71
Figura 8 - Cena 1 do clipe "Tombei" (2015)	83
Figura 9 - Cena 2 do clipe "Tombei" (2015)	83
Figura 10 - Cena 3 do clipe "Tombei" (2015)	84
Figura 11 - Cena 4 do clipe "Tombei" (2015)	84
Figura 12 - Cena 5 do clipe "Tombei" (2015)	85
Figura 13 - Cena 6 do clipe "Tombei" (2015)	85
Figura 14 - Cena 7 do clipe "Tombei" (2015)	86
Figura 15 - Cena 8 do clipe "Tombei" (2015)	86
Figura 16 - Cena do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	87
Figura 17 - Cena 2 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	89
Figura 18 - Cena 3 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	90
Figura 19 - Cena 4 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	93
Figura 20 - Cena 5 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	94
Figura 21 - Cena 6 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	94
Figura 22 - Cena 7 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	95
Figura 23 - Figurino 1 do clipe de "Tombei" (2015)	96
Figura 24 - Figurino 2 do clipe "Tombei" (2015)	97
Figura 25 - Figurino 3 do clipe "Tombei" (2015)	97
Figura 26 - Figurino 4 do clipe "Tombei" (2015)	98
Figura 27 - Figurino 5 do clipe "Tombei" (2015)	98
Figura 28 - Figurino 6 do clipe "Tombei" (2015)	99
Figura 29 - Figurino 7 do clipe "Tombei" (2015)	99
Figura 30 - Figurino 8 do clipe "Tombei" (2015)	100
Figura 31 - Figurino 9 do clipe "Tombei" (2015)	100
Figura 32 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)	101

Figura 33 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)	102
Figura 34 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)	102
Figura 35 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)	103
Figura 36 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)	103
Figura 37 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)	104
Figura 38 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)	104
Figura 39 - Acessórios usados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)	105
Figura 40 - Acessórios usados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)	106
Figura 41 - Acessórios usados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)	106
Figura 42 - Acessórios usados no clipe de "Vogue do Gueto" (2018)	107
Figura 43 - Karol Conká no Making Of do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	108
Figura 44 - Karol Conká no Making Of do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	108
Figura 45 - Estilos de cabelos apresentados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)	111
Figura 46 - Estilos de cabelos apresentados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)	112
Figura 47 - Estilos de cabelos apresentados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)	112
Figura 48 - Estilos de cabelos apresentados no clipe "Tombei" (2015)	113
Figura 49 - "Tombei", clipe de Karol Conká em parceria com TropKillaz (KondZilla)	117
Figura 50 - Comentários a respeito do clipe "Tombei" (2015)	117
Figura 51 - Comentários a respeito do clipe "Tombei" (2015)	118
Figura 52 - Comentários a respeito do clipe "Tombei" (2015)	118
Figura 53 - "Vogue do Gueto", clipe de Karol Conká.	119
Figura 54 - Comentários a respeito do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	119
Figura 55 - Comentários a respeito do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	119
Figura 56 - Comentários a respeito do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	120
Figura 57 - Comentários a respeito do clipe "Vogue do Gueto" (2018)	120
Figura 58 - Karol Conká em agradecimento aos fãs pelo prêmio recebido por "Vogue do Gueto"	122
Figura 59 - Rede Social da cantora	123
Figura 60 - Rede Social da cantora	123
Figura 61 - A artista agradecendo pelo prêmio cedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) destinado à capa do seu álbum "Ambulante" (2018)	124
Figura 62 - Comentários relacionados ao posicionamento da cantora no Big Brother Brasil	

Figura 63 - Comentários relacionados ao posicionamento da cantora no Big Brother Brasil	
	129
Figura 64 - Comentários a respeito do posicionamento da cantora no Big Brother Brasil	129
Figura 65 - Comentários a respeito do posicionamento da cantora no Big Brother Brasil	130
Figura 66 - Comentários a respeito do posicionamento da cantora no Big Brother Brasil	130
Figura 67 - Comentários a respeito do posicionamento da cantora no Big Brother Brasil	131
Figura 68 - Mensagem do filho da cantora repudiando os ataques que sofrera pela postura de sua mãe no reality show	131
Figura 69 - Ofensas racistas ao filho da artista	132
Figura 70 - A cantora como alvo exposto da "branquitude"	133
Figura 71 - O lançamento da série documental e seus desdobramentos	133
Figura 72 - O foco midiático na divulgação do documentário	134
Figura 73 - A repercussão do "cancelamento" na internet	135
Figura 74 - A repercussão do "cancelamento" na internet	135
Figura 75 - Encontro entre Karol Conká e Lumena	137
Figura 76 - Apoio virtual de outras mulheres negras	137
Figura 77 - Apoio virtual de outras mulheres negras	138
Figura 78 - Apoio virtual de outras mulheres negras	138
Figura 79 - Anúncio da final do reality show com a participação de Karol Conká como uma das atrações musicais	139
Figura 80 - A ascendência de Karol Conká nas plataformas digitais de música	140
Figura 81 - Meme produzido com as falas da cantora dentro do reality show	140
Figura 82 - Anúncio da participação da artista no programa "Saia Justa" do canal pago GNT	
	141
Figura 83 - Alcance de 1 milhão de visualizações do clipe "Dilúvio" (2021)	141
Figura 84 - Divulgação do projeto "Vem k" da artista	142

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 ARTE: “A POLÍTICA COMO ORGANISMO ANIMADO”	21
2.1 PRÁTICAS ARTÍSTICAS, PERFORMANCES E PARTILHAS SENSÍVEIS	23
2.1.1 OS SENTIDOS DAS PERFORMANCES: A IMPORTÂNCIA DA EXPRESSÃO CORPORAL NA MANIFESTAÇÃO DE NARRATIVAS.....	26
2.2 “O CORPO FALA”: O CORPO NEGRO E FEMININO REINVINDICA	31
2.3 O VIDEOCLÍPE, AS PERFORMANCES E O CONTRADISCURSO.....	39
3 “O PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA”: NOSSA VEZ DE PERFORMAR!.....	46
3.1 O POP E A PRODUÇÃO DOS VIDEOCLÍPES COMO UM ESPAÇO POLÍTICO.....	46
3.2 “REPRESENTATIVIDADE IMPORTA”	49
3.3 KAROL CONKÁ	60
3.3.1 A PERFORMANCE DA RAPPER KAROL CONKÁ COMO FENÔMENO COMUNICACIONAL	63
3.3.2 REDES SOCIAIS E REDES DE EMPODERAMENTO: UM FENÔMENO COMUNICACIONAL	69
4 A POTÊNCIA DAS PERFORMANCES DE KAROL CONKÁ.....	74
4.1 ANÁLISES.....	77
4.1.1 GESTUALÍSTICA E MÚSICA.....	77
4.1.2 FIGURINO.....	89
4.1.3 CABELO.....	104
4.1.4 INTERATIVIDADE.....	109
4.2 PARTICIPAÇÃO NO BIG BROTHER BRASIL	119
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
6 REFERÊNCIAS.....	138

1 INTRODUÇÃO

Comunicar é algo inerente ao ser humano. A comunicação é um fenômeno sócio-histórico e o processo comunicacional se dá a partir da interpretação de mensagens e da interação social, que estabelece vínculos entre os indivíduos.

Interação e troca de mensagens podem acontecer de formas variadas, inclusive sem a troca de palavras. O corpo fala. Como observa Cidreira (2005, p. 106) “os atributos da aparência humana são marcas sociais integradas em um sistema de signos distintivos, ele mesmo calcado sobre um sistema global de posições sociais”. Com base nisso, pode-se compreender as performances (resultantes corporais da convergência entre as artes) como formas capazes de estabelecer uma dinâmica comunicacional.

Para muitas mulheres negras é importante o contato com performances de outras mulheres negras, sobretudo se essas *performers* estiverem em lugar de destaque na sociedade, pois esse mecanismo funciona como alavanca no processo de empoderamento.

Há quem questione a relevância política desse movimento por entender que seja algo apenas estético ou voltado para o entretenimento. De fato, é relevante pensar em implicações e tensões entre os elementos contra-hegemônicos, que fazem parte das pautas reivindicatórias. Mas nesse contexto, talvez seja ainda mais importante refletir sobre em que medida a arte e estética que esse movimento performático produz podem ser tão significativas quanto às ações estritamente políticas.

Esse jeito de performar identidades, torna-se ação relevante numa sociedade de pouca justiça ou equidade social entre grupos de pessoas negras que sofrem historicamente com as posições de subalternidade que nos impõem. Como afirmam Angela Figueiredo e Cinthia Cruz (2016) “(...) uma sociedade em que a cor da pele e a textura do cabelo ainda são utilizados como indicadores da nossa condição de vida e da inserção no mercado de trabalho” (CRUZ e FIGUEIREDO, 2016, p.11).

As mulheres não vivem as mesmas realidades, as mesmas opressões, porém a briga pelo fim da utilização de definições de gênero, construídas pela sociedade, como base para toda e qualquer relação é uma demanda do feminismo em geral. Já para nós, mulheres negras, é necessário lutar não só contra o sexismo, mas também contra o racismo, entender que a estrutura ideológica do patriarcado está relacionada com a ideia de superioridade de raças.

Pensando sobre esse encruzilhar de noções, em *Nossos Feminismos Revisitados* (1995) Luiza Bairros utiliza a ideia de *bell hooks* para falar que o pessoal e o político podem andar

lado a lado na construção de uma consciência transformadora, pois dessa maneira é possível compreender as vivências das mulheres, e como as diversas formas de opressão se estruturam.

Logo, pode-se compreender o desenvolvimento do empoderamento da mulher negra como um resultado da politização das vivências. Considerando esse mesmo processo, hooks destaca não somente as produções acadêmicas, como todas as produções a partir das experiências pessoais, a exemplo de personagens de novelas e/ou livros, pinturas, criação de coletivos, letras de música, clipes e performances. Assim, toda a produção que historicamente foi deslegitimada ganha reconhecimento; às produções das mulheres negras ganham destaque, justamente por se dedicar às vivências que se conectam às suas referências de ancestralidade.

Desta forma, me proponho a analisar as performances artísticas da estética negra em videoclipes, enquanto instrumento de comunicação, representatividade e pertencimento social para mulheres negras, assim respondendo por que e como, essas produções podem gerar mais visibilidade por meio do compartilhamento na internet.

A performance artística é necessária para dar o devido destaque à representatividade da estética negra como fenômeno comunicacional e instrumento de identidade e/ou de pertencimento social para mulheres negras, uma vez que os grandes meios de comunicação e a estética padrão tendem a promover a invisibilização das mesmas. Auxilia, ainda, no reconhecimento através de uma rede de troca de informação, possível por causa do processo de autocomunicação que a Internet oferece, ampliando os ciclos de debates e de identificação, garantindo a representatividade e empoderamento baseados no estabelecimento da comunicação através do corpo.

Neste cenário destacam-se videoclipes de cantoras negras que através da construção narrativa da produção, o que inclui as performances, conseguem dar visibilidade à estética afro-feminina nos meios de comunicação e mídias digitais. Pensando na circunscrição do corpus de análise, escolhemos observar as performances da cantora negra Karol Conká.

A análise tem como base, referências elaboradas a partir do feminismo negro, que é um movimento criado a partir do feminismo clássico, porém, que leva em consideração as especificidades próprias das mulheres negras. Como diz Leda Maria Martins em *O Feminino Corpo da Negrura* (1996), análises sobre trabalhos de mulheres negras ou que nos retratam, precisam respeitar a: “ (...) sua dupla condição de mulher e negra, a personagem negra feminina tem sido objeto de vícios de representações que espelham não apenas o registro do olhar masculino, mas também convenções e figurações inseminadas pelo registro do racismo.” (1996, p.3).

Enquanto Leda Maria Martins analisa personagens negras em textos literários, esta pesquisa analisa a produção da Conká, uma mulher negra, rapper, um corpo político ocupando espaços de visibilidade e levando em suas músicas e videoclipes representatividade para outras mulheres negras através da letra, da performatividade e da estética.

O primeiro passo metodológico para a execução deste trabalho foi a pesquisa exploratória através de uma revisão bibliográfica sobre as performances artísticas da estética negra em videoclipes enquanto instrumento de comunicação, representatividade e pertencimento social para mulheres negras. A pesquisa se efetivou a partir de livros, artigos, sites e outros veículos, para melhor discutir o objeto de estudo.

Foram pesquisadas, portanto, teorias e concepções sobre os processos comunicacionais que acontecem através das performances artísticas de cantoras negras e de como essas performances podem ganhar maior visibilidade em vídeo clipes postados em sites de compartilhamento de mídias como o YouTube e em redes sociais, como o Instagram.

Para encorpar a pesquisa, foi feito um levantamento bibliográfico nas plataformas INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) e Scielo (Scientific Electronic Library Online), com um recorte de tempo de 2019 aos meses iniciais de 2021, e observa-se que nesse período as produções com temáticas próximas à pesquisa tinham o foco acadêmico em análises sobre performances artísticas de pessoas/grupos representativos para minorias sociais ou performances em redes sociais. Sendo assim, foram destacados dos anais de 2019 do Intercom dois artigos.

O primeiro é intitulado: “A Cor Dessa Cidade Sou Eu: ativismo musical no projeto Aya Bass” (2019), que apresenta uma análise sócio-comunicacional do projeto Aya Bass, formado pelas cantoras negras Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França, que fazem parte da cena contemporânea de música pop de Salvador. Como os autores Marcelo Argôlo e a professora Nadja Vladi Gomes apontam no resumo do trabalho, eles buscavam comprovar que está em curso o surgimento de uma cena de música pop ativista, que tem como características o ativismo musical, experiência político estética e a articulação de elementos locais e globais nas músicas.

Já o segundo artigo, “Live Media Performance e Estéticas Dançantes: expandindo tempos e espaços em audiovisuais performativas” (2019), foi selecionado porque a autora, Gisele Miyoko Onuki, aborda a simbiose entre a performance e o campo das produções audiovisuais. O objetivo do artigo é analisar uma Live Performance, alinhando a interatividade performática à linguagem audiovisual, frente às interferências propiciadas pelo corpo em seus diferentes aspectos e níveis de decodificar as informações e produzir efeitos do real.

Enquanto que nos anais do INTERCOM de 2020 foram destacados quatro trabalhos. “Moda e mídia no agenciamento de performances corporais” (2020), da professora e orientadora dessa pesquisa, Renata Pitombo Cidreira. Como a própria autora resume, o artigo diante da corporalidade cotidiana e sua reprodutibilidade nos dispositivos móveis contemporâneos, objetiva perceber como se efetivam narrativas performáticas através da moda e da imagem de moda, reforçadas pela mídia.

Também foi selecionado o artigo “O silêncio dos arquivos: mulheres compositoras, música, corpos, discursos e apagamentos estético-políticos” (2020) de Larissa Caldeira Gaspar Padre, por investigar os espaços de visibilidades e os apagamentos estético-políticos de mulheres compositoras na MPB nos anos 1970 e 1980. Como a autora resume, o trabalho utiliza do conceito de regime estético, de Rancière, para analisar aspectos sensíveis e as sensibilidades em torno desses corpos a partir das formações discursivas, conforme Foucault.

“Por Uma Consideração Da Política No Rap A Partir De Regimes Coreográficos” (2020), de autoria do Mário A. O. M. Rolim, também foi destacado por defender a dança como potencialmente política e por, como descreve o autor, através das análises de dois vídeos, propor a identificação de formas diferentes de se fazer política no rap. Além do artigo “Materializações do Ativismo Negro na Cena de Música Pop de Salvador” (2020), de Marcelo Argôlo, que, segundo ele mesmo, traz algumas materializações do ativismo negro no trabalho de bandas e artistas da cena de música pop de Salvador.

Enquanto que na plataforma Scielo, foram localizados muitos trabalhos sobre feminismo negro, performatividade (mais relacionados à temática de sexualidade) e ainda de forma tímida algumas análises sobre clipes. Percebemos uma produção relacionada a essa temática também no cinema, porém, houve uma dificuldade em escolher um trabalho que tivesse um objetivo próximo ao problema da pesquisa. Então, foi destacado o trabalho “Performances de gênero e raça no ativismo digital de Geledés: interseccionalidade, posicionamentos interacionais e reflexividade” (2020) de Danillo da Conceição Pereira Silva, que, como o próprio autor resume, considerando a crescente atuação dos ativismos digitais de feminismos negros na sociedade brasileira, analisa performances de gênero e raça produzidas em posicionamentos interacionais mobilizados por sujeitos em seus comentários na página do coletivo Geledés no Facebook.

Buscando a melhor estruturação do trabalho, a dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro momento, no capítulo intitulado ARTE: “A Política Como Organismo Animado”, foi realizada uma abordagem teórico-metodológica, usando a noção de performance, a partir de Rancière e Valverde, por exemplo, bem como também a contribuição dos conceitos de

identidade e gênero, a partir de autores como Helen Barbosa e Segato. Além de abordar a temática de construção de discurso, com referências como Herschmann e Foucault.

O segundo capítulo, “O PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA”: Nossa Vez De Performar!, nos permitiu discutir a importância da cultura pop e dos videoclipes enquanto espaço político, a necessidade de reconhecimento da representatividade negra, dando destaque aos meios de comunicação e como as performances artísticas colaboram para a construção de um contradiscurso, feito pelas próprias mulheres negras, impulsionadas pela internet. Utilizando como algumas das referências: Berth, hooks, Barbosa, Soares e Sá. No final deste capítulo a cantora Karol Conká é apresentada na pesquisa, através da sua trajetória artística e pessoal.

Após essa etapa, o terceiro passo, desenvolvido no capítulo A POTÊNCIA DAS PERFORMANCES DE KAROL CONKÁ, concentrou esforços na materialização da análise dos clipes, aplicando a compreensão das leituras e vivências. A cantora Karol Conká é apresentada como representante da temática defendida, tendo seus clipes: Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018) como objeto de análise, que discute ainda o novo papel das redes sociais para a divulgação dos videoclipes, de acordo com as concepções de Martino, Castells, Cardoso e Berth.

Os clipes analisados foram: Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018). Na observação do material foi destacada a interação do público com a divulgação dos clipes no Instagram e no Youtube, numa produção de pesquisa qualitativa, relacionando as contribuições das teorias e referências apresentadas nos capítulos iniciais às reações, através dos comentários, compartilhamentos, curtidas e “descurtidas”.

No capítulo de análise foram utilizados os seguintes critérios: Gestualística e letra; Figurino; Cabelo; e Interatividade; ao final foi apresentado um tópico incluído no projeto recentemente, início de 2021, após a participação da Karol Conká no reality show Big Brother Brasil (BBB), da Rede Globo. Ao participar do reality a cantora teve sua produção questionada e sofreu inúmeros ataques nas redes sociais. Apesar de ter relação com seu trabalho, esse evento não é trazido de forma aprofundada e houve neste momento apenas a apresentação do ocorrido.

A aplicação dos métodos citados possibilitou a realização da análise, parte importante da materialização proposta por este estudo, pois através da pesquisa e dos trabalhos produzidos anteriormente, revisitados neste estudo, publicados nas plataformas Intercom e Scielo, foi possível perceber o quanto a internet dá visibilidade às mulheres negras, o que não é alcançado pelos grandes meios de comunicação.

Os lugares que algumas mulheres negras ocupam hoje, num dado contexto, ultrapassam seu sentido espacial, essa posição está atrelada à experiência situada, onde raça se configura enquanto signo, como afirma Rita Laura Segato (2005). É, então, preciso pensar essa estética sensível a formas engajadas enquanto experiência, que possibilita a conexão entre a capacidade de resistência crítica e a habilidade de experimentar prazer e beleza. É necessária, como diz Cardoso Filho (2011), a construção de novas frentes de pesquisa sobre a interface Mídia e Música e sobre as relações dessas com a sensibilidade.

As mulheres negras, cantoras, que ocupam espaço de grande visibilidade são representativas para determinado público, que se identifica com a presença dessas mulheres nesses espaços. Através da interpretação das performances dessas cantoras é possível que esse público, a partir da identificação, também passe pelo processo de empoderamento. A mensagem decodificada é a informação, e informação é poder.

Em *Nossos Feminismos Revisitados* (1995) Luiza Bairros utiliza a ideia de *bell hooks* para falar que o pessoal e o político podem andar lado a lado na construção de uma consciência transformadora, pois dessa maneira é possível compreender as vivências das mulheres, e como as diversas formas de opressão se estruturam.

Considerando esse mesmo processo, *hooks* destaca não somente as produções acadêmicas, como todas as produções a partir das experiências pessoais, à exemplo de personagens de novelas e/ou livros, pinturas, criação de coletivos, letras de música, peças teatrais e performances corporais. Dessa forma, é possível pensar a estética enquanto percepção que atrela política e sensibilidade.

A performance, portanto, preenche determinado espaço para uma construção imagética de outros corpos, de corpos femininos e negros, fazendo reverberar questões como resistência, ancestralidade e aceitação. Os símbolos de identificação estética passam a ter validação social num sentido de autorrepresentação política, representação essa que faz sentido desde o modo como as cantoras se vestem, como se portam, até o que escrevem na letra das músicas.

A partir do momento que se compreende as expressões corporais como processo comunicacional, pode-se compreender também que essas expressões estão carregadas de discursos. A performance é algo cheio de simbolismos.

A performatividade que resulta num estado de inquietação, assim como outras tantas informações, ganha força quando compartilhada, e nesse sentido, a Internet colaborou e colabora bastante para a difusão de ideias e informação. Com as redes sociais, o processo comunicacional estabelecido nas performances consegue alcançar muito mais mulheres negras, que ao verem e ouvirem cantoras negras (que muitas vezes tornam-se formadoras de opinião),

em determinados espaços de destaque na sociedade, podem vir a sentir a inquietação, a representatividade e decodificar a mensagem no sentido de compor essa rede de informação. É uma rede de sentimentos, como elucida Castells (2013).

As mulheres que compartilham as performances de cantoras negras, por exemplo, passam a admirá-las, sentem-se representadas e muitas vezes tornam-se fãs. Os fãs “formam comunidades, nas quais compartilham seus materiais e discutem temas relativos àquilo que gostam. Em certos casos, com uma riqueza de detalhes e conhecimentos.” (MARTINO, 2014, p.157), peças importantes para a disseminação de ideias. Uma vez absorvida por eles a mensagem, é a vez deles compartilharem informação, e muitas vezes se apropriam tanto dos discursos que seus corpos passam a emitir as mesmas mensagens que suas referências.

Ainda há poucas pesquisas que se debruçam sobre a dimensão performativa de cantoras negras como mecanismo de empoderamento e de identificação de outras mulheres, também negras, que se sentem estimuladas a conquistar e reafirmar seu espaço na sociedade.

Nesse sentido, pesquisar sobre a produção da Karol Conká exemplifica a necessidade de um trabalho que tenha como corpus investigativo a cantora, pela visibilidade conquistada em pouco tempo, pela pouca presença de mulheres na cena do rap, além da construção e compartilhamento de uma narrativa própria sobre mulheres negras, em um lugar social de destaque, utilizando a arte para tal.

Após entender como essa temática vem sendo abordada e como vem sendo trabalhada, conseguimos desenvolver a pesquisa utilizando esse material como referência e com o intuito de ampliar o debate. Para esse movimento de visibilidade em demandas sociais, a junção da feitura de ações com a internet tem grande potência e alcança o objetivo de difundir ideias, de se comunicar com outras pessoas.

Dessa forma, analisar as performances dos clipes da Karol Conká (destacando a relevância e a representatividade do trabalho dela para mulheres negras) e compartilhar como essa produção ganha ainda mais espaço e sentido na internet - pois alcança mais pessoas e reforça o sentimento de pertencimento -, de coletividade e de grupo étnico, é um processo significativo para se chegar ao objetivo desta pesquisa.

2 ARTE: “A POLÍTICA COMO ORGANISMO ANIMADO”

Para falar, estudar, analisar a arte e suas performances é necessário compreender o que é estética. A estética não diz o que é a arte, mas tem a ver com o significado dela e se apresenta através de uma experiência, que pode ser compreendida como um fenômeno comunicacional. Dentre esses fenômenos comunicacionais, destacam-se as performances artísticas que são compreendidas através da experiência do espectador.

Frente a isso, podemos concluir que a estética é a experiência da arte e que possui caráter especulativo. Ela pode e deve se dividir entre a experiência e a teoria. Ora, experiência, ora teoria, mas caminham juntas. Por outro lado, para compreender arte é preciso haver a experiência e para compreender a experiência é necessária a existência da teoria.

De todo modo, a estética marca a experiência, seja ela direta ou não. Quando um espectador entra em contato com qualquer tipo de expressão artística, o que fica, o que impressiona, é a estética. O fenômeno se dá através da estética, ou melhor, é a própria estética.

O artista produz, assim, concomitantemente, a obra e o seu próprio modo de produzir, ou seja, seu estilo. Nesse sentido, toda atividade em que se dá a produção do seu modo de produção deve ter reconhecida uma qualidade artística, uma artisticidade”(CIDREIRA, 2008, p.7 e 8). Assim, podemos reconhecer que há atividade formativa e criativa nas operações humanas, o que legitima a ideia de que há uma dimensão de artisticidade nas atividades humanas em geral.

Um outro critério interessante de interpretação da arte é a poética. Assim como a estética tem um caráter reflexivo, especulativo, porém não se identificam. De acordo com Luigi Pareyson (2001):

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (PAREYSON, 2001, p. 21)

Por meio desta acepção, a poética apresenta-se como a espiritualidade do gosto, em relação à época local, contexto de quem a projeta nas artes. Logo, é importante compreender o processo como fenômeno comunicacional, pois comunica, expressa a ideia do artista.

Para o espectador é possível perceber a influência da estética no processo criativo, independente da produção artística. Os vídeos são exemplos que trazem referências étnicas

e é possível compreendê-las, percebê-las e passar por uma experiência. A arte ajuda a mudar pensamentos, doutrinas, através da estética e da prática de cada artista.

Sobre esta perspectiva, Pareyson (2001) diz que:

A avaliação é sempre feita no interior de uma interpretação e enquanto a interpretação é condicionada e tornada possível pelo gosto a avaliação, ao contrário, extrai o próprio critério diretamente da obra, de modo que o crítico, não podendo prescindir do gosto e não podendo fazê-lo intervir no juízo, deverá ter o cuidado de servir-se do próprio gosto somente como via de acesso à obra e não como critério de juízo. (PAREYSON, 2001, p. 25)

Portanto, entende-se que a interpretação é condicionada pelo gosto; ou seja, a partir dos repertórios de cada pessoa, acesso à informação, contexto local e social, etc. Apesar de a interpretação ser uma maneira de acesso à obra e não critério de juízo, a avaliação parte de um processo interpretativo. “O artista pode passar sem um conceito de arte, mas não sem um ideal” (PAREYSON, 2001, p. 26), o que se demonstra em muitas artistas que se engajam em militâncias sociais e produzem a partir das suas ideologias, o que é facilmente reconhecido e interpretado.

Neste espectro, uma obra, uma produção artística é a aplicação de uma poética, já que todo artista tem suas ideias para imprimir nas suas obras, seja de forma direta ou não. Entender a poética é necessário para entender a obra como um todo. Para além disso, é preciso observar que avaliar ou interpretar uma obra é abrir-se para a apreciação da mesma em qualquer lugar, da forma que for, com a poética que possui, utilizando-se dos gostos que são construídos ao longo do tempo.

Procuramos deixar claro nesse primeiro momento que, no âmbito da Teoria Estética, a poética e a estética, embora relacionadas, não são necessariamente expressões sinônimas. A poética tem relação com os procedimentos utilizados para a construção/produção da obra, tais como materiais usados. Se estamos falando de uma pintura, as tintas, as cores, o tipo de tela, bem como o gênero artístico eleito pelo artista estarão circunscritos na poética. E, nesse sentido, ao fazer essas escolhas, o/a artista, certamente está fazendo escolhas que dizem respeito a sua época, aos materiais disponíveis em sua época e cultura, seu contexto social etc.

A estética, por sua vez, diz respeito ao sentimento que temos diante de uma obra artística ou qualquer outra coisa. Remete ao sentimento que alguma coisa bela desperta dentro de cada indivíduo. É o que nos afeta, e como nos afeta. Se sentimos alegria, prazer, dor, tristeza, identificação é em decorrência dela. A estética é a ativação da nossa sensibilidade e a especulação sobre esse sentimento que uma obra nos suscita. Podemos inferir, desse modo, que

a estética engloba a poética e que, enquanto disciplina filosófica, deve ser compreendida como uma teoria da sensibilidade.

Ainda assim, cabe mencionar que nas reflexões sobre arte, as expressões são utilizadas como se fossem sinônimas, e, por isso mesmo, em alguns momentos, tal movimento pode ocorrer no texto, em função da citação de algum autor. Em suma, cabe também ressaltar que podemos utilizar, especialmente, a noção de estética, ora como algo que diz respeito à dimensão sensível, ora como dispositivo que estabelece relação com a aparência. Assim, justificamos de antemão, o uso da expressão estética negra, por exemplo, ou estética feminina.

2.1 PRÁTICAS ARTÍSTICAS, PERFORMANCES E PARTILHAS SENSÍVEIS

As práticas estéticas são entendidas por Rancière (2005) como maneiras de dar destaque à arte ou práticas artísticas, o que dialoga com a ideia de Luigi Pareyson (2001) que diz que a estética é a experiência da arte; a partir da experiência a arte pode ser compreendida e se destacar, ser reconhecida.

Ainda segundo Rancière (2005, p. 17), “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. As “maneiras de fazer”, portanto, podem estar relacionadas às práticas distintas, assim como são as diferentes variantes artísticas, desde como o samba de roda acontece de formas diferentes em diferentes regiões da Bahia ou do Brasil às técnicas de pintura; são maneiras de fazer que, por sua vez, também são formas de visibilidade para a produção ou para o artista. Associada a esse aspecto, está a poética dessa produção, terreno fértil para interpretação dos signos e compreensão do que é produzido pelos artistas.

Após o processo de compreensão, a produção artística pode ser compartilhada e ganhar visibilidade. Nesse sentido, compreender a arte como política é entender esse processo de troca de sensibilidades como forma emancipadora e articuladora de grupos. Através da arte, comunidades podem ser organizadas e reorganizadas, indivíduos se reconhecem, se identificam, uma vez que a estética atinge o espectador pela sensibilidade de ambos.

Discutir e compreender produções artísticas torna-se então muito necessário para a convivência e/ou entendimento da sociedade, pois, de acordo com Rancière (2005), a arte é a política como organismo animado. Logo, compartilhar a interpretação de alguma expressão artística é partilhar o sensível. Rancière (2005) explica essa concepção da seguinte maneira:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

Dessa forma, partilhar é um sistema que envolve o que existe de comum e de recortes individuais nas interpretações. Partilhar o sensível diz muito sobre o lugar, tempo e sobre o grupo que participa desse sistema, uma vez que diz respeito à identificação e principalmente “como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). A partir da compreensão de um, o grupo é formado. Rancière (2005) reafirma essa ideia ao dizer que:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 16)

A “ocupação” ou a formação do indivíduo, portanto, determina o que vai ser compreendido como algo comum. Uma determinada expressão artística vai ter partes da expressão estética compreendida em comum com várias pessoas, a partir do espaço/tempo/ocupação comum que esses indivíduos tenham. Essa lógica se aplica a qualquer produção, seja oral, tátil ou audiovisual, e assim, é necessário um repertório que remete àquela estética para que os receptores entrem no mesmo sistema de compartilhamento do sensível.

Esse recorte de tempo e/ou espaço, que auxilia no processo do comum dentro da interpretação, e que por sua vez determina o que será visível ou não, determina também o que será político dentro da experiência estética. Afinal, aquilo que era interpretado como político em determinada época em outra já não o é; ou mesmo o que é político em determinado ambiente, pode não ser em outro. É necessário compreender que o fenômeno comunicacional acontece nesse terreno e é dessa maneira que a arte é compreendida como política.

Sendo assim, a política se ocupa não somente do que é visível e visto, como também do que pode ser compartilhado sobre o que foi visto e muitas vezes como esse compartilhamento funciona. Trata-se de observar quem consegue compreender o que é visto e como essa pessoa vai interpretar o que viu, de acordo com o espaço e o tempo em que o acontecimento se dá.

É dessa forma que as expressões artísticas são compreendidas e aplicadas como expressões políticas que influenciam na formação de opinião dos indivíduos, uma vez que de

acordo com Rancière (2005), partilhar o sensível é um sistema. Dentro de um sistema em que existem compreensões e opiniões em comum para determinado grupo, torna-se político aquilo que pode ser visto e também o ato de compartilhar esse entendimento.

A arte representa, por vezes, a vida e como a sociedade está organizada. Ela ajuda a compreender e questionar identidades, espaços, formações e ocupações. Para Rancière (2005):

Ora, tais formas revelam-se de saída comprometidas com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo. Esse regime estético da política é propriamente a democracia, o regime das assembleias de artesãos, das leis escritas intangíveis e da instituição teatral. Ao teatro e à escrita, Platão opõe uma terceira forma, uma boa forma de arte, a forma coreográfica da comunidade que dança e canta sua própria unidade. (RANCIÈRE, 2005, p. 18)

É possível pensar a escrita como exemplo dessa afirmação. Rancière (2005, p. 17) diz que “a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum”. Isto é, ela elimina a dúvida de quem deve ou não falar e impacta todo e qualquer espectador ao trazer indivíduos diferentes para o mesmo espaço, tornando algo em comum, para além de qualquer possível segregação, apenas com o poder da partilha do sensível, um processo de interpretação estética e, acima de tudo, um processo político.

Além disso, ao considerar o regime estético como a própria democracia, o autor possibilita compreender as representações estéticas dos grupos como necessárias para a sociedade. A arte, portanto, é vital para a organização social, dado que o autor afirma existir uma “forma coreográfica da comunidade que dança e canta sua própria unidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Isso posto, observa-se que a unidade de uma comunidade é exercida quando essa “coreografia” existe, que pode ser elaborada de diversas formas e principalmente através da arte, através de signos culturais. Independente da forma, há a partilha do sensível. Ela pode acontecer com:

A superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais. (RANCIÈRE, 2005, p. 18-19)

Rancière (2005) apresenta, na citação acima, a pintura, o teatro e a dança como exemplos de formas de partilhar o sensível e de compreender que independente da forma, a arte auxilia no processo de entendimento e pertencimento numa comunidade ou grupo. As performances dessas artes utilizam da estética para serem percebidas e formam um processo comunicacional político que são inseridos na sociedade, a partir das ideologias aplicadas pelo artista em sua produção.

Frente a estes entendimentos, a poética das produções também é necessária porque elimina a impressão de homogeneidade. Ela mostra que é extremamente importante a existência de conteúdos específicos. Mesmo que as obras estejam visíveis para todo e qualquer indivíduo, a representação dentro das artes é o que legitima as comunidades e não a intenção de tratar todos os públicos de maneira igual.

2.1.1 OS SENTIDOS DAS PERFORMANCES: A IMPORTÂNCIA DA EXPRESSÃO CORPORAL NA MANIFESTAÇÃO DE NARRATIVAS

Sem perder de vista o debate, é possível entender que determinado sentido pode ser manifestado através de qualquer expressão artística, e nessa medida, é igualmente importante para que haja o estabelecimento da legitimidade na análise do discurso de performances. A partir do momento que se compreende as expressões corporais como processo comunicacional, podemos entender também que essas expressões estão carregadas de discursos. A performance é algo cheio de simbolismos.

Como bem descreve Bourdieu (1989, p. 9), “o poder simbólico é um poder de construção de realidade”. Através da simbologia presente na comunicação, é possível tornar pensamentos em realidade. A simbologia tem o poder de construir elementos para alterar costumes. Logo, a performance é algo poderoso, capaz de criar realidades também, uma vez que o “poder simbólico é esse poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exerce” (BOURDIEU, 1989, p. 7).

A cultura é o ambiente em que o poder simbólico se manifesta, é um ambiente criado e bem característico do ser humano e da sua relação com outros seres humanos e espaços. É o espaço em que as objetividades e principalmente as subjetividades são levadas em consideração dentro das relações; ativando o poder simbólico que cria realidades. Essa estrutura é possível por causa das relações e valores criados por nós.

No “caldo cultural”, a performance comparece como uma forma potente de manifestação de sentidos. Cada performance, nessa expectativa, comunica algo através de si mesma, construindo um discurso repleto de significados. A produção de sentido tem potencial para acionar a percepção dos indivíduos, afetando a cada um de um modo diferenciado, mas promovendo um sentimento de partilha. Com a expressão corporal expressa pelas performances, discursos e ideologias se manifestam.

Helen Barbosa (2017, p. 8) ressalta que ao se voltar especificamente para as produções musicais desenvolvidas por mulheres no Brasil, ela consegue “identificar o fortalecimento de uma cena local com artistas que têm conseguido construir redes de fortalecimento de suas criações/composições bem como de visibilidade a isso”.

No espaço da música, a participação e as performances das mulheres negras assumem um compromisso político que se materializa em práticas, baseadas nas experiências, que acarretam na compreensão dos nossos corpos, desde as individualidades até o pertencimento de grupo como representação de raça, etnia e gênero.

Essas práticas baseiam o processo de identificação e ao mesmo tempo geram ligações afetivas e sensíveis, que chegam a se transformar em símbolos referenciais. A performance artística da estética negra estabelece um processo comunicacional complexo e representativo, em que também funciona como instrumento de identidade e/ou de pertencimento social para mulheres negras.

A arte é uma produtora de significados. Elabora sentido de modos complexos e diversos, e uma das perspectivas desse trabalho é ressaltar que o processo comunicacional também se constitui por meio dos movimentos do corpo. No texto *Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação*, o autor Fernando do Nascimento Gonçalves (2004), resume o conceito de performance dizendo que “é uma expressão artística em que o corpo é utilizado como um instrumento de comunicação” para ressignificar objetos, circunstâncias e lugares (GONÇALVES, 2004, p. 1).

Nesta vertente, entende-se que a performance já passou por várias mudanças de concepções ao longo dos anos e como expressão artística, questiona o que a sociedade impõe e como culturalmente limita a sua “matéria-prima”: o corpo. Enquanto arte corporal, é um movimento que rompeu com normas sociais, padrões e parâmetros da estética. Durante o século XX se consolidou pela Europa e Estados Unidos como exercício de práticas à frente daquele tempo.

Resultado da mistura de outras artes, a performance é o não-formal, sem definição artística, mas que une todas as expressões através do corpo, visando um resultado revolucionário, surpreendente e necessário, assimilado por quem o percebe.

Apesar de ser reconhecida como arte apenas em 1970, a performance trata o corpo como matriz e instrumento da comunicação por causa da influência da *body art*. Gonçalves (2004) diz que foi por causa desse movimento que se iniciou uma dedicação mais empenhada ao lado artístico do corporal, como elemento essencial e não mais como ponte, principalmente no que diz respeito ao gestual, potencial, e a forma como se relaciona com o espaço ao seu redor. O autor dá destaque ao simbolismo criado pelo corpo, ao dizer que:

Ora, o corpo é passível de todo este processo formal de investigação uma vez que constitui um sistema simbólico e uma de nossas mais antigas e complexas instituições sociais. E talvez uma das menos visíveis enquanto tal. Graças a ele definimos nossa identidade de humanos, nos diferenciamos das coisas e de outros humanos e hierarquizamos nossas relações com eles. Temos, portanto, aqui a noção de corpo como construção simbólica, narrativa, uma vez que o corpo nomeado (vestido, dócil, másculo, feminino, cidadão, estrangeiro, estetizado, saudável, doente, monstruoso, virtual etc) nasce de mediações, de formas discursivas que geram alteridades como teias de significação. (GONÇALVES, 2004, p. 85)

É compreensível, portanto, que o corpo estabeleça um conjunto de signos, que merece ser analisado, pois essa é a nossa principal instituição social. É através dele que estabelecemos contato com outros seres humanos. Compreende-se então, o corpo como um organismo de narrativas que produz e reproduz sentidos, estando ligado à cultura e sendo um elemento político. Nesse sentido, o corpo teria a imagem de um

Artifício cultural que deve estar preparado para o espaço social, na medida em que: sustenta como matéria a produção de processos de identificação a partir de suas evidentes marcas visuais que expõem a identidade do sujeito consigo próprio com o grupo do qual participa e pelo qual quer ser acolhido e reconhecido (...) (TUCHERMAN *apud* GONÇALVES, 2004, p. 43)

A concepção de performance e todo o debate a partir dela, ajuda a compreender outras formas de transmitir conhecimento, de um jeito não segmentado, diferente do modo pelo qual fomos educados. Segundo Renato Cohen (2002),

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a performance, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, está a força motriz da arte (...) A performance é basicamente uma arte de intervenção,

modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. (COHEN, 2002, p. 45-46)

Os aspectos artísticos e sociais da performance tencionam a relação com os repertórios de cada indivíduo receptor, e isso torna possível questionamentos sobre os mais diversos sentidos e coisas. De acordo com José Renato Fonseca de Almeida em sua tese de Mestrado intitulada *Relações entre Corpo e Poder: Estratégias de Comunicação e Performatividade*,

É crucial a distinção entre expressão e performatividade. Como a identidade não é preexistente nem fundamental ou imutável, os gêneros, as formas como o corpo apresenta sua configuração é performativa e inserida na cultura. Da performatividade fariam parte as conseqüências, os rastros, os índices deixados pelo ato, capazes de gerar novos desdobramentos, atos, falas. Os corpos, também construídos por relações de poder que agem sobre eles, a partir das ações de performatividade podem lançar-se a novas formas comunicativas. (ALMEIDA, 2007, p. 18)

Analisando as teorias da performance que tratam sobre processos comunicativos, compreende-se que o corpo é seu próprio sentido e isso é preceito básico de uma apresentação, do ato performático. Quando o ator/dançarino/poeta/músico performa, ele exhibe o conhecimento prévio e aquilo que absorve do ambiente, afinal há uma troca constante, um fluxo de sentidos entre o corpo e o ambiente em que está inserido. Frente a isso, é interessante perceber a performance como processo comunicacional, pois se estabelece pela colaboração entre indivíduos, e, muitas vezes, elabora uma forma de convivência.

No artigo *A Performance como Representação da Presença*, Monclar Valverde (2018, p. 125) afirma ser possível “questionar a ideia de uma sensibilidade voltada exclusivamente a captar, de maneira passiva, uma realidade totalmente exterior”. Ou seja, quando sofremos alguma manifestação há também a reação e mesmo quando há “passividade da percepção não implica, necessariamente, a ideia de que o corpo que percebe é um corpo destituído de atividade” (VALVERDE, 2018, p. 125).

Essa conclusão pode ser aplicada à reação em relação às performances. O corpo não é passivo e é nele que habita a conclusão do fenômeno comunicacional. Desse modo, faz-se necessário compreender que a performance pode ser vista como “uma forma de expressão singular e inédita” e que idealiza a performance em qualquer movimento ou gesto e também como “a performance é uma forma de expressão absolutamente original” (VALVERDE, 2018, p. 126) que se relaciona muito bem com práticas culturais tradicionais, criando ainda mais complexidade no processo. Entender essas duas perspectivas é entender que a performance pode estar entre elas.

Além da compreensão e percepção do espectador, faz-se igualmente necessário destacar que uma performance “pode ser registrada por tecnologias audiovisuais” (VALVERDE, 2018, p. 126), como também podem ser elaboradas para o audiovisual. Essas performances nunca serão as mesmas, ainda que parecidas ou com referências semelhantes, a implicação sobre os corpos não acontece da mesma forma durante a exibição de um registro e uma apresentação “ao vivo”, como num teatro, num show, por exemplo.

Para Valverde (2018, p. 126), a “reprodução será sempre uma redução da presença que ela quer representificar”, além de acreditar que “cada performance é irrepetível, ainda que a reiterabilidade – esta ‘repetitividade não redundante’ – seja uma das condições fundamentais de toda performance”. Após descrever a performance como “irrepetível”, Valverde (2018) ainda destaca 3 aspectos importantes:

Tomadas essas cautelas, podemos recuperar, então, a caracterização presente no texto de Hymes (apud ZUMTHOR, 2007, p.31-33), destacando três aspectos: 1) a performance tem caráter ritual, pois apesar de se dar aqui e agora, ela supõe reconhecimento e admite aquela reiterabilidade mencionada anteriormente; 2) a performance se situa num contexto ao mesmo tempo situacional e cultural, emergindo dele, sem, no entanto, ser “gerado” ou “determinado” por ele, por meio de algum tipo de automatismo; 3) a performance implica simultaneamente o compartilhamento e a transformação de um legado não apenas cultural, mas especificamente formal, assumido conjuntamente pelo performer e por seu público (VALVERDE, 2018, p. 127).

O ritualístico é inerente à performance, que mesmo repetido é um ritual único, e ao se envolver com a cultura, torna-se ferramenta de transformação a partir da possibilidade de compartilhamento, seja ele virtual ou não. O dinamismo do ritual performático só se completa ao entrar em contato com “a presença simultânea de corpos sensíveis, capazes de compartilhar esta transmutação” (VALVERDE, 2018, p. 127).

Em “A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais” (2014), o autor, Rodrigo Borba utiliza referências como Butler e Hall para definir o que seriam performance e performatividade. De acordo com o autor, a performance tem a ver com enquanto que “a performatividade implica estilização repetida do corpo” (2014, p.8).

[...] as formas pelas quais um indivíduo se apresenta e apresenta suas atividades para outros, as formas pelas quais ele(...) controla a impressão que outros têm dele, (...) a partir da utilização de determinados recursos (corpo, roupas, entonação, gestos, palavras, etc.) perante uma audiência. (...) tal perspectiva adquire uma força política de transformação e contestação do espaço público (2014, p.5)

Essa é uma interpretação possível. Quem também colabora na explicitação dessas noções é Cidreira (2013):

De todo modo, o que nos interessa focalizar é o fato de que existe uma performatividade relativa às condições de expressão e de percepção na cotidianidade. É esse corpo performativo que exhibe de maneira decisiva e radical a ideia de inspiração merleau-pontyana de que só se conhece o corpo humano vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele. Nesse sentido, concordando com Zunthor, a performance deve se relacionar “ao momento decisivo em que os elementos se cristalizam em uma e para uma percepção sensorial — um engajamento do corpo” (p.18). Ainda segundo o autor, a performance designa um ato de comunicação como tal: refere-se a um momento tornado como presente; “é um ato único de participação, co-presença, que gera prazer” (ZUMTHOR Apud CIDREIRA, 2013, p.155)

A performance sendo “o momento em que os elementos se cristalizam em uma e para uma percepção sensorial” (CIDREIRA, 2013, p. 155). Então, o corpo a partir das vivências se engaja de forma a se relacionar com outros corpos e com o ambiente, estabelecendo uma comunicação.

2.2 “O CORPO FALA”: O CORPO NEGRO E FEMININO REINVINDICA

Estabelecendo relações dos e nos corpos que se comunicam é possível vincular essa complexidade à teoria corpomídia. Se as experiências resultam dos nossos próprios corpos e de todo o aparato que eles possuem, das trocas com o ambiente, indivíduos e cultura, conclui-se que o corpo é o elemento básico para qualquer tipo de comunicação.

Durante entrevista ao site Globo Universidade, em 2012, Christine Greiner falou sobre o que seria a teoria Corpomídia:

Segundo a visão tradicional, estudar comunicação equivale a estudar os meios de comunicação: o jornal, o rádio, a TV. Então, tradicionalmente, o corpo também é visto como um veículo, como mais um meio de comunicação. Mas esse tipo de formulação, de corpo-veículo, corpo- instrumento, ainda traz um resíduo muito forte do pensamento cartesiano, do corpo que abriga um fantasma: o sujeito cartesiano que o habita é o velho “fantasma na máquina”. Esse sujeito tem um corpo e o utiliza para comunicar algo. A teoria “corpomídia” se contrapõe a essa visão dizendo que o corpo comunica porque o corpo é um sujeito. Não se trata, portanto, de um sujeito que tem um corpo. (...) Eu e a professora Helena Katz formulamos o “corpomídia” querendo dizer fundamentalmente a mesma coisa. Trata-se de um corpo que não pertence a um sujeito fantasmagórico, mas que também não é só corpo. É corpo mente, corpo-cérebro e corpo-ambiente também. Não está suspenso, apartado de nada. Está em permanente processo de evolução com o ambiente natural e cultural em que se encontra. O objetivo da teoria é trabalhar com todos esses trânsitos, fluxos simultâneos, compreendendo o corpo como ativador de mediações.

A ideia de corpomídia lida com a concepção de que o corpo é a própria mídia que compartilha, que troca e se forma; ele estabelece processos comunicacionais por “contaminação”. Nesse contexto, esses processos estão envolvidos com as mudanças dos ambientes e dos sistemas do próprio corpo, uma vez que, quem inicia e dá sentido a tudo é o movimento corporal. O corpo começa a se movimentar, começa também a gerar (mais) signos. O movimento do corpo é o que o torna um corpomídia.

Essa relação corpo e ambiente facilita a compreensão das mudanças de entendimento sobre cultura e estética. As mudanças se impõem, trocas e assimilações se estabelecem; produtores e receptores são afetados mutuamente e mecanismos de empoderamento são reforçados. É o caso da produção musical e performática de mulheres negras brasileiras, as quais têm obtido evidência no cenário musical, num contexto em que se tem mobilizações diversas da militância feminista e grupos que aliam ativismo e arte: os *artivismos*¹.

Ponderando a partir do que sugerem Roberta Stubs, Fernando Silva Teixeira-Filho e Patrícia Lessa (2018) no artigo *Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade*, em resistência às frequentes limitações sociais podemos pensar as artes enquanto práticas de liberdade. Os discursos feministas, por exemplo, em contraponto às imposições de gênero, apresentam-se na arte como uma expressão transformadora, que valoriza a vida, a produção de conhecimento pessoais e de comunidade, propondo modos de resistir às diversas imposições sobre os corpos femininos. Assim, pode ser uma forma de criar outras estéticas que sejam compartilhadas na sociedade e que rompam paradigmas.

Há muito tempo a arte é utilizada para transgredir, principalmente através da literatura, da fotografia e do cinema. A partir dessa premissa, muitas artistas feministas, como caso de ilustração, incorporaram suas questões e impressões nas produções, utilizando-se de uma estética representativa com a intenção de impactar de forma politizada o espectador.

Independentemente de estar ou não ligado aos movimentos, o *artivismo* propõe uma energia criadora e assertiva como tática política com uma estética subversiva que cria novas possibilidades de vida e sobrevivência. Desse modo, quem se identifica com essa arte cria novos

¹ Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polêmicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas, como as que André de Castro tem vindo a prosseguir. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. *Artivismo* consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (RAPOSO, 2015, p. 5)

arquétipos, outras formas de construir as subjetividades e maneiras diferentes de compreender estéticas. Assim,

A estética das produções artivistas tem como característica um elo indissociável entre arte e vida, entre arte e experiência, entre arte e produção de subjetividade, acrescenta que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural. Expressando a busca de uma nova linguagem inovam libertariamente a multiplicidade de sujeitos/as sociais. (LESSA, 2018, p. 6)

O artivismo portanto sugere uma outra proposta de aproximação entre arte e modos de viver e possibilita a criação de uma liberdade imaginativa com um aparato político, que se apresenta nas produções, a fim de desconstruir estereótipos e problematizar questões de gênero, raça e classe social; não somente a arte pela arte.

Assim, a estética se apresenta na posição de problematizadora, em que tenciona as barreiras que bloqueiam as experiências dos espectadores para ampliar a relação entre arte e ativismo. Uma estética artivista sugere a criação de outros modos de viver e de ressignificar corpos, além de ser uma expressão aberta a mudanças/adaptações.

Ainda de acordo com Lessa (2018), é importante estar:

Pensando a arte como forma de resistência e criação de novos lugares de luta, podemos utilizar o termo *artivismo* para pensar a produção de algumas artistas que saem do campo do espaço físico e navegam por fronteiras virtuais, que, também, são corporais e geográficas, transitando pelo ciberespaço e protagonizando contestações feministas. Suas criações circulam no mundo por meio das redes sociais, uma nova forma de apostar nas lutas feministas e libertárias. Vale pontuar que, atualmente, as redes sociais tem sido um importante campo de militância para as mulheres e para os grupos feministas. Sadie ^{Plant (1999)} no livro “A mulher digital” diz que as mulheres eram o objeto da informação, mas nunca o sujeito/a na comunicação. Segundo a autora, a princípio, as mulheres não eram sujeitos/as na comunicação, mas com o passar do tempo, elas passaram a utilizar as tecnologias que, a priori, foram criadas para mover regulamentação, contenção e controle, como ferramenta de emancipação e militância. Nesse contexto, as mulheres se apropriam do espaço virtual para ampliarem o debate sobre o feminismo e criar novas experiências estéticas (LESSA, 2018, p. 9).

Nesse contexto, o artivismo, utilizando-se de uma estética feminista, possui potência significativa que auxilia no processo de compreensão do espectador sobre a relação entre arte e feminismo (seja ele qual for), a partir da ideia de utilização das novas tecnologias, produções audiovisuais e redes sociais como aparato de transformação social. Mostrar-se nas artes também é interferir na realidade e levar a reflexão sobre a construção das subjetividades.

O *artivismo*, alinhado a uma estética feminista de contestação, subversão e construção de outras medidas para o corpo, práticas e desejos, se torna um potente instrumento de visibilidade, de deslocamentos e de ruptura às normas vigentes. Trata-se mais de

uma aposta no inventivo, de um mergulho no abismo, que propriamente de uma corrente identitária. O *artivismo*, arriscamos dizer, é devires que produzem fissuras, rachaduras que cartografam os mapas dos saberes universais para dar vazão a saberes sensorializados e não cognoscíveis (LESSA, 2018, p. 12)

Portanto, o artivismo é um movimento necessário e revolucionário, que pretende romper padrões e fazer isso através da arte é algo presente em muitas letras de músicas do *rap* e/ou videoclipe. Ademais, existe a demanda de um público que tem encontrado identificação com essa produção estético-musical.

As composições e apresentações de mulheres negras, principalmente através das mídias digitais, constroem um lugar de 'autorreferencialidade'. A música convoca nos/dos corpos desde suas singularidades afetivas, étnico-raciais, sociais, até seus pertencimentos territoriais e de performatividade de gênero², por reconhecimento/identificação e ao mesmo tempo serve para que determinado grupo estabeleça símbolos de identificação dentro das performances (interessando aqui principalmente os estéticos) e dessa forma passando a ter validação social em um sentido de autorrepresentação política.

Os lugares que algumas mulheres negras ocupam hoje, num dado contexto, ultrapassam seu sentido espacial. Essa posição está atrelada à experiência situada, na qual raça se configura enquanto signo, como afirma Rita Laura Segato (2005). Dito isto, é preciso pensar então nessa estética sensível a formas engajadas enquanto experiência que possibilita a conexão entre a capacidade de resistência crítica e a habilidade de experimentar prazer e beleza.

As mulheres negras, cantoras, que ocupam espaço de grande visibilidade são representativas para determinado público, que se identifica com a presença dessas mulheres nesses espaços; através da interpretação das performances dessas cantoras é possível que esse público, a partir da identificação, também passe pelo processo de empoderamento.

Nessa medida, é essencial fazer o recorte racial e de gênero nesse debate, em que as mulheres negras sofrem bastante com a falta de representatividade, principalmente em relação aos seus corpos e cabelos. Pensando sobre esse encruzilhar de noções, em *Nossos Feminismos*

² Gênero é pensado aqui a partir dos estudos de Judith Butler. A autora considera gênero como uma categoria analítica importante para pensar relações de poder nas relações sociais fugindo de um dualismo homem-mulher a partir da noção de "performance de gênero". O gênero como uma realização performativa compelida pela sanção social. O corpo atuaria na reprodução de signos, na repetição estilizada de atos que constroem e corroboram noções prévias de gênero. O corpo estaria em vulnerabilidade de signos e sentidos fixados pela linguagem. Sara Salih (2012) interpreta que o gênero em Butler é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia. " Neste caso, um homem "masculino" ou uma mulher "feminina". As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem. O que significa que não há identidades de gênero que precedam a linguagem (SALIH, 2012, p. 91).

Revisitados, Luiza Bairros (1995) utiliza a ideia de bell hooks³ para falar que o pessoal e o político podem andar lado a lado na construção de uma consciência transformadora, pois dessa maneira é possível compreender as vivências das mulheres e como as diversas formas de opressão se estruturam.

Considerando esse mesmo processo, Hooks (1996) destaca não somente as produções acadêmicas, como todas as produções a partir das experiências pessoais, a exemplo de personagens de novelas e/ou livros, pinturas, criação de coletivos, letras de música, peças teatrais e performances corporais.

Dessa forma, é possível pensar a estética enquanto percepção que atrela política e sensibilidade, pois através do e no corpo se efetivam trocas de informações com o ambiente e se legitima a presença de mulheres negras em espaços de visibilidades. Nesse caminho de se revalorizar, com todas as tensões existentes, deixa-se de ser indivíduo e passa-se a ser grupo; grupo étnico/racial ao qual se pertence e se identifica.

A performance, portanto, preenche determinado espaço para uma construção imagética de outros corpos, de corpos femininos e negros, fazendo reverberar questões como resistência, ancestralidade e aceitação. Os símbolos de identificação estética passam a ter validação social num sentido de autorrepresentação política; representação essa que faz sentido desde o modo como as cantoras se vestem, como se portam, até o que escrevem na letra das músicas.

O fato é que mulheres negras são carentes de referência. Por isso, a junção de informação e leitura com as experiências de outras mulheres tornam-se motivos de resistência para as identidades. A exemplo das produções performáticas de cantoras negras que se tornam motivo de orgulho, pois através do caminho do autorreconhecimento, alimentam a autoestima de outras mulheres negras.

Nesse sentido, a “geração tombamento” é o maior exemplo contemporâneo de incentivo à identificação, num contexto em que a juventude negra quase não se vê em lugares de destaque, principalmente na mídia. A Geração Tombamento nada mais é do que um movimento definido e marcado pela junção do estético com o político no processo de autoaceitação e empoderamento através da ressignificação de padrões de beleza impostos às pessoas negras. Os estereótipos são afrontados a partir de uma estética provocativa. Assim, tem sido um movimento significativo para o fortalecimento da autoestima da juventude negra brasileira.

³ Bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins que deve ser escrito propositalmente e sempre com as iniciais em minúsculo, por uma questão política adotada pela autora estadunidense, como denúncia da invisibilidade das mulheres negras da sociedade.

Os espaços em que esse movimento ganha força são, principalmente, nas redes sociais, nas periferias e festas estilo *batekoo*⁴. Uma das referências desse movimento é a utilização de acessórios, penteados, maquiagens ousadas, cores fortes, além do comportamento, a performance, que demonstra confiança e empoderamento.

Esse “demonstrar” é a forma como a sociedade interpreta os vários signos que são produzidos. Enquanto que o ressignificar a estética, que historicamente foi negada, é referente à percepção do significado a partir da interpretação das performances: gêneros musicais, coreografias, figurinos e posicionamentos. É possível perceber a mobilização causada.

A partir da observação do uso do termo tombamento em artigos de sites especializados em temáticas étnico-raciais como Geledés, blogs, redes sociais de artistas e movimentos artísticos e através de músicas e clipes, chega-se à conclusão de que tombamento tem sido usado com o sentido de: “fechar”, “lacrar”, “arrasar”, aceitação social, ser vistx, ser notadx por onde se anda. Isso é performance. É o sentido que está no próprio corpo. É o corpo que compartilha sentidos com o ambiente e se transforma, transformando o ambiente.

A geração tombamento aglutina bandeiras de luta, seguindo a linha do entrelaçar raça, gênero, estética e performance no Brasil. Tombamento, nesse sentido, é uma reação combativa de ressemantização dos corpos femininos e negros. É um jeito de performar identidades.

A performatividade que resulta num estado de inquietação, assim como outras tantas informações, ganha força quando compartilhada, e nesse sentido, a internet colaborou e colabora bastante para a difusão de ideias e informação.

Mas o que acontece com as mulheres negras que sentiam falta de representação? Começam a encontrar espaços específicos no ambiente virtual para compartilhar informação e compreender as diversas performances da estética feminina negra.

A performance se estabelece em ambientes diversos a partir das novas formas de comunicação. Na verdade, desde o surgimento que a performance transita entre os meios de comunicação, aproveitando o espaço para construir métodos próprios de troca de conhecimento. Além disso, os corpos formados por essa troca e pelo poder inseridos sobre eles, durante ou após a ação performática podem também criar configurações comunicativas.

⁴ Festas Batekoo são festas itinerantes por diferentes locais periféricos e urbanos, buscando ocupação do espaço público, com pautas que reivindicam respeito a diversidade e acessibilidade. Em Salvador, a festa apresenta ritmos black estrangeiros e nacionais e é organizada por Maurício Sacramento, que reforça o intuito de tocar apenas ritmos negros, desde o hip hop americano ao pagodão baiano. Ritmos que historicamente sempre foram colocados como baixa cultura ou cultura de massa, por serem produzidos nas periferias e favelas (fonte: <<http://batekoo.com/2016/11/29/voces-conhecem-festa-batekoo/>>).

Essa relação da performance com a mídia é tão intensa que podemos associá-la em alguns pontos à concepção de artemídia, a demonstração da criação artística contemporânea.

Cada vez mais os artistas utilizam aparatos tecnológicos em suas produções, sejam computadores, câmeras, aplicativos, programas, projetores de imagens ou equalizador para voz, além de utilizar a própria tecnologia para divulgação dos seus trabalhos. Isto é, a arte está fortemente equipada de tecnologia, que não está à serviço da arte de forma inativa; realizam intervenções pré-concebidas com seus respectivos conceitos em relação aos resultados.

O acesso à internet aumentou de forma significativa. As pessoas passaram a ter mais informação, interatividade e meio de comunicação mais adequado à sua época. Nesse processo intenso de interatividade e conexões online é possível modificar ambientes.

Através do processo de empoderamento das mulheres negras, muitas vezes estimuladas e organizadas em coletivos por meio do feminismo negro, já é possível perceber alguns avanços significativos, principalmente entre jovens negras urbanas, no que se refere à aceitação e ressignificação da sua estética. As mulheres que compartilham as performances de cantoras negras, por exemplo, passam a admirá-las, sentem-se representadas e muitas vezes tornam-se fãs.

As mulheres negras brasileiras de forma organizada e política, através do feminismo, na maioria das vezes, tem conseguido grandes feitos a partir da sua extensão às redes sociais. Com isso, muito mais mulheres foram alcançadas e foi possível que muito mais mulheres negras se identificassem com os projetos, ideias, e todo o movimento torna-se cada vez mais fácil de ser compartilhado, literalmente. A produção da cantora Karol Conká serve como exemplo desse debate.

A performance se relaciona com a canção e tenciona valores, de forma que conceitos socialmente construídos possam ser evocados e questionados. A performance, portanto, é a materialização do reconhecimento. Como observa Renata Pitombo Cidreira (2020, p. 4), “o indivíduo aciona a performance corporal como como dinâmica fundamental para a sua existência”, além de haver uma reiterada e potencializada performatização social. Outro aspecto importante ressaltado pela autora se deve ao fato de que,

a performatividade não se encontra nos objetos ou nas pessoas, mas na interação promovida; a performance se localiza enquanto ação, interação e relação. Assim, uma vez que a performance não irradia de um sujeito, a possibilidade de pensarmos a performance a partir da imagem é completamente plausível. (CIDREIRA, 2020, p. 4)

Nesse sentido, a correlação da performance com a cena audiovisual se justifica plenamente. Então, para compreender o uso do conceito de performance, de acordo com Soares (2014), leva-se em consideração que o videoclipe se situa num contexto cultural em que há um consenso com as ordens histórico-sociais. Através destes aspectos é possível construir relações com o videoclipe e estabelecer contato com estes conceitos operando enquanto formas significantes.

Assim, entendemos que a performance a partir do seu viés relacional possui 3 características importantes:

1. a necessidade de produzir efeitos, entendendo o efeito enquanto uma prática discursiva que convoca a presença ativa de um corpo; 2. a ação de uma gestualidade ou de uma oralidade presentificada a partir de uma referência de imagem; 3. a visualização não só de um corpo como de um espaço, sendo fundamental a perspectiva de que performances, em si, problematizam uma ideia de espaço. (SOARES, 2014, p. 325)

Além da relação com o contexto histórico-social, o videoclipe se constitui da gestualidade incitada pela canção, dos discursos do corpo, da performance que problematiza. Dessa maneira, é necessária a compreensão de que as performances são elaboradas baseando-se nos encargos de sentido dos atores sociais durante suas atuações no cotidiano.

Portanto, compreender as performances nos clipes é apreender que existem concepções de mundo por trás das produções musicais e que quem produz tem a intenção de materializá-las no audiovisual. As performances são entendidas para além da produção audiovisual, apresentam-se como estratégia comunicacional, estabelece um processo de comunicação e através dele conseguem compartilhar impressões/sentidos com quem assiste, através da sua característica relacional e dos movimentos corporais. Logo, apresenta-se como:

[...] parte de um material expressivo significante, que produz sentido em consonância com questões de ordens cultural e contextual e sua dinâmica diz respeito a um duplo: um objeto performatiza outro, coloca em circulação as materialidades expressivas dos produtos articuladas a maneiras pré-inscritas de leituras” (SOARES, 2014, p. 325).

Esse é o principal motivo da performance em clipes ser tão relevante. Ela incita as leituras e os conceitos já presentes nos repertórios do público. Através da expressividade consegue fazer sentido junto a questões de ordem cultural. O movimento corporal, o gestual tornam-se poético e político.

Para tanto, Azevedo (2012) faz um resumo sobre o que é performance. Segundo ele, os gestos são resultado de um processo de significação. Tornam-se “a linguagem, dando ênfase às

formas, pois as últimas passam a conter em si aquilo que se quer fazer significar” (AZEVEDO, 2012, p. 4).

As performances são representações artísticas e gestuais que conversam com o repertório do público e dentro do clipe, para além do que se diz nas letras das canções, ampliam os sentidos do que determinada frase pode significar.

As cantoras através das suas posturas, olhares, modo de caminhar e até mesmo de se portar em frente à câmara, transmitem a ideia de segurança, de autoestima e poder, características que simbolicamente são retiradas das mulheres negras muito cedo.

Assistir à Conká em suas performances representa para algumas mulheres negras uma retomada de seus próprios comportamentos e reavaliação de determinados valores sociais e limitações impostas apenas pelo fato de serem mulheres negras.

Sendo assim, o corpo da cantora em seus clipes manifesta múltiplos sentidos. Os corpos das mulheres negras num país machista e racista carregam, só pela existência, uma carga simbólica muito grande, e estando num espaço de visibilidade como as produções audiovisuais, esses corpos e essas informações vão interagir com inúmeras outras informações e ambientes, sem deixar de estabelecer a comunicação baseada no movimento do corpo.

2.3 O VIDEOCLIFE, AS PERFORMANCES E O CONTRADISCURSO

Esse movimento representa como o espaço do videoclipe é fértil para debater e apresentar, através da performance, formação, engajamento político e, a partir disso, também pensar como as performances dessas produções reverberam para o público e como a informação começa a ocupar espaços, como chega a outras pessoas e outros ambientes. Há uma relação com a proposta de Thiago Soares (2016), de que o clipe influencia nos comportamentos sociais e como eles são incorporados ao ambiente, muitas vezes urbano.

De acordo com Herschmann (2019),

Se constroem identidades e sociabilidades que gravitam em torno da música e modificam o ritmo e o cotidiano urbano. Antes de finalizar, é preciso salientar que muitas vezes os conceitos nos remetem a questões espaciais, mas estes tendem a ser diluídos em certos trabalhos, especialmente alguns desenvolvidos no campo da comunicação. O intenso emprego das novas tecnologias de informação e comunicação vem afetando nas últimas décadas a vida social e a “equação espaço-tempo (HERSCHMANN, 2016, p. 132).

Os comportamentos sociais e as criações de identidade e sociabilidades que são influenciados pela música e pelos videoclipes são percebidos no espaço urbano através de

expressões culturais, econômicas e sociais, além do que fica estabelecido no imaginário. Esse impacto é causado de forma significativa, muitas vezes através das tecnologias de comunicação e redes sociais.

A cantora Karol Conká, por exemplo, tem suas produções muito divulgadas nas redes sociais, um ambiente em que há uma reverberação de informação muito grande, por que são pontos incalculáveis, e que permitem um movimento de contato com fãs e *haters*, e abre espaço para as pessoas terem um debate democrático e exporem suas opiniões.

Sobre o que circula nas redes sociais e as mensagens trocadas em ambientes como o instagram, Sá (2016) diz que são construídas:

A partir de discursos e práticas baseadas no modo afetivo, argumentando que o par fã/hater constitui a dupla de figuras emblemáticas desta constelação. Sublinhar que o afeto é um componente central do modelo de expressão das redes não significa, contudo, considerá-lo menor, mas sim que, através deste *modus operandi* importantes conquistas político-culturais têm acontecido. (SÁ. 2016, p. 62)

Então, a postura adotada pelos fãs e pelos *haters*, nas redes sociais, são um modo de expressar emoções, o que molda como avanços políticos-culturais acontecem, a exemplo das produções de videoclipes do mundo pop.

Os comentários das produções resultam das performances do pop e de como essas performances são transmitidas no e do corpo. Elas existem de forma que o conteúdo (parte integrante da poética) seja compartilhado e chegue ao espectador. O pop consegue captar esse processo e transformá-lo num produto audiovisual cheio de carga simbólica.

No texto *Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação* (2004), o autor, Fernando do Nascimento Gonçalves (2004), diz que:

Performance é uma expressão artística em que o corpo é utilizado como um instrumento de comunicação para ressignificar objetos, circunstâncias e lugares. A *performance* já passou por várias mudanças de concepções ao longo dos anos e como expressão artística, questiona o que a sociedade impõe e como culturalmente limita a sua matéria-prima: o corpo. É compreensível, portanto, que o corpo estabeleça um conjunto de signos, que merece ser analisado, até porque esse é a nossa principal instituição social, é através dele que estabelecemos contato com outros seres humanos. Compreende-se então, o corpo como um organismo de narrativas que produz e reproduz mensagens, estando ligado à cultura e sendo um elemento político estruturante da lógica (GONÇALVES, 2004, p. 23).

Dessa forma, é necessário lembrar que o organismo de narrativas, o corpo, é utilizado através das performances para ressignificar objetos, lugares e pessoas. Dentro de um videoclipe,

portanto, é possível fazer ressurgir debates com vários temas, assim sendo, espaço politizado (também) a partir dos corpos que lhe ocupam.

Então, faz-se necessário refletir sobre como está sendo pautado o debate sobre alguns temas sociais relevantes e como antes se pautava ou não esses temas. Exemplo notório disso é o debate proposto aqui sobre a mulher negra. Assim, esse videoclipe/espço político constrói um contra discurso. Segundo Orlandi (2007):

A Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. (ORLANDI, 2007, p. 7).

Compreender o trabalho simbólico do discurso é compreender que a sua mediação transforma ambientes. O discurso que é reproduzido por muito tempo e por muitas pessoas torna-se a única versão da história. Nesse contexto, o contradiscurso surge para desconstruir e apresentar versões outras dessa mesma história.

Então, a partir do momento que se constrói um discurso e ele é diferente do que o que já foi reproduzido, constrói-se uma nova lógica. Nessa pesquisa, o exemplo de contradiscurso utilizado é o do espaço do rap que uma mulher negra ocupa, indo de encontro com o discurso mais comum de referência social, que é o do homem branco, hétero, classe média.

Segundo Foucault (1970), existe um conjunto de mecanismos de exclusão que são externos ao discurso, são eles: a interdição, a separação e a vontade de verdade. Na ‘separação’ sua palavra pode ser facilmente excluída, não tendo importância, nem valor, já a ‘verdade da verdade’ é reforçada e reconduzida por um conjunto de métodos e comportamentos, que tendem a desempenhar uma coação sobre os outros discursos. Por conseguinte, no discurso da verdade se leva à sério o desejo e o poder.

A interdição, no entanto, é o mecanismo mais conhecido, refere-se, principalmente, ao privilégio daquele que fala e dá ênfase à relação íntima que há entre o discurso e o poder. Então, clipes produzidos pela Karol Conká utilizam-se da interdição e possuem um poder muito grande de resignificação dos discursos, com uma carga simbólica muito representativa em que muitas pessoas, principalmente mulheres negras, sentem-se representadas.

Apesar de existir o discurso do sexismo, que coloca as mulheres numa posição inferior às dos homens, existem diferenças entre as opressões que mulheres brancas e negras enfrentam. Segundo Luiza Bairros (1995):

As mulheres não compartilham a mesma opressão mas a luta para acabar com o sexismo ou seja pelo fim das relações baseadas em diferenças de gênero socialmente construídas. Para nós negros e necessário enfrentar esta questão não apenas porque a dominação patriarcal conforma relações de poder nas esferas pessoal interpessoal e mesmo íntimas mas também porque o patriarcado repousa em bases ideológicas semelhantes às que permitem a existência do racismo a crença na dominação construído com base em noções de inferioridade e superioridades (BARROS, 1995, p. 462).

Portanto, é legítimo e necessário a construção de um contradiscurso em que seja ressignificado o papel da mulher, e mais, que seja ressignificado o papel da mulher negra na sociedade. Essa reconstrução é possível e está sendo criada através da arte, das músicas e dos videoclipes. Nesta dimensão, para Helen Barbosa (2017):

As composições de mulheres negras nos colocam num lugar de 'autorreferencialidade. A música, portanto, preenche esse espaço para uma construção imagética de outros corpos, de corpos femininos e negros fazendo reverberar questões como resistência, ancestralidade e aceitação, os símbolos de identificação estética passam a ter validação social num sentido de auto representação política (p.7).

O videoclipe é esse espaço de construção de uma representação imagética, portanto espaço político, que através de produções como a da rapper Conká, conseguem construir símbolos de identificação estética e social para mulheres negras.

Interessa, portanto, discutir nesse trabalho, a performance que se relaciona com a canção e que tenciona valores, de forma que conceitos socialmente construídos possam ser evocados e questionados. A performance é a materialização do reconhecimento.

Como afirma Soares (2009), o videoclipe consegue acionar um senso de pertencimento transnacional, que se aproxima da lógica da indústria cultural da seguinte maneira:

Há uma espécie de grande comunidade global que, a despeito dos aspectos locais e da valorização de questões regionais, aponta para normas distintivas e de valores que estão articuladas a idéias ligadas ao cosmopolitismo, à urbanização, à cultura noturna (SOARES, 2009, p. 6).

Dessa forma, é possível relacionar o conceito de discurso e poder às produções audiovisuais, pois, os videoclipes enquanto espaço político constroem um contradiscurso e colocam a mulher negra num lugar de poder, na posição de quem constrói a narrativa. Para a aplicação social da mulher como ser autônomo é necessário eliminar da sociedade a dominação masculina, e o videoclipe fornece material simbólico para que indivíduos forjem identidades. Ou seja, é possível que a mulher reivindique seu espaço na sociedade através dessas produções e nas experiências proporcionadas por elas.

A experiência tece uma delicada e complexa teia a partir das histórias pessoais, contemplando memórias, vozes e lugares (HOOKS, 1995). Portanto, se pensamos a experiência estética contextualizada historicamente, de acordo com a ideia de Bell Hooks (1995), nos damos conta de que é possível presenciar e experimentar formatos expressivos engajados politicamente – esse pode ser o caso de videocliques, por exemplo. Vislumbramos, ainda, no âmbito da experiência cotidiana, fenômenos e acontecimentos que conseguem conectar a capacidade de resistência crítica e a habilidade de experimentar prazer e beleza.

A música junto com o videoclipe, portanto, preenchem um espaço de construção imagética de corpos femininos e negros, fazendo reverberar questões como resistência, ancestralidade e aceitação. Os símbolos de identificação estética passam a ter validação social num sentido de auto representação política.

A aparência expressa pela gestualidade e vestimentas, bem como as letras das músicas e seus ritmos compõem um conjunto expressivo que convoca a certos dispositivos de identificação. As produções são motivo de orgulho e autoestima, além de servirem de incentivo e de caminho para o reconhecimento das nossas ancestralidades.

É a arte, através da participação e construção de mulheres negras, assumindo um compromisso político, que se materializa em práticas baseadas nas experiências, para a partir disso entender os nossos corpos desde as individualidades até o pertencimento de grupo como representação de raça, etnia e gênero o que causa identificação com, por exemplo, letras de músicas, arranjos, ritmos, sonoridades, videocliques, que ao mesmo tempo geram ligações afetivas, sensíveis que chega a se transformar num símbolo.

No artigo *Enegrecendo as redes: o ativismo de mulheres negras no espaço virtual*, as autoras Laila Thaíse Batista de Oliveira e Renata Barreto Malta (2016) elucidam sobre o fato de que durante muito tempo as mulheres negras foram impossibilitadas de contar as suas próprias histórias, desconheciam histórias semelhantes ou de mulheres que a representassem, mas agora com as novas maneiras de se comunicar, essas histórias que por muito tempo foram silenciadas, passaram a ser contadas e disseminadas.

Agora, blogs, sites, canais no YouTube e redes sociais no geral, facilitam a formação de um circuito de informações, sensibilidades e o compartilhamento delas. A performance e o estabelecimento básico da comunicação ganham outras formas e ampliam o nível de alcance.

Desde o período colonial e a vigência do sistema escravista no Brasil, que as mulheres negras procuram formas de resistência. Compartilhar as ideias dessas performances representativas que temos na contemporaneidade é uma das formas de resistir.

A cantora Karol Conká é exemplo de como é possível utilizar a performance, elemento político estruturante, em diversas formas de engajamento, ação política e agenciamento dentro do pop, voltados para questões de gênero, sexualidade, raça ou de classe social. Essas ações auxiliam na construção e reconhecimento de identidades e sociabilidades e alteram a lógica social e o cotidiano urbano. Logo, esse partilhar de experiências

[...] têm contribuído para a formação de uma rede onde outras mulheres negras conseguem se enxergar e buscar meios para enfrentar esses problemas que também estão presentes nos seus cotidianos. Além disso, as narrativas, quando compartilhadas, conseguem fortalecer e estimular mulheres de todo o país a escrever suas próprias histórias. Esse mesmo ativismo tem auxiliado a modificar o cenário das relações raciais no ambiente virtual, mas também fora dele. O faz ao conseguir, através da mídia alternativa, que a grande imprensa pautasse de forma mais frequente e intensa as questões raciais. Com isso, acreditamos, provoca importantes transformações sociais, políticas e culturais na nossa sociedade (BATISTA; BARRETO, 2016, p. 68).

Essas narrativas que as autoras citam existem e fazem sentido em formas diversas, como por exemplo na leitura e na interpretação de movimentos corporais, de gestos, de olhares, de performances. Essa forma de se comunicar ganha amplitude com o advento da internet e redes sociais que, por sua vez, auxilia no processo de compartilhamento e atinge muito mais mulheres - um dos principais objetivos de muitas performances de cantoras negras, que escolhem determinadas cores, ritmos e letras para que suas produções sensibilizem mais mulheres. Acaba se estabelecendo aí, um ciclo formativo em que uma mulher negra fortalece a outra.

O pensamento feminista negro será então um conjunto de experiências e ideias compartilhadas por mulheres afro americanas que oferecem um ângulo particular de visão do “eu”, da comunidade e da sociedade. Ele envolve interpretações da realidade de mulheres negras por aquelas que a vivem (BAIROS, 1995, p. 6).

É dessa forma então, que se encontram materialidades musicais relativas à trajetória artística da Karol Conká, identificando elementos que repercutem em relações sociais complexas e que perpassam a ancestralidade, empoderamento e aceitação a partir das convenções e formas musicais.

Essas práticas baseiam o processo de identificação e ao mesmo tempo geram ligações afetivas e sensíveis, que chegam a se transformar em símbolos referenciais. Entende-se assim, que as produções como as performances em videoclipes e nas redes sociais, da Conká, podem ser também exercícios do ativismo.

A música *Kaçá* (2018), por exemplo, tem as seguintes frases: “*Você não consegue evitar/Você não consegue me rotular/Pra nos levantar, precisei tomar/Me cansei de quem fala*

de empoderar/ Pra se aproximar, pra se apropriar/Quer falar de superação?/Muito prazer, sou a própria/Uma em um milhão/Original sem cópia”.

A cantora faz referência a sua produção mais famosa, a música Tombei (2015), para falar sobre como outras pessoas tentam rotular e por vezes, fingem que se importam com determinados problemas sociais, para se apropriar e ter algum tipo de vantagem com essa postura. Por isso, para ganhar espaço, ela precisou *tombar*.

Com o refrão falando sobre superação e sobre ser único, a cantora aparece no clipe, interpretando uma entidade que transmite coragem e personagem principal, que a partir desse momento se empodera e passa a se impor. Exatamente por levar essa mensagem em sua letra, *Kaçã* é uma das músicas da cantora que o público mais se identifica.

Figura 1 - Clipe da música "Kaça" de Karol Conká



Fonte: Youtube

3 “O PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA”: NOSSA VEZ DE PERFORMAR!

3.1 O POP E A PRODUÇÃO DOS VIDEOCLIPES COMO UM ESPAÇO POLÍTICO

A concepção do pop é elaborada a partir de muitas ideias, acionamentos e contradições. De acordo com Jeder Janotti Junior (2015) denominar algo como pop

[...] pode servir tanto como uma adjetivação desqualificadora, destacando elementos descartáveis dos produtos midiáticos, bem como para afirmações de sensibilidades cosmopolitas, modos de habitar o mundo que relativizam o peso das tradições locais e projetam sensibilidades partilhadas globalmente. (JANOTTI, p. 45)

Dessa forma, também de acordo com Soares (2014, p. 29), “a constituição da música pop traz à tona problemáticas em torno da Cultura Pop: matrizes expressivas, atravessamentos estéticos, lógicas de produção e consumo”. A “música pop” como gênero se destaca, portanto, por ser eclética e atrelar valores e ideologias ao produto, levando os já citados atravessamentos para a Cultura Pop. Nesse sentido,

As performances ao vivo, os videoclipes, os shows musicais, as performances íntimas dos fãs nos quartos, nos vídeos de celulares que dispõem na internet seriam um ponto de partida para o que podemos chamar de estilo de vida vinculado a uma lógica pop. Como forma de posicionamento de um artista no mercado da música, o videoclipe se impõe como uma extensão de um tempo de lazer do indivíduo e modela, com isso, apontamentos e pontos de vista dentro de uma vivência na cultura pop. Performances ao vivo, clipes e shows fornecem material simbólico para que indivíduos forjem identidades e modelem comportamentos sociais extensivos aos propostos pelas instâncias da indústria musical. (SOARES, 2014, p. 27)

As performances da Cultura pop apresentadas em videoclipes atingem e despertam os mais diversos repertórios do público. Para Thiago Soares (2014),

Os clipes seriam, desde a sua gênese, nos anos 80, um dos instrumentais de ensinamento de uma vivência pop, revelando uma maneira particular de encarar a vida a partir da relação deliberada entre a vida real e os produtos midiáticos. Videoclipes, com suas narrativas e imagens disseminadas, fornecem símbolos, mitos e recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo, de forma transnacional e globalizante. (SOARES, 2015, p. 28)

Por muito tempo a academia viu/analizou o videoclipe como um produto meramente de entretenimento, quando, no entanto, é uma grande potência de informação, é a música visual. Há artistas que produzem videoclipes para concluir a narrativa da música; às vezes com informações que não estão na letra, mas que são encontradas nas imagens.

O videoclipe é uma produção muito pensada e elaborada para compor a mensagem e como ela impacta o público, é pensado também na continuidade, pois, alguns artistas optam pela produção de curtas-metragens.

De acordo com Soares (2009, p. 46), foi “a partir do desenvolvimento das tecnologias de gravação do som que o gênero musical no cinema pode ser desenvolvido”. Dessa maneira, o cinema musical pode registrar apresentações “musicais que não estivessem inseridas, necessariamente, numa narrativa cinematográfica”. Ou seja, o surgimento do videoclipe, processo longo, cheio de carga simbólica.

Pensar o significado, e sobre os signos que compõem essa produção é entender como ela foi mudando ao longo do tempo, principalmente depois da geração videoclipe pós-MTV, que se destaca “como artefato sócio-político para a performance de gosto dos atores envolvidos nas redes sócio-técnicas” (SÁ, 2016, p. 53)

Dessa forma, é necessário compreendê-lo como espaço político, porque através do que é apresentado, informações e mensagens, é possível fazer com que o público repense em algumas questões sociais e/ou pessoais, que se identifique com o que é apresentado no videoclipe, ou ainda, que obtenha a informação como algo novo, para ampliar o repertório.

Por vezes, essas produções também são subjugadas, por ser um tipo de produção cultural que se relaciona com grandes marcas, grandes emissoras televisivas, porém é muito importante pensar nessa ponte que o videoclipe cria, pois a partir desse espaço é possível que as informações cheguem em mais lugares e de uma forma rápida.

Sobre isso Soares (2009, p. 84) afirma que:

Embora seja claro e evidente que os produtos e as formas culturais em circulação na cultura pop estejam profundamente enraizados pela configuração mercantil, pelas imposições do capital (de modo de produção, formas de distribuição e consumo), não se invalidam abordagens sobre a pesquisa neste segmento da cultura que reconhece noções como inovação, criatividade, reapropriação, entre outras, dentro do espectro destes produtos midiáticos. Menciono, portanto, a ideia de que estamos num estágio do capitalismo em que não podemos trabalhar análises binárias sobre as relações entre capital e cultura.

Baseado no que diz Soares (2009), o que é produzido na cultura pop já possui uma configuração mercantil, o que não invalida a concepção de ser um produto cultural, tão necessário quanto qualquer outro e que estimula

Certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. Primeiramente, é importante definir que, inspirados nas abordagens dos Estudos Culturais, considera-se os fruidores/consumidores da cultura pop não só como agentes produtores de

cultura, mas também como intérpretes desta. A questão do sujeito dentro do contexto pop aponta para a definição de que o público interpreta, negocia, se apropria de artefatos e textos culturais, compreendendo-os dentro da sua experiência de vida. A questão que se descortina é a de que produtos da cultura pop ajudam a articular normas de diferenciação dentro dos contextos contemporâneos. Distinções de raça, gênero, faixa etária, entre outros, acabam sendo forjados em função das premissas do capitalismo industrial. (SOARES, 2009, p. 62)

Logo, é legítimo pensar que a partir do videoclipe é possível debater e “articular normas de diferenciação dentro dos contextos contemporâneos”, além de forjar identidades, pois ele:

Fornecer material simbólico para que indivíduos forjem identidades e modelem comportamentos sociais extensivos aos propostos pelas instâncias da indústria musical. Os cliques seriam, portanto, desde a sua gênese, nos anos 80, um dos instrumentais de ensinamento de uma vivência pop, revelando uma maneira particular de encarar a vida a partir da relação deliberada entre a vida real e os produtos midiáticos. (SOARES, 2009, p. 68)

Pensar nessa concepção de forjar identidade é pensar como a partir do videoclipe é possível se reorganizar e até mesmo construir identidades a partir do momento em que se processa uma dinâmica de identificação com que está aparecendo ali (no clipe). É também possível elaborar comportamentos sociais.

Com base no que Soares (2009) argumenta, o videoclipe estabelece uma relação entre a vida real e os produtos midiáticos, a partir dele comportamentos sociais são questionados ou apresentados e esse movimento é importante, essa carga de informação é relevante e necessária. Portanto, pensar que essa potência faz com que o público repense comportamentos sociais e forje identidades é mais uma afirmação do poder político do videoclipe. Dentro desse debate, é igualmente necessário destacar a utilização da resistência, trazida pela análise dos videoclipes. Para Sá (2009, p. 40):

O conceito de resistência, acusado de desgaste pelos críticos por descrever desde “contextos de inequívoca opressão política até as mais efêmeras formas de cultura de massa” merece ser retomado, a fim de identificar as diversas formas de engajamento, ação política e agenciamento relacionadas às performances do pop.

Compreende-se, assim, que a produção do videoclipe trouxe de volta um conceito que alguns críticos acreditavam estar desgastado, porque essa produção mais acentuada, com uma melhor elaboração e pós-MTV, mostra que pop e militância estão atrelados.

O espaço pop é um espaço de grande visibilidade, de uma produção musical e audiovisual bastante engajada, também de ação política levada à sério e é muito forte, porque há uma geração que se preocupa, que assiste e que acompanha. Portanto, é importante perceber

que a militância pode estar nesse espaço, através das performances das pessoas que aparecem no videoclipe, com suas gestualidades e figurinos. Enfim, a militância nesse ambiente está crescendo cada vez mais e tornando o pop um espaço de extensão de movimentos sociais, reativando o conceito de resistência.

Desse modo, compreende-se o videoclipe como espaço político e a produção da cantora Karol Conká é um exemplo de ativismo e de resistência. Trata-se de uma mulher no ambiente do rap, com grande visibilidade, num espaço ainda restrito para a expressão feminina. Sua presença, assim, já se configura como um ato político e feminista.

De acordo com Bell Hooks (2013), apesar do avanço do debate sobre o feminismo, a relação gênero e raça dentro do movimento ainda requer muito desenvolvimento. Para a autora:

A sua expandida definição de feminismo é útil mas limitada. Muitas mulheres encontraram isso na luta pela “igualdade social” ou no foco sobre uma “ideologia da mulher como ser autônomo” são suficientes para se livrarem da sociedade sexista e da dominação masculina. Para mim o feminismo não é simplesmente a luta para acabar o chauvinismo masculino ou o movimento que assegura que as mulheres terão direitos iguais aos homens; é o compromisso em erradicar a ideologia da dominação que é permeável na cultura ocidental em vários níveis – sexo, raça e classe, para nomear alguns (HOOKS, 2013, p. 93)

A conquista de um espaço público ou de visibilidade midiática por uma mulher é mais que reparação social. Pode ser compreendido como um ato feminista, mostrando que é necessário um debate e equidade entre gênero, raça e classe. O que por vezes, em suma, é trazido nas produções de videoclipes da Conká.

3.2 “REPRESENTATIVIDADE IMPORTA”

A Performance corporal enquanto comportamento, em determinados espaços e/ou através de mediação, é uma expressão humana que precisa ser entendida como tal. No espaço do *pop* e das produções audiovisuais esse comportamento é muito comum e talvez, até elemento básico do segmento cultural.

No entanto, para análise sobre o comportamento humano e como esse comportamento se estrutura, considerando a convivência em sociedade e o uso de tecnologias, faz-se necessário compreender o que é o comportamento.

O comportamento apresenta-se como uma reação habitual e constante do organismo a uma determinada situação, diferente da conduta, que pode carecer de uniformidade. O comportamento é um processo, esse entendimento é fundamental para perceber a mobilidade

do mesmo e como ele se propõe a observar e propor mudanças. O comportamento não é estático, é passível de mudanças, por isso existe a possibilidade de criar uma narrativa do comportamento.

Pensar a partir dessa perspectiva é fundamental para a leitura e compreensão do que Marshall McLuhan (2005) aponta sobre os meios enquanto formas culturais/ efeitos sensoriais e cognitivos. Em *O meio é a mensagem*, Marshall McLuhan afirma que: “[...] todo veículo de comunicação exagera alguma função” (p. 285).

De acordo com McLuhan (2005), o meio pode ser compreendido como extensão do corpo humano. Ele passa por nós e causa reações, comportamentos, processos. Ainda segundo o mesmo autor, o meio comunicacional pode apropriar-se e até mesmo ampliar o modo de operacionalização e o funcionamento cognitivo do órgão estendido, contudo, os efeitos não são estados finais. Eles ampliam, exageram, e, em algumas perspectivas, melhoram funções do corpo humano e esse comportamento impacta diretamente na convivência e na forma como a sociedade se organiza.

Logo, os efeitos não são o final do processo, são reverberações que um fenômeno produz sobre outros, levando em consideração que a cada nova tecnologia os processos geram uma nova medida de percepção e estrutura intelectual humana e nas mais variadas dimensões socioculturais.

A pós-modernidade trouxe a convergência de mídias para o ciberespaço, o que apresentou um novo meio de comunicação: a internet. McLuhan não viveu os processos causados por esse novo meio, mas a mensagem dita por ele se aplica ao comportamento causado por esse meio também.

Na contemporaneidade, os aparelhos, a televisão, o rádio e tantos outros meios, estão cada vez mais conectados por uma rede internacional de troca de informação ativa, em que o ser humano tem ainda mais dificuldade de se desvincular, o que põe em prática a ideia de aldeia global e de tecnologia como extensão do corpo humano, teorizada por McLuhan (2005).

Somente o ato de estar conectado à internet altera o modo como as pessoas se comunicam, convivem/interagem, não é somente sobre a informação que se tem acesso, mas todo o processo e forma como se utiliza, que influencia diretamente no comportamento das pessoas que estão imersas nesse ambiente.

Nesse espaço, há por exemplo, a possibilidade de acessar conteúdos como vídeos. Produções artísticas estão carregadas de ideologias e são produzidas a partir da estética elaborada pelo artista/autor que chega ao espectador através da sua produção, do seu vídeo.

Dessa forma, ao destacar a performance corporal e artística como comportamento humano, é preciso levar em consideração que esse comportamento muda e se adequa à época, ao ambiente, assim como ao fato de estar ou não sendo midiaticizado, ou mediado e compartilhado através da internet. Assim, as performances artísticas apresentadas em shows ou em vídeos são além de uma expressão natural do ser humano, mas também, uma mensagem elaborada para ser transmitida através daquele meio. Ainda de acordo com McLuhan (2005),

Um meio de comunicação cria um ambiente. Um ambiente é um processo, não é um invólucro. É uma ação e atuará sobre os nossos sistemas nervosos e nas nossas vidas sensoriais, modificando-os por inteiro. (McLUHAN, 2005, p. 129)

O processo causado pelo meio de comunicação atinge diretamente o comportamento humano, uma vez que ele atua sobre o sistema nervoso e sensorial. Há uma grande modificação nos comportamentos, gostos, opiniões, a influência causada é muito significativa. De acordo com Irene Machado (2001), por exemplo,

O pensamento que situa os meios como lugar de processamento da semiose permite trabalhar com a confluência dos sentidos. Os meios audiovisuais, as mídias digitais, os ambientes imersivos são prova disso. Os meios são lugar de convergência de diferentes ordens sensoriais, ou seja, de encontro dos sentidos. Isso altera radicalmente o ter sentido. Logo, a mensagem só tem sentido, se for sentida. (MACHADO, 2001, p. 8)

Baseado nessa afirmação, pode-se perceber o quanto o processo comunicacional atinge diferentes ordens sensoriais, mas não somente, “a mensagem só tem sentido, se for sentida”. Assim, as produções audiovisuais, artísticas e performances só fazem sentido quando são sentidas. Logo, produções engajadas, são além de necessárias, compreendidas por seu público alvo, que se reconhece e por isso, a mensagem faz sentido.

Esse destaque ao sensorial é também necessário de ser abordado, uma vez que pensar os meios é pensar a dimensão sensorial dos meios, que causa mudanças percepto-cognitivas, que por vezes nem são notadas pelos indivíduos. A performance, por exemplo, é a sensibilidade e a memória, que evoca esses elementos nos espectadores para poder senti-la e compreendê-la.

Logo, a partir do que McLuhan (2005) descreve sobre comportamento e convergência dos meios, distender o corpo na cultura, através da dança ou outras performances é compreendê-los como uma tecnologia, tendo a internet como suporte.

A dimensão tecnológica do corpo aciona imediatamente a ancestralidade (sensibilidade e memória), o ambiente gera reverberações e esse corpo distendido na cultura traz consigo uma

apresentação de contra discurso. A performance é uma forma de ressignificar discursos ou até mesmo, criar novos.

Novamente baseando-se em Foucault (1996), pode-se compreender também a forma de escuta, que acontece a partir de contingências históricas e legítimas ou, censura o que é dito. Então, novas subjetividades são cobradas, para que novas perspectivas sejam utilizadas.

As novas subjetividades dos discursos, aparecem após as revisões dos tempos históricos, no que se chama de vontade de verdade. A partir dessa revisão e de tensionamentos, uma vez que se disputa o poder através do discurso, novos conceitos, assuntos e objetos ganham destaque. A exemplo dos conceitos de raça e gênero, que trazem um forte cunho histórico e político, logo, as reivindicações são também políticas.

Pode-se perceber novos discursos e contradiscursos em vários espaços na contemporaneidade, resultado de reivindicações e revisões históricas. Percebe-se essa mudança em roteiros de filmes, em comerciais, nas letras das músicas, inclusive nos corpos. Corpos que falam, constroem e ocupam lugares de fala em espaços diversos.

Joice Berth (2019) em seu livro *Empoderamento*, ao conceituar o termo que é utilizado também como título do livro, diz que:

O filósofo Michael Foucault, diferentemente da tradição da Ciência Política, pensou o poder não como algo que está localizado ou centrado em uma instituição. Enquanto na teoria política tradicional se atribui ao Estado o monopólio do poder, Foucault verifica uma espécie de microfísica do poder, articulado ao Estado, mas que atravessa toda a estrutura social. É importante salientar que o filósofo francês não está negando a importância do Estado nessa concepção, mas atentando para o fato de que as relações de poder ultrapassam o nível estatal e estão presentes em toda a sociedade. Sendo assim, o poder seria uma prática social construída historicamente. Em sua obra *Microfísica do poder*, Foucault afirma que o objetivo seria captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações. (BERTH, 2019, p. 19)

O poder atravessa as estruturas sociais, portanto, ele faz parte de todas as relações sociais e esse processo é algo construído historicamente. É uma estrutura muito sólida, mas que, segundo Foucault (1996), é possível captar o poder em suas últimas ramificações. Logo, é possível elaborar contradiscursos e empoderar pessoas através dele.

O discurso dentro da crítica musical, por exemplo, se organiza em torno dos gêneros. No que diz respeito ao rap, destaca-se a origem e o marcador racial, porém, a crítica omite como as pessoas se apropriaram de ferramentas tecnológicas e da internet para construir discursos, bem como, o debate sobre gênero e o silenciamento das mulheres.

Dessa forma, é possível relacionar o conceito de discurso e poder às produções audiovisuais, pois, os vídeos, enquanto espaço político, podem construir um contra

discurso e colocar mulheres negras num lugar de poder, na posição de quem constrói a narrativa. Para a aplicação social da mulher como ser autônomo é necessário eliminar da sociedade a dominação masculina e o videoclipe fornece material simbólico para que indivíduos forjem identidades, ou seja, é possível que a mulher reivindique seu espaço na sociedade através dessas produções.

Sobre o processo seguinte à execução e compartilhamento dessas produções, processo de compreensão, identificação e empoderamento, Joice Berth (2019) afirma:

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas variadas habilidades humanas, de sua história, e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história e de principalmente de um entendimento quanto a sua posição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível a auto aceitação de características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo em volta, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (BERTH, 2019, p. 21)

Para Berth (2019) o empoderamento acontece quando se reivindica uma posição social e política numa articulação entre o individual e coletivo, o que descreve como funciona quando uma produção é representativa para determinado grupo, que se identifica e relaciona-se com os efeitos sensoriais, descritos por McLuhan.

Quando ela afirma “estimular, em algum nível a auto aceitação de características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade” e segue discutindo sobre percepções críticas de cada indivíduo a partir do empoderamento, passa-se a entender como é natural a afinidade dessas concepções com produções artísticas.

A produção musical do espaço do rap é um legítimo exemplo das considerações citadas por Berth (2019) e McLuhan (2005), tanto pelo processo de empoderamento, quanto pela mensagem que os meios de comunicação exercem sobre o comportamento humano e a total relevância e implicação da internet nesse contexto, enquanto uma nova tecnologia.

Essas produções artísticas musicais e/ou audiovisuais, também são extremamente necessárias por apresentarem um contradiscurso, que geralmente é a versão da história de determinado grupo, escrita, pela primeira vez, por pessoas que realmente fazem parte dele. Por isso, a identificação e a compreensão da mensagem através do empoderamento e, por isso também, é perigoso a história com apenas uma versão, como alerta Chimamanda Ngozie Adichie (2009).

Em sua palestra com o título: “*The Danger of a single story*” ou “O perigo de uma única história”, Chimamanda (2009) fala sobre como estereótipos são criados: “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna.”. Esta fala menciona também, e principalmente, sobre a necessidade de cada grupo e/ou indivíduo falar por si, descentralizando o poder do discurso e criando novas possibilidades, representações mais verdadeiras e transgressoras. Em determinado momento, Chimamanda (2009) afirma que,

O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que, se você quiser espolar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com ‘em segundo lugar’. Comece a história com as flechas dos indígenas americanos e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente.

Esse trecho potente, mostra o quanto a narrativa criada para se referir a um determinado lugar ou povo, define como será o repertório de outras pessoas sobre esses mesmos lugares ou pessoas. Por causa desse movimento de narrativas estereotipadas e anos de silenciamento de discursos, que pouco se sabe sobre muitos povos no mundo inteiro, inclusive no Brasil, em que negros e mulheres negras são constantemente silenciados. “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”.

Essa apresentação da Chimamanda Ngozie Adichie, aconteceu em 2009, mas serviu e serve para o empoderamento e mudança de comportamento de várias pessoas. Até 13 de janeiro de 2021, o vídeo dessa palestra tinha sido visualizado 7.790.726 vezes, somente no canal *TED Talks* do YouTube. Além disso, possui 18,7 mil comentários e 137 mil curtidas/*likes*, reforçando a ideia de aldeia global.

O vídeo postado numa plataforma virtual foi assistido, entendido e a mensagem fez sentido, pois foi sentida por aqueles que se identificaram e acolhidos, enquanto indivíduos e coletividade. Pessoas com origens, idades e etnias diferentes foram espectadoras, quebrando fronteiras geográficas, culturais e sociais.

Por ser um dos vídeos mais acessados da plataforma, dez anos depois, a palestra de Chimamanda tornou-se também livro no Brasil, pela editora Companhia das Letras. Outro interessante trecho dessa fala assertiva de Chimamanda (2009), é sobre o quanto histórias que importam:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada.

Histórias reparam a dignidade, e elas podem ser contadas de diversas maneiras, através da resistência das culturas, música, da dança, de um figurino ou de performances. O feminismo negro, nesse contexto, apresenta-se como um movimento que nasceu para, e que incentiva fazer reivindicações de poder, na contramão dos discursos hegemônicos, mostrando a versão das mulheres negras da história.

Sueli Carneiro, grande referência do feminismo negro brasileiro, Fundadora e coordenadora-executiva do Geledés – Instituto da Mulher Negra São Paulo SP, em seu texto *ENEGRECER O FEMINISMO: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma Perspectiva de Gênero* (2011), diz que:

O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. (CARNEIRO, 2011, p. 1)

O discurso construído, posto e hegemônico não contempla e nem inclui as mulheres negras, bem como, a ideia de opressão sobre corpos femininos, por vezes debatida por feministas, não inclui as opressões das mulheres negras por não terem a vivência. Sueli Carneiro (2011), ainda diz:

Portanto, para nós se impõe uma perspectiva feminista na qual o gênero seja uma variável teórica, mas como afirmam Linda Alcoff e Elizabeth Potter, que não “pode ser separada de outros eixos de opressão” e que não “é possível em uma única análise. Se o feminismo deve liberar as mulheres, deve enfrentar virtualmente todas as formas de opressão”. A partir desse ponto de vista, é possível afirmar que um feminismo negro, construído no contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas – como são as sociedades latino-americanas – tem como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero, uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades. (CARNEIRO, 2011, p. 2)

A concepção de um feminismo negro e latino-americano é extremamente necessário. Logo, trabalhos, apresentações e contradiscursos produzidos por mulheres como Sueli Carneiro reverberam.

Em *Filhas da Diáspora: Uma Revisão Teórica sobre Experiência Estética numa Perspectiva Feminista e Antirracista* (2019), a autora, Helen Campos Barbosa, faz uma revisão teórica sobre as experiências de cantoras negras baianas, mais especificamente sobre a performance e a produção da cantora Larissa Luz e relaciona essa análise ao referencial bibliográfico presente no texto. Muito do que Barbosa (2019) escreve se aproxima com o objetivo deste trabalho, por apresentar e destacar a relevância dos trabalhos artísticos de mulheres negras, que, baseado na produção de Conceição Evaristo, ela chama de cantautoras.

Cantautoras, portanto, são criadoras de atitudes políticas erguidas pela sua própria produção e escrita. Barbosa (2020), segue dizendo:

No presente texto me proponho especificamente a fazer uma revisão teórica dos usos da experiência estética no campo da comunicação, expondo sua trajetória enquanto um conceito em disputa e transformações, reivindicando, assim, sua descolonização com base no seu enegrecimento e generificação ao observar os legados estéticos ancestrais da cultura afro-brasileira. Para tanto, trago um breve análise do trabalho artístico musical da cantautora Larissa Luz estética fundamentada na partilha de um comum estético que se constitui enquanto (re)escritas de comunidades que se organizam como quilombos urbanos. Lugares de resistência e de afirmação do direito ao espaço público, artístico e estético. Uma comunidade afetiva fruto da diáspora africana. Tal perspectiva ressalta a interseccionalidade do feminismo negro e uma epistemologia descolonizadora no que tange à compreensão de uma experiência estética (BARBOSA, 2020, p. 3)

Essa apresentação do que pretende a pesquisa de Hellen Barbosa, mostra o quanto o trabalho dela contribui para outras tantas pesquisas e vivências, uma vez que, em partes pode ser aplicado às mulheres negras no ambiente da arte e da música, independente do seu território.

É um trabalho com muita relevância e uma revisão teórica que constrói outra narrativa acerca da produção das mulheres negras e, a partir desse lugar de fala conquistado, ela reforça a ideia de que “a partilha de um comum estético se constitui enquanto (re)escritas de comunidades que se organizam como quilombos urbanos” (BARBOSA, 2020, p. 3), novas formas de organização, novos lugares de afirmação no espaço público, que muitas vezes é a internet. Sobre o que essa nova realidade significa, a autora escreve:

Tal empreitada teórica se faz necessária a fim de que eu possa pensar em como um objeto estético se relaciona também com a realidade que representa, realidade essa que é diaspórica. Um esforço de articulação teórica e analítica que me possibilite pensar nas práticas musicais enquanto “saberes localizados” que afetam singularmente as experiências estéticas que são construídas numa relação contínua e contextual entre o “meu” universo particular e o do “outro”. A experiência estética tem naturalizado ou visibilizado as diferenças entre corpos? A ausência de discussão sobre os marcadores sociais da diferença- como gênero, sexualidade, geração, raça e etnia-dentro da experiência estética a torna universal e, portanto, naturaliza um padrão de sensibilidade hegemônico, normalmente branco e heterossexual. (BARBOSA, 2020, p. 5)

Dessa forma, Barbosa (2020) reafirma o que vem sendo construído no presente trabalho: como um objeto estético se relaciona com a realidade e com os indivíduos que representa e que práticas artísticas, musicais ou performances são saberes que alcançam experiências estéticas de grupos e indivíduos, dando o poder do contradiscurso às produções que representam uma diversidade de marcadores, “como gênero, sexualidade, geração, raça e etnia”. De acordo com Jorge Cardoso Filho (2016), a experiência estética é um fenômeno.

A experiência estética, fenômeno de suma importância para o campo de reflexões das teorias filosóficas com cunho estético, tais como em John Dewey (2005), Monroe Beardsley (1969) e Richard Shusterman (1998), é trabalhada aqui como uma fonte para a pesquisa histórica. Para propor essa discussão, retomo o debate acerca da força explicativa do conceito de experiência estética estabelecido entre representantes do pragmatismo e da filosofia analítica, a fim de demonstrar o caráter documental das experiências estéticas. Posteriormente, destaco como o movimento conhecido como Estética da Recepção fundamentou suas interpretações nas marcas históricas e estéticas que obras literárias deixaram no campo da recepção, em diversos contextos de interpretação e, por fim, demonstro o desenho metodológico que tenho utilizado nas minhas investigações em curso. (FILHO, 2016, p. 37)

Para o autor chegar a uma definição sobre experiência estética, ele utiliza outras tantas referências artísticas e filosóficas para fundamentar suas interpretações “nas marcas históricas e estéticas que obras literárias deixaram no campo da recepção”. Logo, ele considera o processo histórico e estético, bem como, o processo de recepção. Assim,

As experiências estéticas podem revelar convenções muito interessantes sobre as formas de apreensão do sensível nas sociedades, em diferentes contextos e temporalidades. A partir dessa exploração, conclui-se que a própria sensibilidade se configura numa articulação com os processos comunicacionais, o que, no limite, permite questionar as matrizes comunicacionais de sensibilidades hegemônicas em seus respectivos contextos. (FILHO, 2016, p. 38)

Dentro do que Cardoso Filho (2016, p. 38) apresenta sobre o poder de revelação das experiências estéticas, estão as formas convencionais “de apreensão do sensível nas sociedades”, mas, para além disso, a percepção de que a sensibilidade se articula com os processos comunicacionais, abrindo espaço para o questionamento do que se tem como hegemônico e consagrado.

O rap produzido por mulheres negras é um modelo do que Cardoso Filho (2016) descreve em relação às experiências estéticas, por exemplo, ao questionar matrizes comunicacionais se apresentando em espaços públicos, urbanos e valendo-se do poder de alcance, visualização e compartilhamento da internet.

Enquanto gênero musical, o rap ainda sofre com o efeito de uma história única, sendo marcado por estereótipos, mas durante muito tempo ficou reconhecido e constituído apenas por homens negros, que escreviam letras objetificando mulheres, um movimento sem recorte de gênero, mas que nos últimos anos vem sentindo o impacto das reivindicações femininas por espaço.

Durante a década de 80 e início da década de 1990 algumas mulheres tiveram destaque nesse ambiente, depois desse momento até 2010, o trabalho das mulheres rappers foi esquecido, principalmente pelas grandes gravadoras, e a produção delas sobreviveu graças aos downloads ilegais de música que passaram a mudar as regras da indústria musical.

Os receptores não formam uma “massa” amorfa, os grupos que se sentem representados por essas mulheres (cantoras negras performers) são tão críticos que percebem quem, o quê e porque, pode lhes representar e a partir disso, legitimam a carreira das artistas. Para esse movimento de visibilidade em demandas sociais, a junção da feitura de ações com a internet tem grande potência e alcança o objetivo de difundir ideias, de se comunicar com outras pessoas.

A cantora Karol Conká costuma se apresentar cheia de acessórios, usando batom com cores vibrantes, figurinos que dialogam com a cultura pop, além de se expor como mulher negra que canta as suas vivências. Nesse sentido, vale destacar os conceitos de estética e poética, uma vez que a experiência estética se dá a partir da aparência, de acordo com Cidreira (2008):

A estética se debruça sobre as respostas da sensibilidade e suas relações com o conhecimento, a razão e a ética. Nessa ampla investigação, as obras de arte tendem a ocupar um lugar de destaque, muitas vezes devido a uma certa confusão entre os termos “estética” e “poética”. Não por acaso a discussão sobre o belo, a harmonia e a proporcionalidade nas artes tem sido um foco recorrente quando se fala em estética. (CIDREIRA, 2008, p. 2)

A afirmação da autora, colabora com a ideia de que é necessário compreender como o belo e a poética dos trabalhos artísticos se relacionam, para aplicá-los às análises de produções e recepções artísticas.

Com esse cenário é possível compreender o motivo pelo qual fotos e vídeos elaborados por mulheres negras, que são postados e compartilhados nas mídias digitais, repercutem muito rápido e produzem sobre o seu público o sentimento de pertencimento, que a televisão e o cinema negam há décadas.

Percebe-se materialidades musicais e estéticas relativas à trajetória artística da Karol Conká, identificando elementos que repercutem em relações sociais complexas e que

perpassam a ancestralidade, empoderamento e aceitação em suas apresentações e formas musicais, a partir do que seu público reconhece e entende como belo.

Dessa forma, é necessário estabelecer, como já mencionamos anteriormente, a importância da comunicação não-verbal das performances e a relação da Internet com a maior facilidade em compartilhar ideologias, ou seja, ratificar que a performance artística da estética negra estabelece um processo comunicacional complexo e representativo, que também funciona como instrumento de identidade e/ou de pertencimento social para mulheres negras.

Como a ideia de público está ligada à ideia de coletividade, então algo que influencia o público, significa que atinge um coletivo. Várias pessoas visualizam, por exemplo, as postagens da Karol Conká, veem seu trabalho e o que ela apresenta em suas músicas, que fazem referência ao feminismo negro e outras ideologias. Isso atrai determinado público e influencia bastante para que outras pessoas que a seguem nas redes sociais comunguem do mesmo pensamento.

Através de textos, fotos, vídeos, postagens em geral, ou seja, um ambiente heterogêneo consegue construir relações de poder. O público, por ter a possibilidade de também ser produtor de conteúdo nas redes sociais, possui a capacidade de dar continuidade ao debate proporcionado pela figura pública que ele segue e manter o processo de comunicação e elaboração de significado dentro da coletividade, para além do espaço midiático.

Dessa forma, destaca-se o modo como a cantora Karol Conká se comporta nas redes, apresentando as suas produções artísticas e adaptando as suas performances artísticas para um espaço como o *Instagram*, que tem as suas próprias performances.

Para Cardoso Filho (2009, p. 83), “o caráter midiático delimita boa parte das possibilidades criativas, não só no que se refere ao jogo entre o artista (que faz a música) e a indústria (que transforma a música em mercadoria), mas também no que tange às possibilidades tecnológicas de produção”.

Esse processo pode ser percebido não só em relação à produção musical, mas em torno dela, como a visibilidade da pessoa que a interpreta e a própria divulgação da música e álbuns musicais. Produções como a da *rapper*, alcançam muito mais mulheres negras por causa da internet e das redes sociais e, a partir desse espaço também podem se organizar e trocar informações. Logo, o compartilhamento dessas produções/conteúdos é como dizia McLuhan (2005), a mensagem que influencia os comportamentos humanos e a forma de organização e reiniciação social. Para compreendermos melhor a trajetória e potência da Karol Conká é necessário traçar um perfil dessa mulher, negra, artista, ativista.

3.3 KAROL CONKÁ

Karoline dos Santos de Oliveira, conhecida nacional e internacionalmente como Karol Conká, é nascida em Curitiba, mas atualmente mora em São Paulo. Viveu até os 24 anos em um dos apartamentos da Cohab (Conjunto Habitacional), no qual construiu sua personalidade artística.

Filha da dona Karoline Ana Maria dos Santos Oliveira, a cantora perdeu o pai para o alcoolismo, quando ainda era adolescente. No entanto, foi por influência do pai, que começou a escrever as primeiras músicas e versos ainda criança. Irmã mais nova do Lilo do Santos Oliveira, sua família era bastante humilde.

Aos 16 anos, participou de um concurso escolar de letras de músicas de rap e venceu. Depois desse concurso, ela conheceu mais pessoas da cena do rap em sua cidade, entrou para o grupo de rappers Agamenon e aos 18 anos passou a realizar pequenos shows em bares e restaurantes.

Porém, aos 19 anos, tornou-se mãe de um menino chamado Jorge, o que a fez parar sua carreira artística por 5 anos. A artista ficou depressiva após a maternidade, por ter que abandonar os palcos para cuidar do filho, sendo mãe solo. Assumidamente bissexual, Karol tem sua carreira construída a partir de letras marcantes, que pauta questões sociais e também, por sua representatividade para mulheres negras na contemporaneidade.

Karol Conká é cantora, compositora, rapper, atriz, produtora, apresentadora e possui milhões de seguidores nas redes sociais. O nome artístico surge de uma justificativa para a forma como ela escrevia seu próprio nome: 'Meu nome é Carol com a letra K e não com a letra C'.

A cantora costuma se apresentar cheia de acessórios, usando batom com cores vibrantes, figurinos que dialogam com a *cultura pop*, além de se apresentar como mulher negra que canta as suas vivências. Sua produção artística é política e envolve questões de raça e feminismo em grande parte das suas letras, arranjos e performances.

Muitos sites e textos trazem a rapper curitibana como criadora da expressão “tombamento”, nome dado ao movimento urbano/social/político/estético muito conhecido na internet por ter feito a juventude negra contemporânea valorizar a ancestralidade e empoderar-se, aceitar-se, reafirmar a negritude e elevar a autoestima.

Na série *Afronta* (2017), dirigida por Juliana Vicente e lançada em 2020 na Netflix, a cantora protagoniza o último, dos 26 episódios. A produção apresenta depoimentos de grandes nomes da juventude negra contemporânea, pessoas que participam e contribuem para um

movimento estético e filosófico, pautado em questões raciais, mostrando como essas pessoas são potencializadoras, autônomas e representativas. Logo, a rapper não poderia ficar de fora. Em uma das suas falas durante a série, ela afirma:

Quando eu aceitei ser garota propaganda de grandes marcas não foi só para ganhar dinheiro, em primeiro lugar foi: “qual é a representatividade que isso vai gerar.” Em seguida ela diz: “Fui para a europa e me chamaram disso assim, falaram: Afrofuturista, eu falei quê? Quê que é isso? Mas depois eu fui entendendo. Não são só as pessoas, é a era, é uma era que a gente está passando, que a gente está vivendo e é graças à internet, porque se fosse pela televisão, né?! Eu não ia aparecer, não. Hoje eu apareço na TV graças à internet. Porque um público da internet tá ali ó: UUUH! Aí chega um ponto que se a TV não coloca fica feio para TV, entendeu?. (VICENTE, 2017)

Então, a cantora encerra dizendo:

Quando a gente precisa falar de feminismo, de racismo, de força, de poder, a gente precisa fala disso, as pessoas sempre vão te xingar e vão te diminuir (...). Para mim não é novidade nenhuma: ah! Não gosto da Karol, o discurso dela não... Foda-se, entendeu? São essas pessoas mesmo que eu quero incomodar. Então quando eu vi esse tipo de coisa acontecendo sabe o que eu fiz? Eu fiz um rap. (...) Pega um baet bem foda, pega o teu argumento e faz um hit. (VICENTE, 2017)

A trajetória da cantora ganha destaque por ser uma das maiores referências do movimento feminista dentro e fora do rap no Brasil. Sobre a trajetória artística, a Conká lançou dois discos, o *Batuk Freak* em 2013, pela gravadora Deckdisc, nos formatos de CD, download digital, Vinil (edição especial apenas para a Europa) e *Ambulante*, lançado em 2018, pela gravadora Sony Music Brasil, nos formatos de CD e download digital (o qual falaremos com mais detalhes no capítulo de análise). Também lançou dois EPs, o *Karol Conka* em 2001 e *PROMO* em 2011, e é dona de mais de dez singles.

A artista tem muitas participações em músicas, campanhas publicitárias, filmes e programas de TV, além de ter recebido vários prêmios e indicações. O seu EP ‘PROMO’, por exemplo, ganhou muita repercussão em 2014, quando uma de suas músicas entrou para a trilha sonora do game Fifa 2014.

A rapper emplacou 3 hits em seu primeiro álbum, em 2015 foi premiada por causa de “Tombei”, a música se tornou tema da abertura do seriado "Chapa Quente" e em 2017, foi a vez de "Bate a Poeira" ser tema, só que de Malhação, na temporada “Viva a Diferença”. Enquanto que, o álbum *Ambulante* foi eleito um dos melhores de 2018, pela revista Rolling Stone Brasil e pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Então, em janeiro de 2021, a rapper torna-se uma das participantes do reality Big Brother Brasil, ação que impacta de forma bastante significativa em sua vida pessoal e artística.

O *rap* da Karol Conka combina letras rápidas e desafiadoras com beats e graves bem harmonizados. A música *Caxambu* (1986), do sambista Almir Guineto, por exemplo, foi regravada pela curitibana e ganhou uma versão funk, que rendeu grande visibilidade à versão, que recebeu a nomenclatura: funk de roda. Essa faixa faz parte do álbum de estreia da *rapper*, o *Batuk Freak*, que foi lançado em 2013, digital e de forma gratuita no site oficial da revista VICE. Meses após o lançamento digital, o disco teve lançamento na loja virtual *iTunes* e a versão física foi liberada pela gravadora *Deskdisc*.

É importante destacar que o lançamento digital e gratuito aconteceu com a faixa "*Pay with a tweet*", que é a prática de troca do material, pela divulgação em redes sociais, no caso, *Facebook* e *Twitter*, as mais acessadas.

O disco *Batuk Freak* possui 12 faixas e obteve comentários positivos da crítica, as músicas mais ouvidas dessa produção foram: Boa Noite, Gandaia e Corre, Corre Erê, juntas elas tiveram mais de um milhão e quinhentas mil visualizações em seus clipes no *YouTube*.

Figura 2 - Capa do álbum "Batuk Freak" (2013)



Fonte: Internet

Batuk Freak só por existir é extremamente político e formativo. O disco é uma produção brasileira com referência à cultura africana de maneira lúdica e dançante, que nos remete à nossa ancestralidade. Além de trazer para o ambiente da audição vivências de uma mulher, negra, pobre e da periferia.

3.3.1 A PERFORMANCE DA RAPPER KAROL CONKÁ COMO FENÔMENO COMUNICACIONAL

A partir desse lugar de autorreferencialidade e de representação política, produções como o clipe de *Tombei* (2015) são significativas. Nele, Conká aparece com o cabelo crespo pintado de rosa, uma construção imagética que não se tinha tanto nas ruas e menos ainda nas produções audiovisuais: o cabelo crespo colorido, a mulher negra utilizando cores fortes e vibrantes, nas roupas, nos batons e nos acessórios.

O videoclipe é esse espaço de construção de uma representação imagética, portanto, espaço político, que através de produções como a da Conká, consegue construir símbolos de identificação estética e social para mulheres negras. Na produção audiovisual da artista é possível encontrar materialidades musicais que identificam a trajetória artística dela e elementos que repercutem em relações sociais complexas, perpassando a ancestralidade, e também, empoderamento e aceitação a partir das convenções e formas musicais.

Figura 3 - Karol Conká no clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Internet

Na edição da revista *Rolling Stone*, de março de 2015, a Aline Oliveira escreveu uma matéria com o seguinte título: **Donas da Rima - Flora Matos, Karol Conka, Lurdez da Luz e outras rappers estão mudando a cara do hip-hop nacional.** Destaco o entendimento do hip

hop como movimento cultural, não apenas musical, como é disseminado por vezes. Nesse sentido, o rap faz parte do universo do hip hop, sendo fiel à tradução da sigla *rap: rhythm and poetry*, ou seja, ritmo e poesia. O título é acompanhado de 3 fotos de rappers nacionais e internacionais, mas a da Karol Conká ganha destaque.

Figura 4 - Karol Conká na Revista Rolling Stone em março de 2015



Fonte: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-103/donas-da-rima/>

A produtora da matéria, Aline Oliveira, ainda acrescenta:

Elas versam sobre sentimentos em canções. Vestem-se como bem entendem, sem se importar com opiniões alheias. Expõem desejos sexuais e de consumo. É assim que a atual geração de rappers brasileiras está se apresentando no hip-hop: como protagonista. Parece óbvio e natural, mas não é. Até pouco tempo atrás, a voz feminina no rap quase não ressoava por aqui. Ainda não é comum escutar o nome daquelas que são consideradas precursoras no país – como a MC Dina Di –, ao passo que, no universo musical do hip-hop, sempre se ouviu o que os homens tinham a dizer sobre o sexo oposto. (OLIVEIRA, 2015, p. 64)

O texto segue, enquanto a autora continua falando sobre as letras diretas e impactantes do rap feito pelas mulheres até que chega nas composições da Karol, após citar trechos da música “Sandália”, entra a participação da cantora no texto. Ela fala sobre a necessidade que as mulheres têm de se libertar de padrões e “jaulas”. Conká então diz: “A mulher sempre teve vontade de falar as coisas que estão hoje nas letras de rap. E acho que é essa a nossa força, de mostrar que ela não precisa se importar muito, que pode chegar de batom e saia, fazendo rap-pop ou gangsta”. (OLIVEIRA, 2015, p. 65)

A autora da reportagem destaca também a hostilização sofrida pela rapper Bárbara Sweet em 2014, numa Batalha de MCs tradicional que ocorre em São Paulo. “A resposta dela a um MC que tentou desvalorizá-la pelo fato de ser mulher ganhou muita repercussão” (OLIVEIRA, 2015, p. 65).

O vídeo desse momento viralizou no Youtube e para Bárbara Sweet um dos motivos para isso foi a identificação do público. “Eu amo Racionais. O último disco eu escutei, durante muito tempo, quase todos os dias. Mas quando eu ouço, por exemplo, a Flora, a Karol Conká Karol Souza, a Lívia Cruz e tantas outras minas, eu me sinto representada. Sinto que sou eu ali também, é diferente. É outro contexto” (OLIVEIRA, 2015, p. 65).

A reportagem é carregada do sentimento de representatividade característico em determinados ambientes, quando se tem o protagonismo feminino, mulheres falando, usando o que se sentem à vontade para usar e fazendo o que querem fazer. As músicas são interpretadas e utilizadas como apoio no processo de empoderamento de outras mulheres e como destaca a autora da matéria, “Por mais que nem todas as letras das rappers tragam, claramente, um discurso panfletário sobre o tema, o fato de elas exporem ideias e sentimentos sem ressalvas e com total liberdade repercute de forma positiva no público feminino” (OLIVEIRA, 2015, p. 65).

No ambiente do rap brasileiro, a Conka é uma das pioneiras a se apresentar de saia, batom, cabelo colorido e cantando sobre as vivências de uma mulher preta. A produção da rapper é reconhecida exatamente por tocar em pautas e questionar tratamentos sociais, a exemplo de *Lálá* (2017), em que a rapper fala sobre o sexo oral, a partir do ponto de vista da mulher. Assunto que por vezes a sociedade trata como tabu, principalmente para a mulher, a cantora traz na sua música. Ela apresenta opiniões, sugestões e posicionamentos sobre o tema e retroalimenta a mensagem da letra com as imagens do clipe.

Figura 5 - A artista no clipe "Lálá" (2017)



Fonte: Internet

Seja através do gestual ou através do figurino, o espaço do videoclipe cria uma atmosfera de posicionamento político e são transmitidas informações para que ajudem no processo de empoderamento de outras mulheres e até mesmo no processo de reflexão dos homens sobre o assunto, uma vez que o ambiente do *rap* é um espaço majoritariamente masculino.

Logo, esse clipe é um exemplo interessante sobre a concepção de contradiscurso, já que há muito tempo se vê e se ouve produções sobre o sexo a partir do ponto de vista masculino. A artista Karol Conká consegue romper com o discurso de superioridade e inferioridade de gênero através da sua produção no *rap*, atuando ativamente como mulher e rapper, trazendo tensões que perpassam os corpos e as vivências femininas e ainda produz trabalhos que constroem um lugar de ‘autorreferencialidade’ para mulheres negras, que além de não serem representadas no *rap*, pouco são representadas em outros ambientes.

Quanto ao disco *Ambulante* (2018), foi bastante elogiado, inicialmente pela capa, pois trouxe um discurso de identidade e resistência muito grande, através da fotografia, montagem da imagem, figurino e a forma como foi apresentada nas redes sociais.

Figura 6 - Capa do álbum "Ambulante" (2018)



Fonte: Internet

Foi um disco bem recebido pelo público, principalmente nas redes sociais, tendo um forte engajamento. A música “Vogue do Gueto”, que faz parte do disco, teve o clipe lançado em 2019 e foi uma produção que obteve uma crítica muito boa, toda a sua construção tem grande representação política e nesse contexto da representatividade, pelos cenários, figurantes, bailarinos, figurinos e a própria letra da música. A cantora trouxe mais uma vez em uma produção audiovisual com a proposta de repensar o que se tem estabelecido por estética negra.

Figura 7 - Foto promocional da música "Vogue do Gueto" (2019)



Fonte: Internet

Como afirma Soares (2009), o videoclipe consegue acionar um senso de pertencimento transnacional, que se aproxima da lógica da indústria cultural da seguinte maneira:

Há uma espécie de grande comunidade global que, a despeito dos aspectos locais e da valorização de questões regionais, aponta para normas distintivas e de valores que estão articuladas a idéias ligadas ao cosmopolitismo, à urbanização, à cultura noturna (SOARES, 2019, p. 17)

Dessa forma, é possível relacionar o conceito de discurso e poder às produções audiovisuais, pois, os videoclipes enquanto espaço político constroem um contradiscurso e colocam a mulher negra num lugar de poder, na posição de quem constrói a narrativa. Para a aplicação social da mulher como ser autônomo é necessário eliminar da sociedade a dominação masculina e o videoclipe fornece material simbólico para que indivíduos forjam identidades. Ou seja, é possível que a mulher reivindique seu espaço na sociedade através dessas produções.

Nas produções dos videoclipes, as performances fazem parte desse contradiscurso. Segundo Cruz Santos (2017) ressalta que,

Na circunscrição da performance é possível criar processos de produção de novas experiências estéticas, éticas e políticas porque ela se situa na abertura para o outro. De outro modo, a performance reafirma a dimensão ativa da inter-relação e compartilhamento de sentido sensivelmente compreensivo. (SANTOS, 2017, p. 3)

Portanto, a cantora Karol Conká é um exemplo de como é possível utilizar a performance, elemento político estruturante, em diversas formas de engajamento, ação política e agenciamento dentro do pop, seja de gênero, sexualidade, racial ou econômica. Uma vez que,

(...) a performance é um modo de saber-ser da própria presença, instituída de forma movente, numa dada condição espaço-temporal, que encarna o sentido num corpo atuante. Assim, do mesmo modo que Zumthor, destacamos algumas características da performance; a primeira delas diz respeito ao aspecto do sentido comunicacional, ou seja, ela ‘concretiza’ algo reconhecido no bojo da cultura na qual ela está inserida; o segundo aspecto procura dilatar o contexto onde ela se encontra, ultrapassando o curso comum dos acontecimentos; a terceira característica destaca a reiterabilidade, cujos comportamentos são repetíveis, mas não são sentidos de forma redundantes – repetitividade da performance. Por fim, da quarta característica tange o aspecto comunicacional que se coaduna ao conhecimento, por isso, ela marca através daquilo que comunica. (SANTOS, 2017, p. 3-4).

Através das performatividades do corpo, compreendidas por gestos acionados pela musicalidade, artistas como a Karol Conká estabelecem um processo comunicacional com seu público, através de movimentos simbólicos estabelecidos pela estética e pelos processos

culturais desse mesmo grupo. Essas ações auxiliam na construção e reconhecimento de identidades e sociabilidades e alteram a lógica social e o cotidiano urbano.

3.3.2 REDES SOCIAIS E REDES DE EMPODERAMENTO: UM FENÔMENO COMUNICACIONAL

De acordo com Manuel Castells (2003, p. 12), “(...) a Internet é uma rede de comunicação global, mas seu uso e sua realidade em evolução são produtos da ação humana sob as condições específicas da história diferencial”. Com o advento da internet e a popularização do uso de smartphones, o processo de comunicação se adaptou à realidade de mobilidade de informações atrelada à necessidade de interação social, vontade dos indivíduos de participar e pertencer, são características que comprovam o pensamento do teórico e como as ações humanas dão o “tom” das redes sociais e o uso da internet em cada geração.

Observando o cenário contemporâneo, está estabelecido na internet regras de funcionamento que valem no espaço virtual, mas não só, uma vez que se gera impacto comunicacional e econômico. Nesse “terreno” fértil para a criatividade, mobilidade cultural, social e artística, a juventude se informa e produz, chegando a gerar uma referência ou um influenciador.

Os influenciadores têm muita visibilidade, o que está diretamente ligado ao capitalismo, logo, a produção de conteúdo, a quantidade de likes, visualizações, acompanhamento (monitoramento), compartilhamentos, pode gerar parceria com marcas, contratos, reconhecimento.

A empresa Traackr (*The Data-Driven Influencer Marketing Platform*) elencou dez tipos de influenciadores: a celebridade, a autoridade, o conector, o analista, o ativista, o expert, o insider, o disruptivo e o jornalista. A influência e a produção de conteúdo e compartilhamento da informação não parte mais somente do que dizem os jornalistas ou o que se vê na televisão. A credibilidade é dada a outras fontes, pessoas, referências.

Mas, sem perder de vista aos tipos de influenciadores da Traackr, a Karol Conká se encaixa nos segmentos: celebridade e ativista, tendo a sua produção ativista divulgada nas redes sociais, que indicam as plataformas possíveis para acessar e comprar, o público interage e engaja suas publicações, produções e até mesmo as simples fotos do dia a dia.

Há uma mudança de comportamento das pessoas em rede, em que há novas formas de mediar informação e ser midiaticador de consumo, novas formas de produzir conteúdo, divulgar e principalmente. Há também novas formas das marcas se relacionarem com o mercado.

Com essas mudanças de comportamento através das redes e por causa da utilização de diversos meios de comunicação, destaco o conceito de cultura da participação e de convergência de mídias, compreendendo o impacto dessa convergência dentro das relações humanas. Para Henry Jenkins (2009, p. 43), “a convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos (...) refere-se a um processo, não a um ponto final (...). Prontos ou não, já estamos vivendo numa cultura da convergência”.

É necessário compreender esse momento e levar em consideração que é possível acompanhar essas mudanças dentro dos processos de comunicação, mesmo que aparentemente sejam rápidas demais. Para compreender a dualidade fluidez/regras das redes digitais é interessante levar em consideração os estudos sobre cibercultura propostos por Lemos (2004), porque ele traz uma análise do público formado por sujeitos ativos, um público participativo com mais opções e maior poder para interferir nos processos midiáticos, a exemplo do público do twitter.

A cultura da participação apresenta diversas formas de interferir na produção de áreas como: jornalismo, publicidade, entretenimento, música, etc. Esse novo sistema de comunicação, com o destaque para a interação virtual, é notado nas redes sociais de muitos artistas, através das reações dos fãs e/ou seguidores ao que é apresentado/produzido, muitas vezes algo que sofreu interferência do público sobre o que foi lançado ou o que será produzido, onde e com quem.

Mulheres negras que se identificam com produções artísticas encontradas através das redes digitais e sociais, passam a receber essas informações e tornam-se audiência, ou seja, o público definido a partir de grupos, também sociais, significativamente ativo. É sabido que em algum nível a mídia consegue impactar esses grupos, então, os artistas se tornam representativos para esse grupo, pela sua produção e/ou por compartilhar determinada ideologia e atrair um público específico, que se identifica com aquele pensamento.

Nesse sentido, pensar as redes sociais, mais especificamente o *instagram* como dispositivo é bastante relevante. Agamben (2009) define dispositivo em 3 pontos, dois deles são:

- 1) É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. a dispositivo em si mesmo e a rede que se estabelece entre esses elementos.; 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder. (AGAMBEN, 2009, p. 9)

Se esse conjunto heterogêneo que se inscreve sempre numa relação poder pode definir espaços que colaboram com a formação de opinião e construção de narrativas, uma vez que discurso é poder.

Como a ideia de público está ligada à ideia de coletividade, então algo que influencia o público, significa que atinge um coletivo. Várias pessoas visualizam, por exemplo, as postagens da Karol Conká, veem seu trabalho e o que ela prega em suas músicas, que fazem referência ao feminismo negro e outras ideologias. Isso atrai determinado público e influencia bastante para que outras pessoas que a seguem nas redes sociais comunguem do mesmo pensamento. Através de textos, fotos, vídeos, postagens em geral, ou seja, um ambiente heterogêneo que consegue construir relações de poder.

O público, por ter a possibilidade de ser produtor (também) de conteúdo nas redes sociais, possui a capacidade de dar continuidade ao debate proporcionado pela figura pública que ele segue e manter o processo de comunicação e elaboração de significado dentro da coletividade, para além do espaço midiático.

Dessa forma, é possível também o compartilhamento dentro (e fora) da rede social de opiniões e ideologias compartilhadas a partir da postagem, do posicionamento que determinado artista toma. Isso gera maior destaque àquele artista, através (muitas vezes) de apenas curtidas em fotos.

Sobre como esses comportamentos influenciam pessoas e coletivos, dentro e fora da rede social, Martino (2014) diz que:

Na tentativa de clarear a distinção entre o público e o privado, Dewey (2008) chama a atenção para os dois tipos de consequências geradas por ações humanas quaisquer: as que afetam apenas as pessoas diretamente envolvidas, e aquelas que também provocam reações em outras pessoas, além daquelas diretamente relacionadas. De acordo com o autor, no segundo caso, a ação adquire um caráter público, uma vez que as consequências indiretas são reconhecidas em um grupo de pessoas que extrapola o campo direto da ação. Ao contrário, quando as consequências ficam restritas às pessoas diretamente envolvidas nela, a ação é privada e, nesse sentido, o limite entre o privado e o público acaba sendo fixado com base na extensão e no escopo das consequências das ações, na forma como elas reverberam dentro de um contexto específico ou coletivo. (MARTINO, 2014, p. 157)

Em relação a essa reverberação das consequências das ações, pode-se concluir que debates sobre temas importantes como Direitos Humanos, igualdade entre raças, aborto, dentre outros, tem uma pré-disposição para serem mais frequentes quando estão ligados à visibilidade de alguma figura pública.

Mesmo com origem num público privado, esses debates partem para um público coletivo que por vezes sente-se representado por uma determinada figura pública nas redes

sociais. Esses esquemas, também fortalecem a figura ou artista, que consegue ampliar seu público e fidelizar, além de ter a possibilidade de divulgar de uma forma muito rápida o seu conteúdo, até para pessoas que talvez não recebessem aquele conteúdo por causa da carga ideológica que o artista carrega, como no caso da capa do álbum da Karol Conká.

Essa atuação ideológica dos artistas nas redes sociais, principalmente no Instagram, é importante ser vista também em conjunto com informações outras no espaço midiático. Portanto, de acordo com Medeiros (2016):

No geral, foi possível perceber que o Instagram é intencionalmente transformado em uma ferramenta de divulgação da própria atuação pública, por parte das celebridades. No entanto, apesar da maioria das publicações se referirem ao trabalho dos famosos, algumas imagens não são oficialmente produzidas para a divulgação da face pública. Elas também denotam um sentido de privado, à medida que exibem os bastidores e os artistas em situações de privacidade (com parceiros, sem camisa ou sem maquiagem), como se as lentes do aplicativo servissem para mostrar o que acontece “por trás das câmeras”; nos momentos de criação daquilo que posteriormente se tornará público. É nesse sentido que parece haver, por parte das celebridades, uma intenção de se aproximar do público mostrando conteúdos que parecem ser formulados por eles mesmos, com o objetivo de revelar traços de seu “eu privado”, que, na verdade, nuanças, mas também reforçam sua visibilidade na mídia. É dessa forma que a lógica do Instagram aparenta afirmar a ausência de um mediador e o discurso da celebridade em primeira pessoa, quer dizer: a exibição de um momento privado, dentro do contexto público, parece gerar uma sensação de proximidade, porque é exibida, teoricamente, pelo próprio artista.”(MEDEIROS, 2016, p. 167)

Essa sensação de proximidade que o Instagram possibilita, estreita ainda mais os laços da figura pública com seu público. Os seguidores desses perfis compartilham da mesma opinião que o artista e atendem aos pedidos deles, como ao compartilhar clipes, curtir fotos, votar em premiações e etc. Esse é um comportamento característico dentro desta rede, assim como a rejeição ou o próprio seguidor deixar de seguir aquele perfil por não compactuar com as ideias ou comportamento. O que gera também um debate não muito profundo quando algum tema é lançado nessas páginas.

As redes sociais possuem suas próprias lógicas e características, e logo o comportamento nas redes segue uma performance diferente, assim como cada espaço, seja ele Facebook, Twitter ou Instagram, tem sua própria lógica e performance. A utilização de imagens e fotos no Instagram, por exemplo, possibilita que as pessoas tenham uma relação diferente do que quando era mais popular a utilização de fotos analógicas, muito por causa da instantaneidade e pelo fato que se é possível criar textos que indiquem a direção da interpretação de quem fotografou e/ou postou. De acordo com Lemos (2018),

Os processos de produção de si, de espacialização e de sociabilidade se transformam de maneira a agregar uma prática conversacional de dados produtora de narrativas – guiadas pela própria prática fotográfica dos usuários e pela leitura e performatização do sistema – em meio a redes de agências múltiplas de humanos e não humanos. (LEMOS, 2018, p. 13)

Logo, a fotografia pensada para redes sociais é mais uma produção de si mesmo em que a relação com as ferramentas da rede social, como localização e legenda, por exemplo, auxilia no processo de criação de narrativas. Isso interfere na utilização da rede pelo usuário e também na forma como as pessoas interagem. A possibilidade de acrescentar legendas às imagens e fotos, faz com que a imagem seja mais do que uma imagem. Cria-se uma relação com o conjunto de dados (algoritmos) e também com interpretação de seguidores, ou seja, espaço para diálogos. Para Julio Pinto (2007), a fotografia significa:

Essa explicação nos sugere que a imagem, ao se tornar registro daquilo que num presente se manifestou, é o passado explicador daquele presente, de vez que a imagem interpreta e remanifesta um instante qualquer que ficou lá atrás. (PINTO, 2007, p. 2)

O autor se refere à fotografia como a imagem que se tornou registro e a relação temporal que ela constrói. Tal relação com a fotografia e seus significados é muito perceptível em ambientes como redes sociais em que as imagens são utilizadas nas construções das performances.

A fotografia possibilita, muitas vezes, a transformação de indivíduos em espetáculos. Logo, ela “tornou-se um dos principais expedientes para dar uma aparência de participação” (SONTAG, 2004, p. 21), o que pode ser percebido com facilidade nas redes sociais.

Dessa forma, destaca-se o modo como a cantora Karol Conká se comporta nas redes, adaptando suas performances artísticas para um espaço como o Instagram que tem as suas próprias performances. A partir do momento em que a cantora interage com seus fãs e seguidores nas redes sociais essa adaptação é possível de ser visualizada, a exemplo da sua postagem da foto da capa do CD, após a premiação; a foto foi repostada, dessa vez em uma única imagem, que novamente recebeu muitas curtidas. Conforme Cardoso (2009),

O caráter midiático delimita boa parte das possibilidades criativas, não só no que se refere ao jogo entre o artista (que faz a música) e a indústria (que transforma a música em mercadoria), mas também no que tange às possibilidades tecnológicas de produção (CARDOSO, 2009, p. 83).

Esse processo pode ser percebido não só em relação à produção musical, mas em torno dela, como a visibilidade da pessoa que a interpreta e a própria divulgação da música e álbuns musicais.

Portanto, entender que o Instagram é um formador de novas visualidades e interações, e que veicular fotos em redes sociais convoca outras redes, dentro e fora da internet, faz possível a compreensão de que a rapper tem um desempenho muito interessante nas redes digitais. A cantora consegue levar suas ideologias para a música e levar todo esse material para o Instagram, conseqüentemente gerando mais fãs e os tornando seguidores nas redes sociais.

4 A POTÊNCIA DAS PERFORMANCES DE KAROL CONKÁ

Após a discussão sobre processos comunicacionais e a importância da associação de redes chegamos ao terceiro capítulo, que discute sobre os diversos sentidos que uma performance de um corpo negro e feminino pode carregar e o quanto é importante perceber esses significados em esferas diversas da comunicação, para termos noção do que estamos consumindo, produzindo e compartilhando. Portanto, analisarei neste trabalho, clipes da Karol Conká.

De acordo com Guilherme Carvalho (2013), em nosso cotidiano nos deparamos com a simbologia estabelecida nas relações, fruto da atuação da sociedade, recebida como “natural”. A exemplo da forma como são organizadas nossas relações familiares, afetivas, político-partidárias, religiosas, intelectuais, ou como nos comportamos em determinadas ocasiões formais e informais.

Nesse contexto é que se percebe o aparecimento de hierarquização, da fabricação de concordâncias, na expressão do poder simbólico. Para Bourdieu (1998), isso acontece sempre e sem restrições dentro das relações, mudando apenas a intensidade e a forma como é exposta.

Cada performance, portanto, criada a partir da relação humana e cheia de poder simbólico, informa algo através de si mesma, construindo um discurso repleto de significados. Esta construção se dá a partir de um ponto em comum entre quem forma e quem recebe a mensagem, como o teórico explica o estabelecimento do poder simbólico.

É dessa forma então que encontramos materialidades musicais relativas às trajetórias artísticas da cantora Karol Conká ao identificar elementos que repercutem em relações sociais complexas e que perpassam a ancestralidade, empoderamento e aceitação a partir das convenções e formas musicais.

Essas práticas baseiam o processo de identificação e ao mesmo tempo geram ligações afetivas e sensíveis, que chegam a se transformar em símbolos referenciais. Entendemos assim, que as produções como as performances nos videoclipes da Conká são exercícios do ativismo.

Dessa forma, clipes musicais interpretados pela rapper, tem uma carga enorme de significado, principalmente para mulheres negras, jovens, urbanas, com acesso à internet, pois o apoio das redes digitais auxilia no alcance e na conquista de um público cada vez maior.

Por isso, após estabelecer a importância da comunicação não-verbal das performances e a relação da Internet com a maior facilidade em compartilhar ideologias, esse capítulo se preocupa em analisar as performances das cantoras nos clipes Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018), ratificando assim, a concepção de que a performance artística da estética negra estabelece um processo comunicacional complexo e representativo, que também funciona como instrumento de identidade e/ou de pertencimento social para mulheres negras.

Em uma entrevista para o programa *Espelho* do Canal Brasil no ano de 2018, apresentado pelo ator e diretor, a artista falou sobre a música “Tombei” ter sido uma transição em sua carreira:

Tombei foi quando realmente eu quis mostrar que eu queria entrar pro POP, eu queria sair do underground. Eu fiz o "Tombei" na intenção de passar aquela mensagem, é essa mensagem que eu venho passando há anos, que eu aprendi com a minha mãe, com a minha avó e que agora se popularizou no Brasil. Eu acho sensacional, mas eu lembro que eu queria falar do feminismo, da igualdade, de uma maneira que todo mundo ia ouvir sem achar que é clichê ou mimi. Eu comecei, então eu vou falar já que é ‘pra’ tombar, tombei e eu quero ver machistas cantando essa música sem perceber que estão cantando, e aí eu vi isso acontecendo, fiquei muito feliz, me senti uma bruxinha mágica. (BRASIL, 2018)

Como a referente música, outro marco na carreira da cantora, considerado “hino” feminista e da Geração Tombamento e *single* que virou *hit*, Vogue do Gueto (2018) faz parte de um álbum.

Em novembro de 2018, a artista Karol Conká lançou nas plataformas digitais seu segundo álbum de estúdio, "Ambulante", produzido pela *Sony Music*. Com dez faixas, esse trabalho apresenta diferentes versões da artista que transita (principalmente) entre o pop e o rap. As letras das músicas mostram-se extremamente pessoais, fazendo referências às suas vivências.

“Ambulante” é um disco pop, afrofuturista, que mescla estilos como o *rap* (bateria e batida), *trap*⁵, *boom bap*⁶, *reggae*, *raga*, *dancehall*⁷ e samba. Os estilos musicais que compõem o disco são as características afro mais marcantes, além da presença do *trap*.

Das músicas que compõem esse disco, destaco “Vogue do Gueto”, que tem em sua instrumentação: Sintetizadores, bateria eletrônica (timbres da Roland TR-808 – bateria clássica do começo do hip hop - junto com outras mais modernas), baixo synth, piano elétrico junto a um *bell synth* na harmonia (que remete um pouco a baladas dos anos 80) e efeito sonoros característicos de música eletrônica, remetendo até a efeitos usados em *video game*. O que acaba levando-a para o afrofuturismo é justamente a alquimia desses elementos.

Na construção harmônica há uma presença marcante de acordes que remetem à *black music*, *funk* e ao *jazz funk* (artistas como Stevie Wonder, Al Jarreau, Al Green e George Benson). A batida mescla uma linha de bateria reta que remete ao *house music* com variações trazidas pela percussão. Há no refrão um groove de bateria que remete ao *funk* do final dos anos 90 (como Claudinho e Buchecha, Perla, etc). No final a bateria volta a uma linha mais reta de bateria com caixa e bumbo, acompanhada de efeitos sonoros característicos da música eletrônica (*house*, *techno*).

Vogue do Gueto faz referência a uma dança moderna e estilizada, a *Vogue*, caracterizada pelos movimentos corporais que parecem poses, imitando posições típicas de modelos, uma vez que Vogue é originalmente o nome de uma revista nova iorquina de moda. A dança ficou bastante popular nos EUA, em clubes gays, na década de 1980 e ganhou o mundo depois que a cantora Madonna lançou uma música com esse nome.

A letra da música é simples e de forma direta fala sobre aceitar as diferenças e deixar as pessoas serem quem quiserem, além de trazer o conceito da estética do Gueto como bela, descolada e criar sua própria moda e estilo. No entanto, a produção do clipe se destaca bem mais que a letra da música.

Então, para realizar a análise das performances nos clipes e alcançar o objetivo proposto, algumas categorias de análise foram utilizadas, elas são: Gestualística e Música; Figurino; Cabelo e Interatividade. A categoria Interatividade apresentará a relação da performance da Conká na rede social: Instagram e na rede de compartilhamento de mídia: YouTube, nos lançamentos e divulgação dos seus trabalhos e a relação com o público.

⁵ Trap: Subgênero do *rap*, combina o uso de sintetizadores e elementos de outros ritmos, como os arranjos da música eletrônica.

⁶ *Boom Bap*: É um subgênero do *hip hop*, usa os tambores bumbo, caixa de forma e uso constante de *samples*.

⁷ Dancehall: O *dancehall*, também conhecido como *ragga*, é uma vertente *reggae*. O *dancehall* se refere ao tipo de batida, enquanto que o *ragga* se refere ao estilo vocal para fazer rimas .

4.1 ANÁLISES

4.1.1 GESTUALÍSTICA E MÚSICA

Interessa discutir neste trabalho a performance que se relaciona com a canção e que tenciona valores, de forma que conceitos socialmente construídos possam ser evocados e que se apresente uma série deles. A performance, portanto, é a materialização do reconhecimento.

Então, para compreender o uso do conceito de performance, de acordo com Soares (2014), leva-se em consideração que o videoclipe se situa num contexto cultural em que há um consenso com as ordens histórico-sociais. Através destes aspectos é possível construir relações com o videoclipe e estabelecer contato com estes conceitos operando enquanto formas significantes.

Assim, entendemos que a performance a partir do seu viés relacional possui 3 características importantes:

1.a necessidade de produzir efeitos, entendendo o efeito enquanto uma prática discursiva que convoca a presença ativa de um corpo; 2. a ação de uma gestualidade ou de uma oralidade presentificada a partir de uma referência de imagem; 3. a visualização não só de um corpo como de um espaço, sendo fundamental a perspectiva de que performances, em si, problematizam uma ideia de espaço. (SOARES, 2014, p. 325)

Além da relação com o contexto histórico-social, o videoclipe se constitui da gestualidade incitada pela canção, dos discursos do corpo, da performance que problematiza. Dessa maneira, é necessária a compreensão de que as performances são elaboradas baseando-se nos encargos de sentido dos atores sociais durante suas atuações no cotidiano.

Portanto, compreender as performances nos clipes é apreender que existem concepções de mundo por trás das produções musicais e que quem produz tem a intenção materializá-las no audiovisual. As performances são entendidas para além da produção audiovisual, apresentam-se como estratégia comunicacional, estabelecem um processo de comunicação e através dele conseguem passar informação a quem assiste através da sua característica relacional. Isso pode ser perceptível nas imagens dos clipes “Tombei” (2015) e “Vogue do Gueto” (2018):

Figura 8 - Cena 1 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 9 - Cena 2 do clipe "Tombei (2015)



Fonte: Youtube

Figura 10 - Cena 3 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 11 - Cena 4 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 12 - Cena 5 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 13 - Cena 6 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 14 - Cena 7 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 15 - Cena 8 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 16 - Cena do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Uma característica em comum nos clipes são os gestos que demonstram poder e autoridade como na cena de Vogue do Gueto (2018), em que a cantora aparece sentada numa cadeira, como uma realeza ou entidade ou como surge em Tombei (2015), sentada com um homem branco entre as pernas⁸, o que é simbólico tanto pelo gênero quanto pela raça, apresentando uma representação de superioridade ao relacionar a cena diretamente com a letra da música. Uma vez que ela canta: *“É no meu tempo/ As minhas regras vão te causar um efeito.”*

A cantora se comporta no clipe de maneira a demonstrar que ela manda em seu corpo, principalmente nas cenas em que surge chacoalhando “peitos” e “bunda” ou quando ela aparece saindo de cena transmitindo a ideia de domínio e segurança.

A sensualidade é outro aspecto da performance da cantora, assim como os chamados “carões”, como explícito em algumas cenas. O deboche em relação a opinião do outro e comportamento autoritário são as marcas dos gestos da cantora em “Tombei”, como nas figuras 11 e 12. Elas estão relacionadas ao momento em que a cantora canta *“vai ter que se misturar/ ou se bater de frente periga cair”*, de maneira tão expressiva que amplia o sentido da música e de forma a não precisar da letra para entender que se trata desse trecho da letra da canção. A

⁸ Ver figura 13.

figura 9, por sua vez, é referente a cena final, em que a cantora encara a câmera e faz um gesto de tiro para ela, encerrando o clipe de maneira impactante.

Enquanto isso, em *Vogue do Gueto* (2018) a cantora se preocupa muito mais em apresentar a diversidade, incluindo no elenco do clipe pessoas com corpos diversos, que representem a diversidade na sexualidade, nos seus jeitos, na forma como dançam, ao som de: “*Deixa ela andar como quer/ Deixa ele ser quem quiser...*”. Nesse clipe, a dança é explorada de modo a não haver muitas sequências coreográficas, mas de apresentar o corpo livre em sua performance.

No vídeo de *Making Of* do clipe, disponibilizado no canal da Karol no *YouTube*, as diretoras do grupo “As Magnólias” falaram sobre o processo de criação e montagem e sobre o objetivo que queriam alcançar com esse trabalho:

Fizemos essa música *Vogue do Gueto* com muito carinho, na intenção de homenagear esse movimento tão bonito e tão inspirador. Ela (Karol Conká) queria muito falar sobre a sua essência e sobre a diversidade, você ser quem você é, livre de amarras, livre do olhar da sociedade. Então, a gente quis trazer isso ao longo do clipe todo. (CONKÁ, 2019)

Um exemplo dessa busca pela liberdade e por querer representar a diversidade no clipe, está na figura 17, que mostra uma das cenas iniciais da produção, em que dois homens dão as mãos demonstrando ser um casal homoafetivo. Durante todo o clipe é possível perceber a dedicação da artista em não apresentar “figuras” tradicionais.

Figura 17 - Cena 2 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



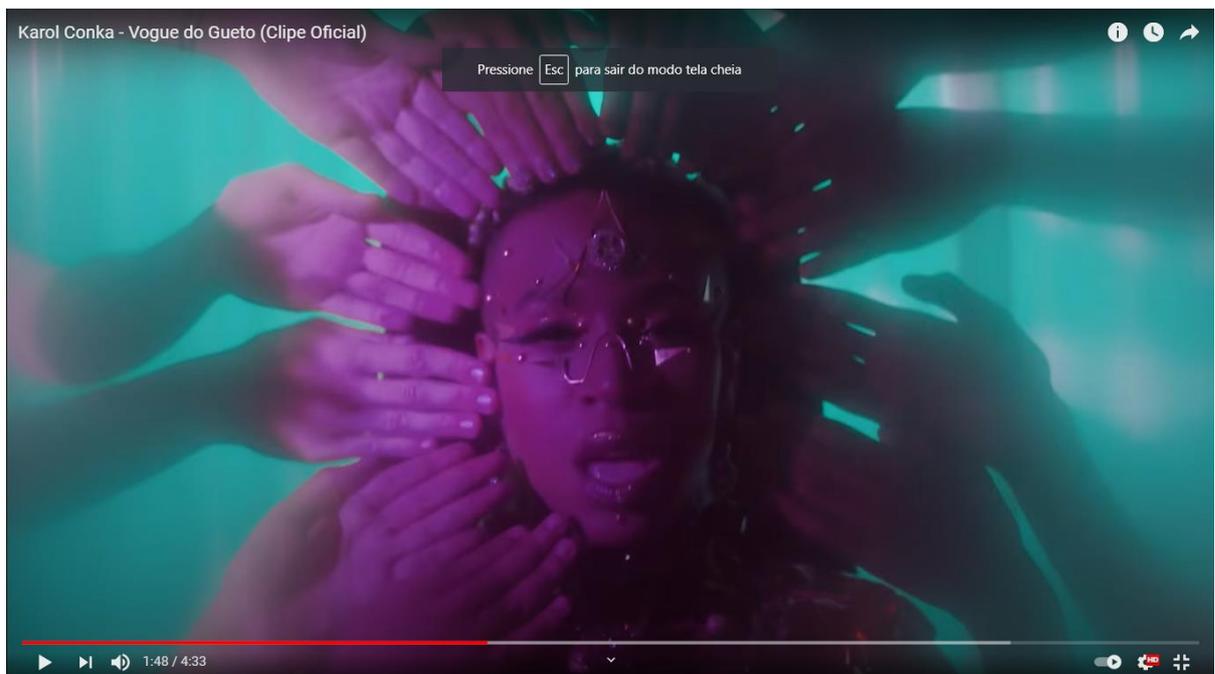
Fonte: Youtube

A cantora também falou no vídeo sobre o making of de seu clipe, sobre sua produção e dos coletivos que participaram junto com representantes do ativismo negro no Brasil. Ter essas participações significa abordar o conceito da representatividade e da liberdade de maneira mais verdadeira e inclusiva. Sobre as participações ela diz: “(...) então eu convidei os coletivos aqui de São Paulo, a galera da Batekoo, As Irene, Estaremos Lá e Mooc e foi muito emocionante para mim ter eles junto comigo, nesse processo de criação do clipe” (CONKÁ, 2019). A ideia de politizar a produção audiovisual é confirmada através das falas das diretoras:

A gente tentou muito fazer a música como um protesto, assim como um ato político, para poder trazer através das metáforas e de tudo que a gente viveu, numa intensidade tão alta de não se conectar mas com outro, que a gente quis trazer se esse questionamento para o clipe (CONKÁ, 2019)

Outro momento simbólico do clipe é quando Karol surge como uma entidade (ver figura 16), a partir do apoio de outras pessoas. Sobre essa cena as diretoras falaram o seguinte: “Também a gente trouxe as mãos dos *vloguers* em volta dela, que também é muito importante, um dando a mão pro outro, a gente forma as coroas dos outros” (CONKÁ, 2019).

Figura 18 - Cena 3 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Ao final do vídeo de *sobre o making of* a cantora manda um recado: “O clipe está no ar e eu espero que vocês curtam se inspirem, se encontrem e se libertem. Beijo!” (CONKÁ, 2019). Assim, as performances nesses clipes mostram-se

(...) parte de um material expressivo significante, que produz sentido em consonância com questões de ordens cultural e contextual e sua dinâmica diz respeito a um duplo: um objeto performatiza outro, coloca em circulação as materialidades expressivas dos produtos articuladas a maneiras pré-inscritas de leituras (SOARES, 2014, p. 325)

Esse é o principal motivo da performance em clipes ser tão relevante, pois ela incita as leituras e os conceitos já presentes nos repertórios do público. Através da expressividade consegue fazer sentido junto às questões de ordem cultural. O movimento corporal, o gestual, torna-se poético e político.

De acordo com Agamben (2008), o gesto não é um fim em si mesmo, o gesto cria uma medialidade sem fim e se comunica com o público através disso. Ainda segundo o autor, para a compreensão do gesto:

(...) nada é, por isso, mais enganador do que se representar uma esfera dos meios dirigidos a um fim (por exemplo, o andar, como meio de deslocar o corpo do ponto A ao ponto B) e, portanto, distinta desta e a esta superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética). Uma finalidade sem meios é tão abstraída de uma medialidade que tem sentido somente em relação a um fim. Se a dança é um gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suporte e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. Assim como, num filme pornográfico, uma pessoa é apreendida no ato de cumprir um gesto que é simplesmente um meio dirigido ao fim de procurar dar prazer aos outros (ou a si mesma), pelo único fato de ser fotografada e exibida na sua própria medialidade, é suspensa desta e pode tornar-se, para os espectadores, meio de um novo prazer (que seria de outro modo incompreensível): ou como, na mímica, os gestos dirigidos aos fins mais familiares são exibidos como tais e, por isso, mantidos suspensos. (AGABEN, 2008, p. 13)

O autor destaca a existência do gesto como um meio que se exhibe, um meio para comunicar que é possível ser visto através de movimentos como a dança, expressões faciais ou mímicas. O gesto e a filosofia têm uma proximidade inerente, o que abre espaço para a seguinte afirmação de Agabem (2008, p.15): “A política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens”. Ao compreendermos que o gesto não se encerra por si só e que ele faz parte de uma esfera política, compreendemos também o posicionamento e movimentos de corpos em espaços de visibilidade.

Agaben (2008, p. 14) ainda afirma que “o gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade.”

Os clipes Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018), portanto, são formados por gestos, pelo corporal e pela performance carregada de significados. Azevedo (2012) faz um resumo sobre o que é performance, para ele os gestos são resultado de um processo de significação. O jeito como a cantora apresenta trechos da música, como mexe nos cabelos, a forma como olha para a câmera, a escolha por determinada coreografia, se torna “a linguagem, dando ênfase às formas, pois as últimas passam a conter em si aquilo que se quer fazer significar” (AZEVEDO, 2012, p. 7).

O gestual está cheio de sentido nesses clipes, construindo relações com as referências sociais e culturais de quem assiste, criando um ambiente de compreensão dos aspectos polissêmicos deles.

Greiner (2003) descreve a teoria de corpomídia, afirmando que o corpo ao se movimentar cria mensagens que são enviadas ao ambiente, que por sua vez troca informação com o corpo. O movimento que transforma o corpo em corpomídia. Portanto, entende-se também que o corpo é uma mídia, que carrega muitas informações e que está em constante troca com o ambiente, com os contextos históricos e sociais.

Em outro momento do programa *Espelho*, por exemplo, o Lázaro Ramos pergunta à Karol Conká:

[Lázaro Ramos] – Tem uma transição na sua carreira que vem por causa dos videoclipes, hoje em dia os artistas têm muita dificuldade de conseguir viabilizar um clipe legal, né? Como é que conseguiu transformar isso na sua carreira?

[Karol Conká] – Eu dou a ideia sempre, participo de todo o processo criativo, acho que isso é importante e deixa a identidade da Karol Conká, mas eu gosto de ver como a pessoa trabalha, como ela trata o meu trabalho, então uma coisa que é muito importante é não copiar. (...) O artista ele tem que saber como é que o cara trata o trabalho dele, ‘pra’ ele não acabar na tela virando alguém que ele não quer, assim sabe, alguém que ele não se orgulha, então tem vários que eu gosto de arriscar também, eu sou bem cara de pau (BRASIL, 2018)

O corpo da cantora, em seus clipes, informa muito, representa, deixa a identidade da artista e ela quer ser reconhecida e servir de referência. Os corpos das mulheres negras num país machista e racista carregam, só pela existência, uma carga simbólica muito grande, e estando num espaço de visibilidade como as produções audiovisuais, esses corpos e essas informações vão interagir com inúmeras outras informações e ambientes, sem deixar de estabelecer a comunicação. A performance é uma leitura poética do corpo.

Enquanto representações artísticas e gestuais que conversam com o repertório do público e que dentro do clipe, as performances ampliam o sentido do que a letra da música pode apresentar. O que acontece ao assistirmos o clipe de Vogue do Gueto (2018) e percebermos formas diferentes de dançar, de se apresentar, de se vestir, de como a dança Vogue quebra muitos padrões e expectativas, em relação à como as pessoas devem performar gênero, a exemplo do que é projetado na figura 19.

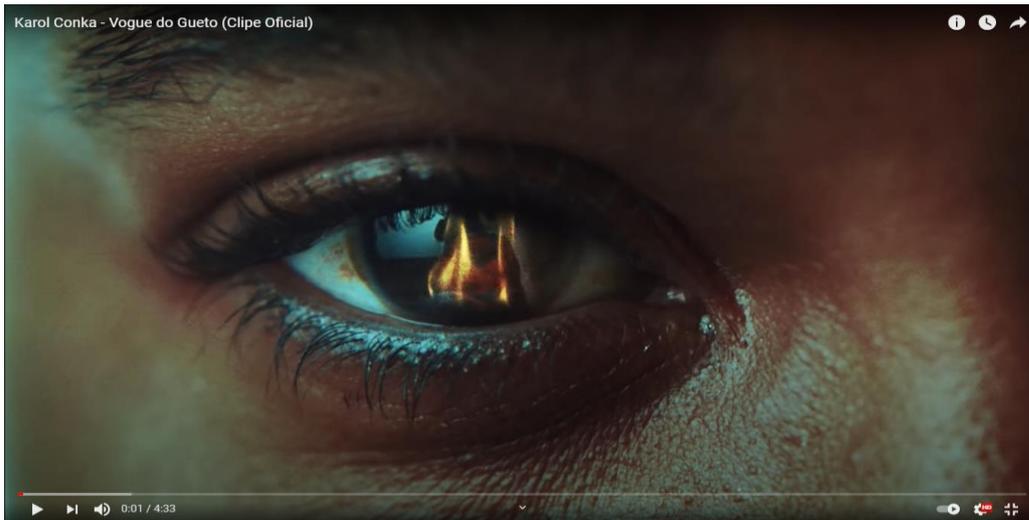
Figura 19 - Cena 4 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Além disso, as performances também se relacionam com as tensões causadas pelos ritmos musicais e repertório imagético que acionam a nossa ancestralidade através do sensorial. Como nas seguintes cenas de Vogue do Gueto em que o fogo no olhar faz referência às entidades como Xangô, que também é conhecido como OJUIÑÃ (olhos de fogo) por soltar fogo pelos olhos e pela boca. Xangô é uma entidade (Orixá) bastante cultuada pelas religiões de matrizes africanas no Brasil e considerado o Orixá do fogo, dos raios e da justiça, além de ser conhecido como protetor dos intelectuais, enquanto as rosas vermelhas, também para religiões afro-brasileiras, estão ligadas às Yabás, ou seja, as orixás femininas, mais especificamente a Iansã, Oxum, Nanã.

Figura 20 - Cena 5 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Figura 21 - Cena 6 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

A cantora através das suas posturas, olhares, modo de caminhar e até mesmo de se portar em frente à câmera, transmite a ideia de segurança, de autoestima e poder, características que simbolicamente são retiradas das mulheres negras muito cedo. Em *Vogue do Gueto* (2018), por exemplo, a cantora juntamente com um balé, desfilam e fazem poses, característica da dança Vogue e referenciando à série norte-americana *Pose* da Netflix, ao som de: “Na intenção de te mostrar que é sexy/ o meu Vogue é Gueto/ Mais respeito”.

Figura 22 - Cena 7 do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Assim, assistir à artista nessas performances representa para muitas mulheres negras uma retomada a seus próprios comportamentos, à uma reavaliação de determinados valores sociais e limitações impostas apenas pelo fato de serem mulheres e negras. A produção e as visualizações dos clipes, torna possível reorganizar estruturas sociais, para além do ciberespaço, mas também nele.

Em produções como essas, a música e o vídeo são usados não só para se expressar artisticamente, mas para representar o que é ser uma mulher negra e trazer uma reafirmação da humanidade delas. Essas produções dão visibilidade a um imaginário que é sistematicamente apagado, ao colocar a mulher negra como musa.

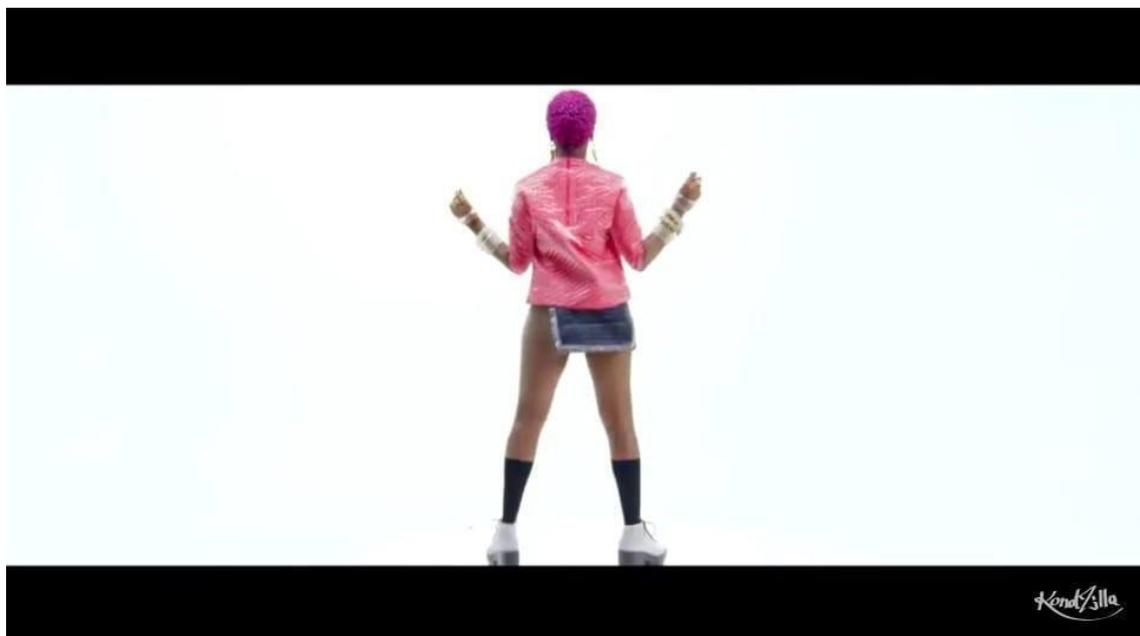
4.1.2 FIGURINO

O figurino é um dos elementos narrativos do audiovisual, ele fica encarregado de expressar sentidos através dos tecidos, texturas, formatos e cores. O figurino se caracteriza enquanto linguagem visual, como um elemento de associação com o personagem dentro de uma cena. O ato do vestir na cena também incorpora entrelaçamentos entre histórias, contextos sociais e culturais, pois mesmo sem evidenciar movimenta-se com o devir, conecta presente, passado e futuro. Nesse sentido, compreendemos que é envolto por uma vestimenta que o corpo

vivencia suas experiências e as visibiliza. A composição de uma personalidade sempre está envolvida pela dinâmica do vestir. “O uso desta ou daquela indumentária é sempre afirmativo, no sentido de que está sempre exibindo positivamente algum sentido perceptível ao nosso dispositivo visível – o olhar” (CIDREIRA, 1998, p. 20)

O figurino é muito importante para a composição de uma cena, seja ela teatral, televisiva ou de um audiovisual como o videoclipe. Em Tombei (2015), a Karol Conká utiliza 9 figurinos. A divisão quantitativa dos figurinos, deste trabalho, inclui apenas o vestuário, uma vez que a Conká aparece em algumas cenas repetindo a roupa, porém utilizando acessórios diferentes. Como pode ser visto abaixo.

Figura 23 - Figurino 1 do clipe de "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 24 - Figurino 2 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 25 - Figurino 3 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 26 - Figurino 4 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 27 - Figurino 5 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 28 - Figurino 6 do clipe "Tombei" (2015)



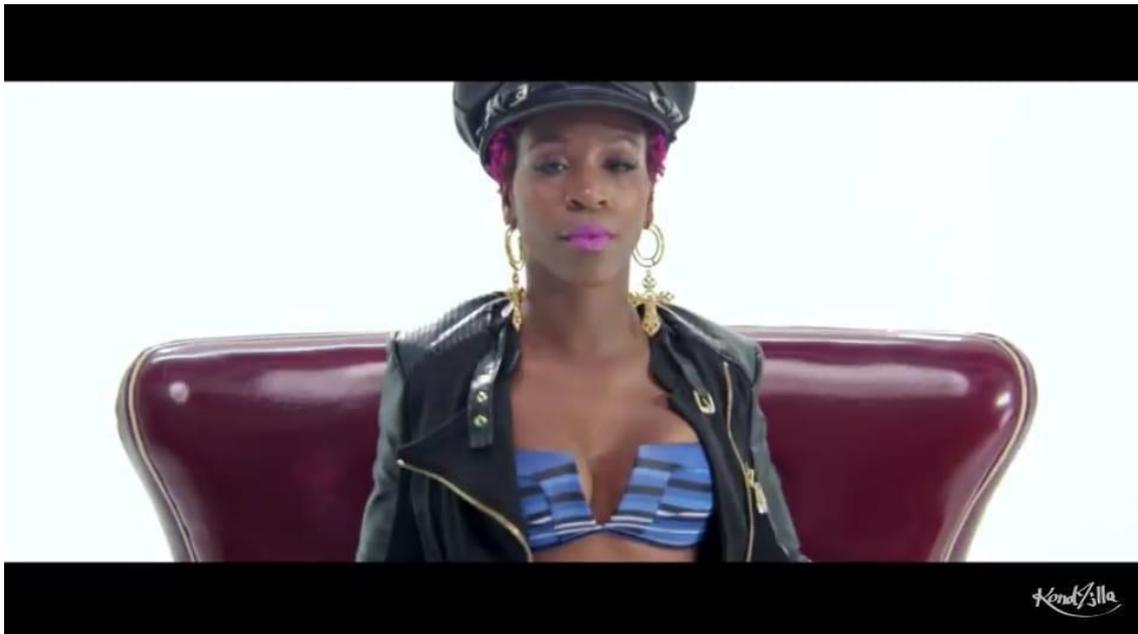
Fonte: Youtube

Figura 29 - Figurino 7 do clipe "Tombei" (2015)



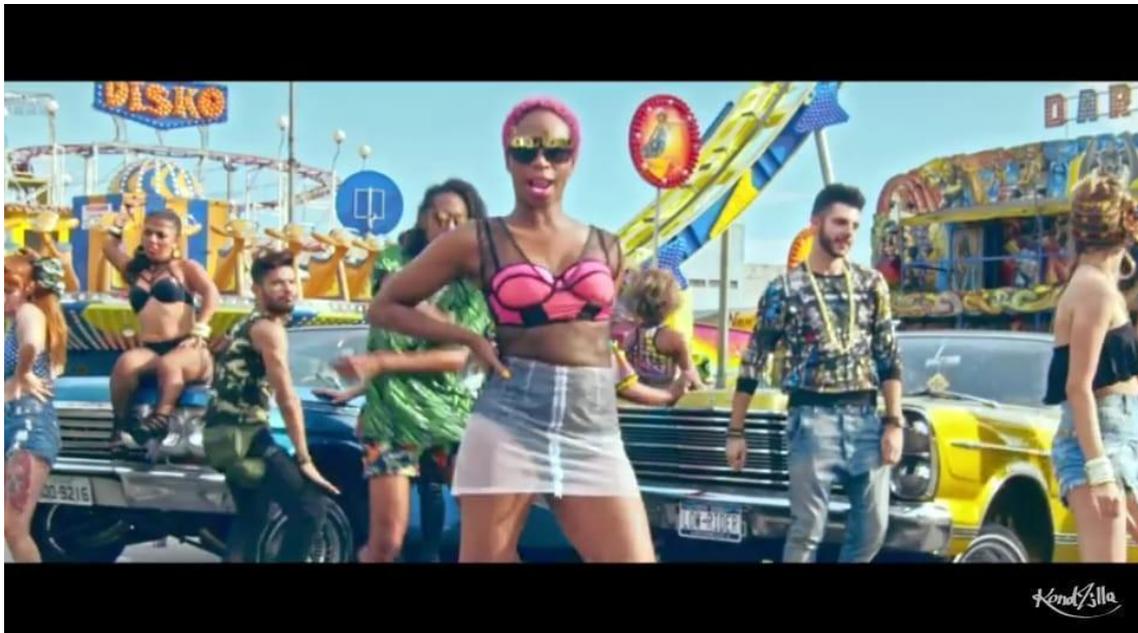
Fonte: Youtube

Figura 30 - Figurino 8 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 31 - Figurino 9 do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

A cantora utiliza decotes como uma maneira de causar “tombamento” ao público e de ressignificar corpos, além de utilizar peças com estampas diferentes, acessórios coloridos, óculos, batons, botas e esmaltes com cores extravagantes. A percepção de características da Geração Tombamento é bem acentuada nesse clipe. Ela investe em cores e na autenticidade dos

acessórios. Como pode ser visto nas imagens abaixo, dos óculos e cinco das argolas usadas no clipe:

Figura 32 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 33 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)

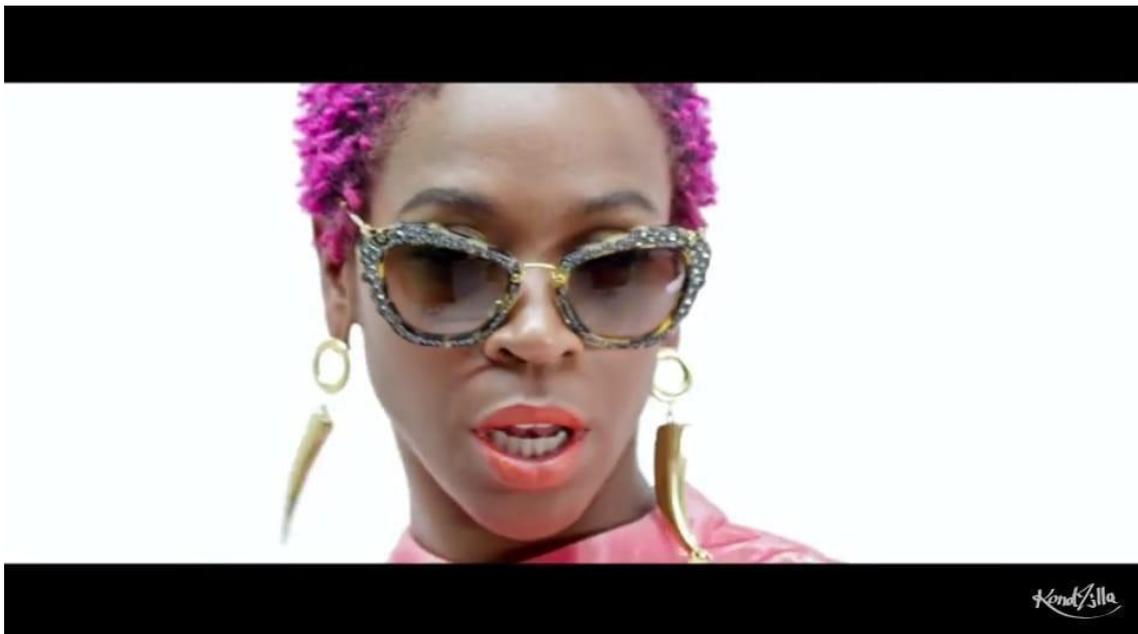


Figura 34 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 35 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 36 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)



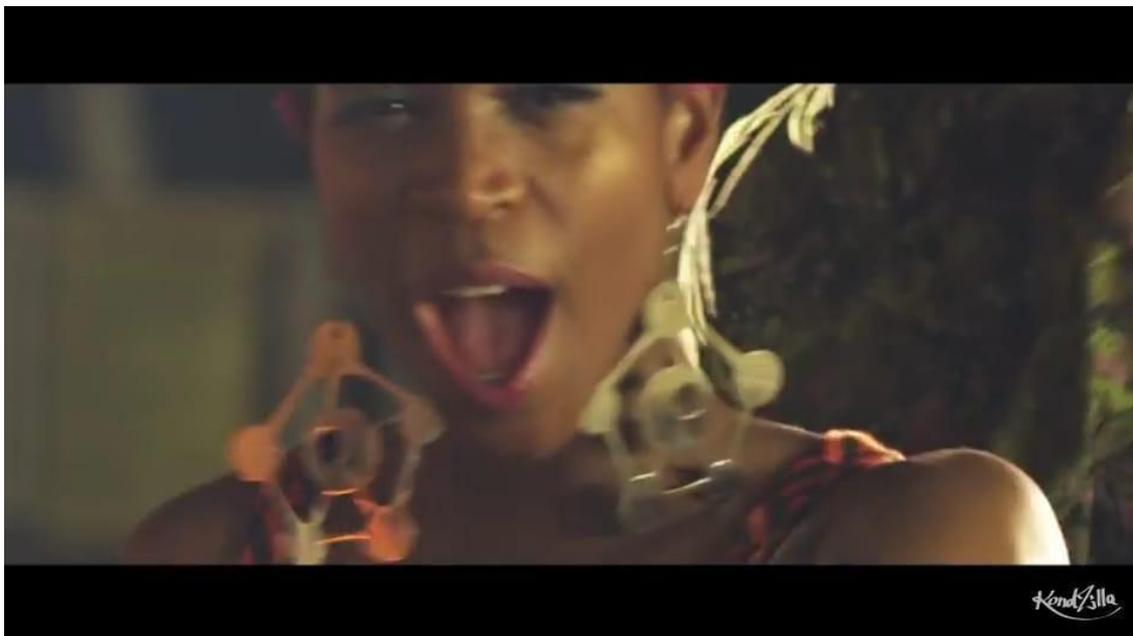
Fonte: Youtube

Figura 37 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 38 - Acessórios usados no clipe "Tombei" (2015)



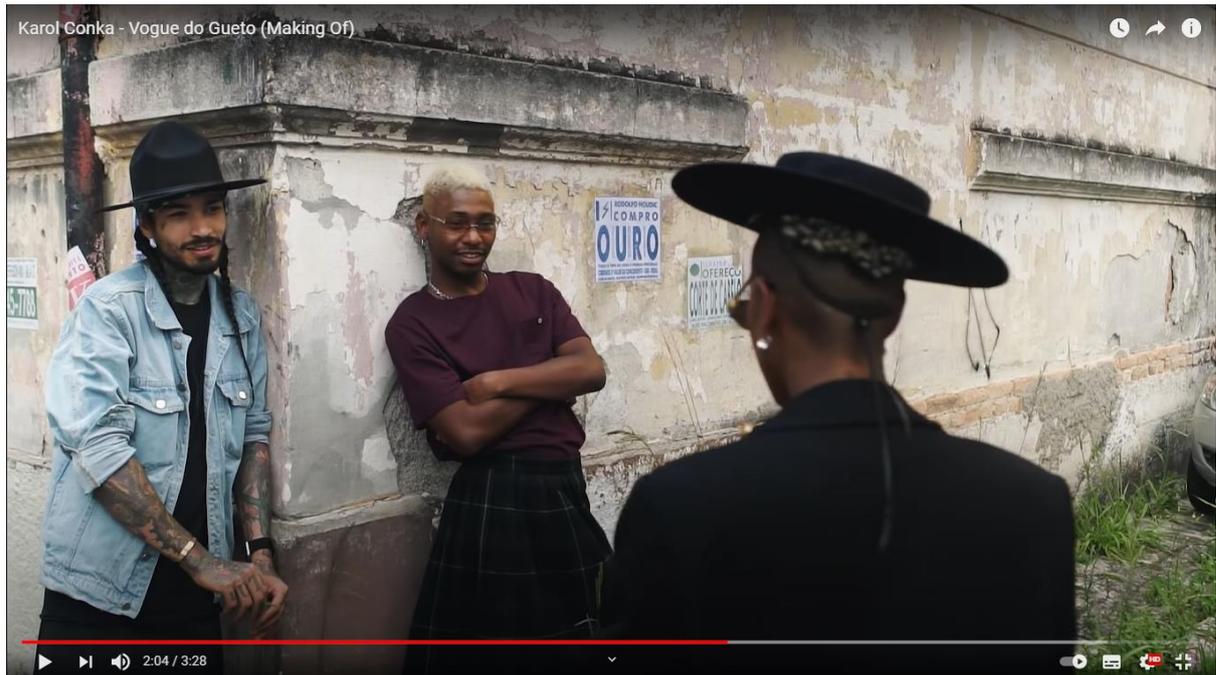
Fonte: Youtube

O figurinista de Vogue do Gueto (2018), Dario Mittimann, falou sobre a proposta apresentada no clipe:

A ideia era que nós trouxemos uma mistura do VOGUE com o gueto, uma coisa super fashionista que faz referência aos bailes vogue, junto a uma referência gângster dos anos 80, pra trazer esse conceito de gueto, junto com a personalidade da Karol, com as coisas que ela gosta. Para esse clipe em especial a gente trouxe bastante brilho. (CONKÁ, 2019)

Um dos figurinos usados pela cantora em Vogue do Gueto é patrocinado pela Nike, marca internacional com uma reputação consolidada no que diz respeito ao estilo e à moda. O sapato usado é estilizado, com o nome da rapper numa peça em dourado, o top (camiseta) preto ousado também exibe o símbolo da marca, em destaque, na cor branca.

Figura 39 - Acessórios usados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Figura 40 - Acessórios usados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)



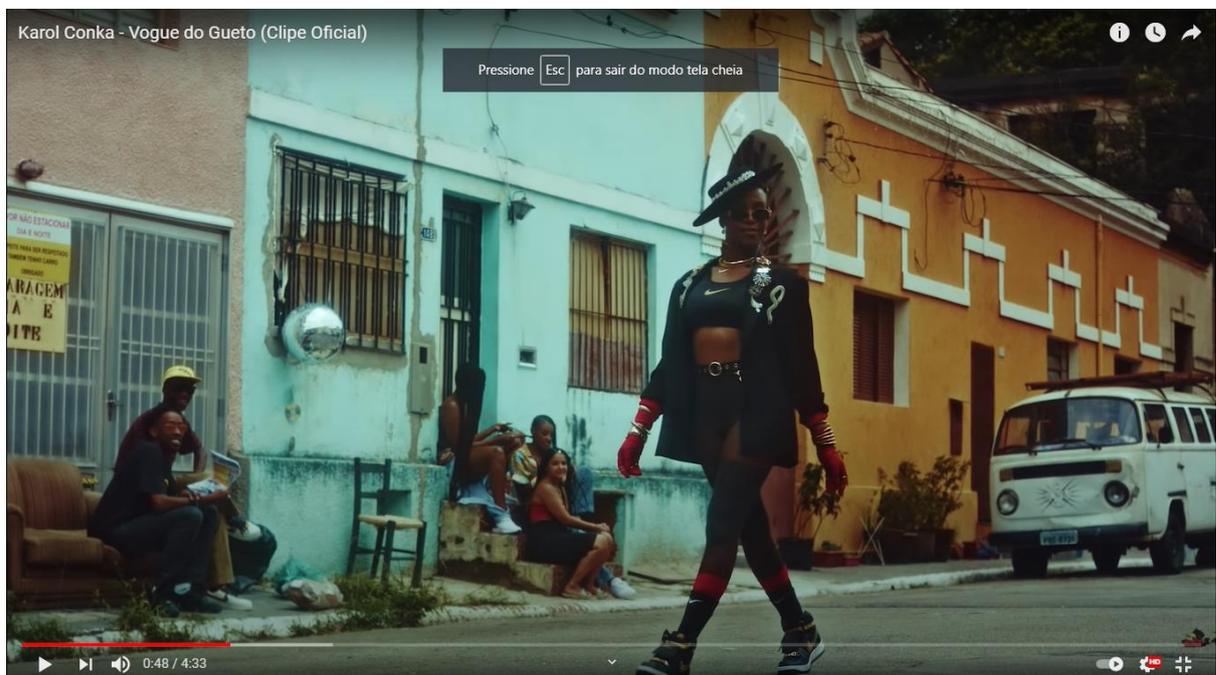
Fonte: Youtube

Figura 41 - Acessórios usados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Figura 42 - Acessórios usados no clipe de "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Além de toda essa representação de prestígio e referência da moda urbana, uma vez que a marca Nike é patrocinadora e incentivadora de grandes jogadores de basquete e de artistas do movimento hip-hop. O estilo urbano ou street faz parte de um perfil que a marca se identifica bastante e que está diretamente ligado ao universo da moda, uma vez que artistas como a cantora barbadiana Rihanna, por exemplo, têm seus nomes ligados à coleções de roupas e acessórios em parceria com a Nike.

A construção do figurino da Karol incorpora esse conceito, como foi bem descrito pelo figurinista, além de utilizar chapéu, pulseira, anéis e luvas para completar, dando um “ar” de refinamento ao figurino urbano.

Dario Mittimann conclui sua fala referindo-se a um dos figurinos mais marcantes do clipe: “Um look super conceitual, onde a Karol se transforma em uma entidade, uma rainha do baile de vogue, como se fosse uma espécie de uma deusa.” Ele refere-se ao figurino usado pela Karol nas imagens abaixo:

Figura 43 - Karol Conká no Making Of do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Figura 44 - Karol Conká no Making Of do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Nas duas últimas figuras, a artista aparece como uma entidade, usando adereços dourados na cabeça, fazendo referência aos astros, além de ter flores formando um turbante. No rosto uma maquiagem que abusa das cores prata e dourado, com traços e acessórios que lembram a maquiagem usada por ela na foto capa do álbum.

O figurino extremamente colorido, com tecidos estampas coloridas, formam uma gola com babado, mangas bufantes e uma longa capa e chega aos pés da cantora. Mostrando irreverência, poder e beleza, características apresentadas pela entidade performada, totalmente fora do padrão de beleza estabelecido e amplamente divulgado.

Por muito tempo foi negado, principalmente de forma simbólica, a utilização de acessórios e vestuário com cores vibrantes para as pessoas negras. Nesse sentido, a ‘Geração Tombamento’ tem sido um movimento significativo e de enfrentamento aos estereótipos que a juventude negra brasileira vive. Uma das referências desse movimento é a utilização de acessórios, penteados, maquiagens ousadas e de cores fortes.

O tombamento, nesse sentido, evidencia um momento de reconhecimento das condições de dominação e discriminação impostas, através da reação combativa que ressemantiza corpos e musicalidade, provocando uma identificação num contexto em que mulheres negras, por vezes, não se veem e lhes possibilita a criação de suas próprias acepções de estética e beleza.

Os clipes Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018) criam com seus figurinos a possibilidade de outras mulheres negras compreenderem que também podem usar qualquer cor em suas vestimentas, assim como o decote ou algo que remete à sensualidade dos corpos.

Por muito tempo a cor foi algo negado às pessoas de pele negra, roupas coloridas eram exclusividade para pessoas brancas, uma vez que estamos falando de contexto de racismo e de construções de valores sociais a partir disso. Para as mulheres negras, restava apenas a utilização de lenços para cobrir os cabelos para cozinhar, batons com tons terrosos, cores neutras e uma quantidade limitada de estampas.

Em relação a essa concepção de roupas, cores e acessórios numa extensão restrita para pessoas negras, a cantora abre espaço para debate e reorganização da sociedade e dos movimentos sociais, a partir do momento em que utiliza inúmeros figurinos, com cores diversas, acessórios com diferentes formas, tamanhos e batons de cores vibrantes.

Há, no entanto, quem critique a ideia de estética como empoderamento. Sobre isso, Joice Berth (2019) escreveu o seguinte em seu livro *Empoderamento*:

Discussões apaixonadas se formam em torno da pergunta: estética é empoderamento? Talvez essas discussões pudessem ser reduzidas se entendêssemos os valores que circulam em torno da estética que é inerente à imagem e em que medida a forma com que padrões criados no cerne de uma sociedade plurirracial e patriarcal podem ser fatalmente excludentes e desestimulantes da autoestima de grupos historicamente oprimidos (BERTH, 2019, p. 112)

A autora fala sobre a construção da estética pautada num referencial patriarcal que não leva em consideração marcadores raciais e por isso exclui grupos historicamente oprimidos, como é o caso das mulheres negras. Porém, mais adiante em seu livro, ela faz o seguinte alerta: “(...) de maneira alguma devemos concluir que apenas isso basta, ou ainda que toda pessoa que consegue transgredir esteticamente está empoderada ou absorvida pelo significado político que a estética ancestral africana tem” (BERTH, 2019, p. 129)

Por isso a produção estética de uma artista negra tem um significado político extremamente relevante e necessário num país que foi construído atravessado pelo machismo e pelo racismo. O impacto dos figurinos é importante e significativo, muitas mulheres negras passaram a se sentir à vontade para pintarem seus cabelos das cores que gostariam, passaram a usar batons em tons mais escuros ou o próprio vermelho, após assistirem videocliques como os da Karol Conká. Além das cores das roupas, as cores fortes, como laranja e rosa-choque, eram outra negativa simbólica para pessoas de pele negra, principalmente para pessoas de pele retinta.

Com a visibilidade que a cantora ganhou por causa dos seus clipes e com a maneira como as informações que eles carregam foram compartilhadas rapidamente, dentro e fora das redes digitais, ela se torna uma influenciadora, sendo referência em relação à estética e também à moda. Sendo assim, a utilização frequente da internet e de redes de compartilhamento de mídias, como o *YouTube*, garante a possibilidade de que esse papel seja exercido por artistas, de modo prático e rápido, potencializado com o fator da identificação causado num público específico.

4.1.3 CABELO

Os cabelos apresentados nos clipes são elementos marcantes, representativos e narrativos. Karol Conká, surge em *Tombei* (2015) com o cabelo crespo pintado de cor-de-rosa, enquanto que em *Vogue do Gueto* (2018), ela apresenta uma diversidade de cabelos afro, coloridos, trançados, black, dentre outros.

Figura 45 - Estilos de cabelos apresentados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Figura 46 - Estilos de cabelos apresentados no clipe “Vogue do Gueto” (2018)



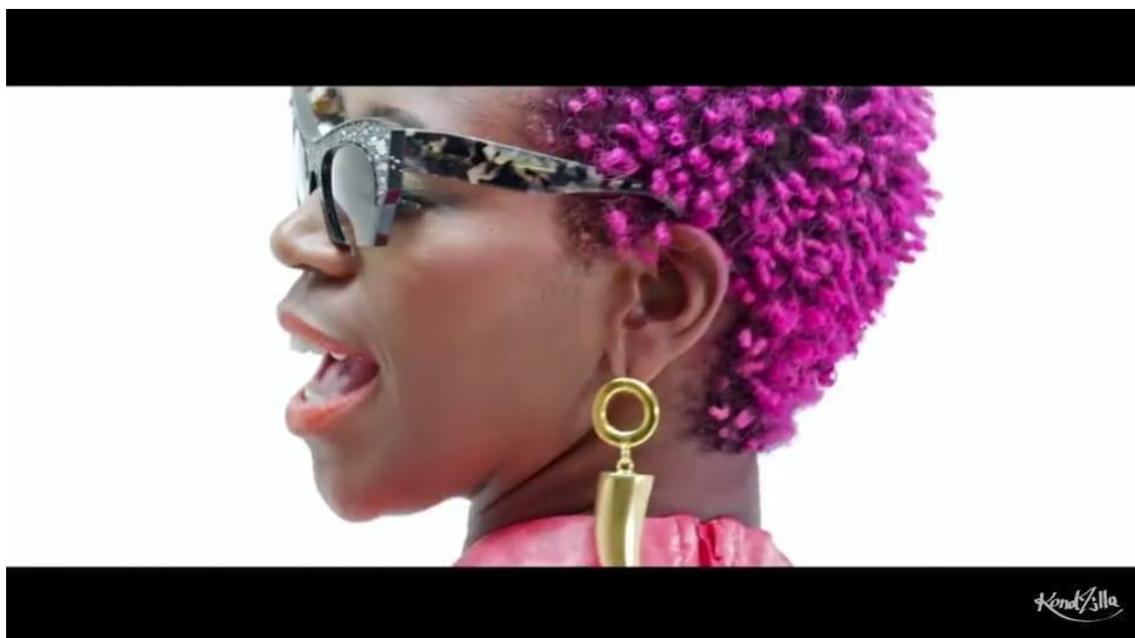
Fonte: Youtube

Figura 47 - Estilos de cabelos apresentados no clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Figura 48 - Estilos de cabelos apresentados no clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Para Rita Laura Segato (2005), “raça é signo” e é um significante produzido numa composição em que o estado e organizações, que se identificam com esses sentidos, os produzem e reproduzem, ao mesmo tempo em que eleva e segrega grupos dentro da sociedade. Existe, portanto, um significante que está ligado às pessoas negras que não são vistos em determinados ambientes, ou seja, o grupo racial que é segregado a partir dessa produção de sentidos citada.

Se a cor da pele negra é um signo ausente do texto visual geralmente associado ao poder, à autoridade e ao prestígio. A introdução desse signo modificará gradualmente a forma em que olhamos e lemos a paisagem humana nos ambientes pelos que transitamos. À medida em que o signo do negro, o rosto negro, se fizer presente na vida universitária, assim como em posições sociais e profissões de prestígio onde antes não se inseria, essa presença tornar-se-á habitual e modificará as expectativas da sociedade. (SEGATO, 2005, p. 10)

A autora fala do ambiente universitário, mas é possível trazer essa mesma concepção para o audiovisual. É possível modificar costumes e expectativas da sociedade, que compreende poder e prestígio como algo associado à raça, a partir do momento em que o signo negro também está presente em clipes como Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018). Se raça é signo, cabelos trançados e crespos coloridos protagonizando clipes musicais com visibilidade

nacional também significa, como Segato (2005) elucida. É possível compreender que se o cabelo negro/cresto/trançado estiver presente em espaços de prestígio e de visibilidade, as expectativas sociais se alteram ou ganham grande possibilidade para a mudança.

No Brasil, a identidade racial está num plano simbólico, isso faz com que sejam criados valores e até mesmo linguagens. Dentro da sociedade que vive o mito da democracia racial, a discriminação acontece principalmente através dos signos. Nilma Lino Gomes (2012) afirma em sua produção que o cabelo crespo na sociedade brasileira é uma linguagem que se comunica sobre as relações raciais. Portanto, o cabelo crespo também é compreendido como signo, pois representa além do que é visto.

Gomes (2012) explica as nuances do ser negro e a relação que o cabelo do negro cria com a estética, a concepção de cabelo “ruim” é um conflito que marca vidas e corpos negros, principalmente das mulheres, que por vezes sofrem interferências capilares ainda criança, a ponto de desconhecem seus próprios cabelos. Dessa forma, como bem explica a autora, a intervenção no cabelo do negro é uma questão identitária.

Como consequência de debates e das problematizações identitárias, é possível compreender o desenvolvimento do empoderamento da mulher negra como um resultado de uma politização das vivências. Assim, toda a produção que historicamente foi deslegitimada, ganha reconhecimento.

As produções das mulheres negras passaram a ganhar destaque, por se dedicarem às vivências que se conectam às suas referências de ancestralidade, a exemplo das maneiras como os cabelos passaram a ser tratados. Os cabelos, os lenços e turbantes, as tranças, estão ganhando espaço, visibilidade e sendo ressignificados.

Logo, ao entendermos que os padrões estéticos criados pela hierarquização das raças ditam o que, e quem, deve ser desejado e desejada, quais corpos devem ser compreendidos como atraentes e qual cabelo se “encaixa” na nas características das protagonistas de novela, percebemos também que, a construção do cabelo crespo como referência de estética e beleza se faz necessária. Joice Berth (2019) afirma que,

Temos, então, nesse campo, um elemento importante nos processos de dominação de grupos historicamente oprimidos, pois, uma vez que se criam padrões estéticos pautados pela hierarquização das raças ou do gênero, concomitantemente criamos dois grupos: o que é aceito e o que não é aceito e, portanto, deve ser excluído para garantir a prevalência do que é socialmente desejado. E, assim se deu com o fenótipo da raça negra, desde o período colonial, que, de acordo com Grada Kilomba, é “a máscara que não pode ser esquecida”. Ela foi uma peça muito concreta, um instrumento real, que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de 300 anos (BERTH, 2019, p. 113)

O fenótipo negro é compreendido como feio, algo a ser rejeitado, o cabelo crespo como “duro”, sujo e animalesco. Portanto, uma mulher negra, de cabelo crespo e colorido surgiu num clipe com milhões de visualizações no Brasil e no mundo assumindo seus cabelos com segurança e afeto ressignifica muitos preconceitos.

A escritora ainda destaca a importância das referências de mulheres negras nas redes sociais. As “blogueiras” tiveram um grande papel nesse movimento de retomada e valorização dos crespos, inclusive de envolver grandes marcas de cosméticos nessas ações.

Estamos longe do ideal, mas é inegável que avançamos nesse sentido. Linhas inteiras de produtos formulados para cabelos crespos, maquiagens para todos os tons de pele negra, cremes e filtros solares específicos etc. O trabalho expressivo de youtubers e influenciadoras digitais negras também faz importante frente na luta pela valorização da estética negra, uma vez que mesmo longe do discurso feminista ou racial dialogam com a própria imagem, dizendo e reafirmando que sim, pessoas negras, sobretudo mulheres negras, são naturalmente bonitas. Elas se autodefinem e ressignificam a si mesmas, servindo de exemplo positivo a ser seguido por outras que se enxergam semelhantes a elas. Exercem a eficiência da representatividade, ainda que a grande maioria esteja apartada das dimensões existentes nos processos de empoderamento. É preciso permitir que um dos alertas acerca da discussão do feminismo tenha total responsabilidade e esteja em evidência, pois é o questionamento da necessidade imposta para mulheres de serem bonitas. (BERTH, 2019, p. 135)

A autora fala sobre o trabalho das influenciadoras digitais negras, sem esquecer da necessidade de ser um movimento político também pautado no feminismo, uma vez que as imposições estéticas recaem muito mais para mulheres.

Nos cliques é possível visualizar o que Gomes (2012, p. 3) descreve como “sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo”. Após conviver com a carga simbólica da rejeição do cabelo do negro, uma das formas de enfrentamento e ressignificação aos cabelos trançados e crespos é a utilização deles de maneiras diversas e que transpareça sentimento de autonomia e poder.

Mulheres negras aprendem desde a infância que seus cabelos não são bonitos e que cabelos bonitos precisam ser lisos e longos, além de serem ensinadas por muito tempo que cabelo crespo não se pinta, pois a cor não combinaria com a sua pele ou que o cabelo não resistiria à química da tinta. Por isso, a artista torna-se impactante e representativa, pois surge crespa e colorida protagonizando um clipe. A cantora confronta vários preconceitos, apenas exibindo seu cabelo crespo, pintado de cor-de-rosa, o assumindo com muita satisfação.

Após seu clipe de 2015 houve uma crescente na utilização de crespos coloridos no Brasil, inclusive numa busca rápida no *Google* é possível encontrar uma quantidade maior e mais frequente de matérias e postagens sobre esse tema a partir de 2015, ano de lançamento do

clipe. Muitas dessas matérias utilizam a cantora como exemplo e referência, pois a aparição da cantora com o seu cabelo crespo, pintado de rosa, colabora para a atribuição de valor ao cabelo crespo.

O processo de identificação das mulheres negras crespas com esse clipe gerou um impacto econômico e mercadológico, no sentido de que, após o entendimento de que crespos também podem ser coloridos, a busca pelas cores e produtos para esse fim cresceu bastante, tanto que várias marcas de cosméticos passaram a produzir e vender, por exemplo, tonalizantes em spray, de cores diversas, para tingir cabelos crespos.

Outro aspecto interessante, no que se refere ao audiovisual e representatividade, é que mesmo depois de uma grande mobilização sobre a volta do uso dos cabelos naturais e a valorização deles, ainda há um perfil de cabelo cacheado a ser seguido, que é exibido nas produções, e esse cabelo é cacheado, com cachos bem definidos. Pouco se produz sobre e para cabelos crespos, ou com mulheres negras e crespas protagonizando. Sendo assim, os cliques de Karol Conká mostram-se ainda mais representativos.

Em *Vogue do Gueto* (2018), a rapper surge com vários adereços, usa chapéu em boa parte das cenas, porém o elenco é muito diverso. Há uma variedade de cabelos, penteados e cores, outra quebra de paradigmas, pois desmistifica a história única de que cabelo trançado ou crespo é limitado, apresentando outra narrativa sobre o que é ser belo e estiloso.

4.1.4 INTERATIVIDADE

O clipe de Tombei foi publicado no YouTube, no Canal Kondzilla, em 2015. Até junho de 2021 possuía 37.934.978 visualizações, com 557 mil Likes (gostei) e 294 mil deslikes (não gostei).

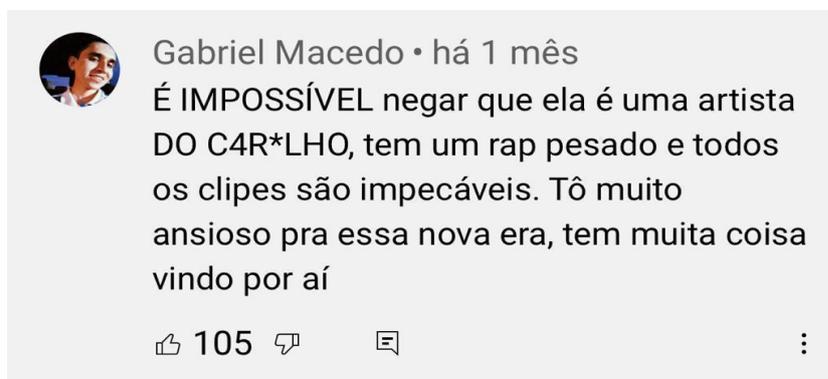
Figura 49 - "Tombei", clipe de Karol Conká em parceria com TropKillaz (KondZilla)



Fonte: Youtube

Dos 54.494 mil comentários, alguns dos que destaco como mais relevantes são:

Figura 50 - Comentários a respeito do clipe "Tombei" (2015)



Fonte: Youtube

Figura 51 - Comentários a respeito do clipe "Tombei" (2015)

 tatisonhadora martins • há 3 semanas
Mamacita minha mãe adorou vc.bjs de Portugal

 1   

 regiane ramilo • há 2 anos
Essa música marcou , a época q me tornei dona de mim , vivia que nem gado estava grávida infeliz , cada chute da minha filha me dava uma revolta de está numa vida q eu não queria aos 8 meses disse chega !! Peguei só meus documentos as roupas da minha bb e sumi reconstruir minha vida e dei a vida para minha filha do jeito q eu queria (não e fácil mais to viva e feliz , minha bb uma garotinha independente livre de amarras)

Fonte: Youtube

Figura 52 - Comentários a respeito do clipe "Tombei" (2015)

 Aline Freitas • há 1 semana
Eu na internet: odeio a mamacita, ranço dela
Eu no meu quarto escondido: já que é pra tombar TOMBEIIIIII

 79   7 

7 RESPOSTAS

 Ruth Queren • há 3 semanas
Ela foi escrota? Foi mais temos q admitir q essa msc e foodaa

 279   9 

9 RESPOSTAS

Fonte: Youtube

O clipe Vogue do Gueto, por sua vez, foi publicado em 19 de dezembro de 2018, no canal Karol Conká e até junho de 2021 tinha 1.253.427 visualizações, 49 mil likes (Gostei) e 9,3 mil Dislikes (Não gostei).

Figura 53 - "Vogue do Gueto", clipe de Karol Conká.



 **Karol Conká - Vogue do Gueto** ⋮
(Clipe Oficial)
Karol Conká · 1,2 mi de visualizações · há 2 anos

Fonte: Youtube

Dos 2.568 comentários mil comentários, alguns dos que destaco como mais relevantes são:

Figura 54 - Comentários a respeito do clipe "Vogue do Gueto" (2018)

 Guilherme · há 3 meses
Maior nome feminino do Rap atualmente
👍 10 🗨️ 2 ⋮

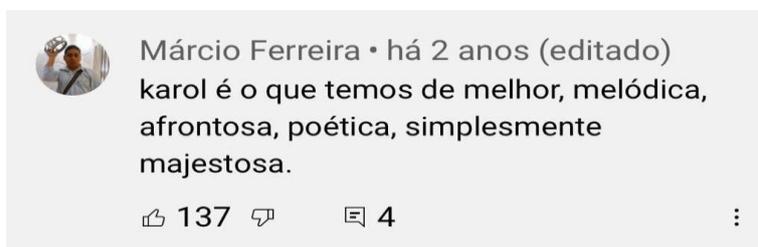
Fonte: Youtube

Figura 55 - Comentários a respeito do clipe "Vogue do Gueto" (2018)

 Nikka TV · há 2 anos
CARALHOOO É MUITO CONCEITO! ❤️❤️
👍 379 🗨️ 5 ⋮

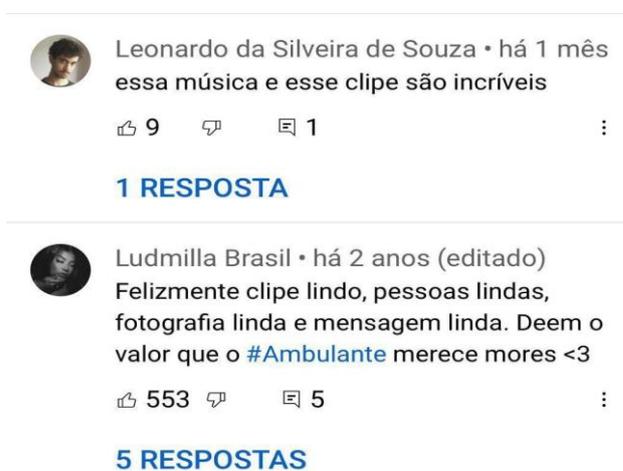
Fonte: Youtube

Figura 56 - Comentários a respeito do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Figura 57 - Comentários a respeito do clipe "Vogue do Gueto" (2018)



Fonte: Youtube

Vale ressaltar que uma das formas de participação do público no *YouTube* é a possibilidade de emitir opinião nos botões: Gostei (*Like*) e Não Gostei (*Dislike*), em que se contabiliza quantas pessoas viram o material e gostaram, ou não. Isso influencia no destaque do vídeo dentro da mídia. É uma espécie de termômetro.

Dito isto, percebe-se que a participação da cantora no programa *Big Brother Brasil* (BBB), da Rede Globo de Televisão, resultou muitos *deslikes* e comentários negativos em seus clipes. Porém, entre os meses de maio e junho de 2021, os seus admiradores e fãs passaram a fazer comentários positivos sobre o seu trabalho, sobretudo após o lançamento de um novo trabalho, o *single* Dilúvio. Falarei de forma mais detalhada sobre a cantora no BBB ao final da análise.

Então, para analisar o comportamento dos usuários nessa rede, precisamos elencar algumas características do próprio *YouTube*, que é uma mídia que rompe com os modelos das mídias tradicionais no que se refere à participação, pois garante o compartilhamento, a interação

e a produção de conteúdo. As diversas formas de utilização do *YouTube* podem ser aplicadas de maneiras positivas ou não, como é o caso da quantidade de curtidas nos Gostei (*like*), Não Gostei (*deslike*) e comentários.

Há também a possibilidade do compartilhamento, que colabora com a construção de ações coletivas e de diversos ambientes midiáticos no ciberespaço, o que estimula quem está inserido nesses ambientes a produzir e receber informações de lugares diferentes. Logo, a cooperação é imprescindível à cibercultura. A quantidade de visualizações está ligada ao processo de compartilhamento, uma vez que, como definiu Jenkins (2008), o *YouTube* é a mídia espalhável.

Através das mídias digitais a distribuição de informação passa a ser um pouco menos centralizada, possibilitando que o poder de produção de conteúdo seja dado a indivíduos diversos e em diversos locais. Mídias como o *YouTube* acabam dando visibilidade aos produtos, alimentando e ajudando a criar outras redes sociais, por causa da facilidade de compartilhamento.

Com o surgimento e a utilização frequente de novas plataformas midiáticas, os modos de sociabilidade sofrem algumas modificações. O feminismo negro também sofreu alguns impactos, após a participação de mulheres negras em ações no ciberespaço. Vídeos como Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018), compartilhados em redes sociais, vêm ganhando cada vez mais espaço nos debates.

O compartilhamento desses vídeos, podem por exemplo, incentivar que mais mulheres negras possam comunicar sobre suas experiências através da linguagem audiovisual, como quando a artista comentou sobre o clipe de Vogue do Gueto após este ser premiado.

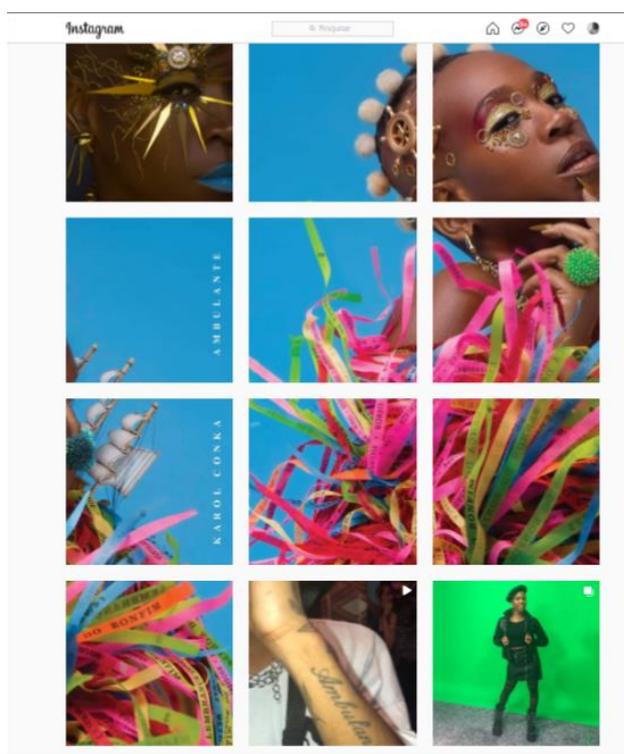
Figura 58 - Karol Conká em agradecimento aos fãs pelo prêmio recebido por "Vogue do Gueto"



Fonte: Rede Social Twitter, da própria cantora.

A cantora é uma das artistas brasileiras que mais interagem nas redes sociais, principalmente no Instagram. Costuma postar muitos stories em que compartilha acontecimentos da sua vida, de bastidores de shows e produções. Antes do lançamento do álbum “Ambulante”, a cantora gravou muitos vídeos em estúdio e comentando sobre o lançamento, até que em 30 de outubro de 2018, Karol Conká postou no feed do seu Instagram, em formato de mosaico de fotos, a capa do álbum, que foi muito elogiada.

Figura 59 - Rede Social da cantora



Fonte: Instagram

Figura 60 - Rede Social da cantora



Fonte: Instagram

Após esse momento que as fotos totalizaram centenas de curtidas e comentários, a cantora passou a fazer postagens de fotos do mesmo ensaio da foto da capa do álbum e interagiu bastante com o público. Além de postar um mosaico de vídeos com trechos de cada música do álbum.

Ademais, no início de 2019 a capa do álbum *AMBULANTE* foi eleita pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) a melhor capa dos lançamentos de 2018. A cantora agradeceu o prêmio nas redes sociais e no Instagram, dedicando a vitória ao diretor de arte e a equipe que colaborou com a elaboração da identidade visual do álbum.

Figura 61 - A artista agradecendo pelo prêmio cedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) destinado à capa do seu álbum "Ambulante" (2018)



Fonte: Instagram

Como afirma Matos (2009, p. 210), “as interações comunicativas que se estabelecem entre diferentes setores e grupos da sociedade organizada tendem a gerar redes e fluxos de informações que se expandem para grupos cada vez mais amplos”. Por exemplo, os clipes da Conká comportam-se como repertório de informação que podem difundir conhecimento na internet, a partir das mídias em que são apresentadas e compartilhadas, narrativas que colaboram para a criação de uma rede de mulheres negras, que se reconhecem nas imagens, figurinos, cabelos e corpos.

Esse movimento contribui também para alterar, em algumas instâncias, a estrutura das relações raciais no ciberespaço e também fora dele. As mídias alternativas, como o *YouTube*, conseguem, mesmo que ainda em menor escala, pautar a imprensa e as rodas de conversa nos bairros, bares, escolas, etc. com questões raciais. Essas ações conseguem transformar valores e impactar a atmosfera social, política e cultural da sociedade.

O *YouTube* é uma mídia que possibilita a participação ativa do público, disponibilizando ferramentas para que as pessoas possam demonstrar se gostaram ou não do que viram. Além

disso, tornou-se um espaço para comentários e com opção de compartilhamento, que é fundamental para a disseminação de informação, pois se trata de uma ferramenta que possibilita espalhar qualquer vídeo, em qualquer outra rede social e aumenta a possibilidade de cliques como Tombei (2015), por exemplo, ter mais visualizações, mais pessoas terem acesso e/ou contato com essas produções.

Quando Jenkins (2008) apresenta o conceito de Cultura Participativa em sua obra, ele discute principalmente o perfil do público que utiliza as mídias ligadas à internet, um público ativo e participativo, que deixa de ser apenas consumidor e passa a ser produtor, e o *YouTube* é um desses espaços em que se pode produzir.

Após o lançamento dos cliques houve vários canais que lançaram vídeos de reação e muitas youtubers negras fizeram análises deles em relação à representação que eles constroem. Ou seja, um clipe que estava em determinada mídia, deu origem a outros vídeos, para a mesma mídia que disponibilizou o conteúdo e possibilitou essa reação ao público.

Para haver as reações, as pessoas precisam assistir aos vídeos e a quantidade de visualização de vídeos no *YouTube* é muito relevante pois impacta diretamente nas carreiras e no desempenho da música lançada. “Tombei” foi lançado em 2015 e em junho de 2021 possuía 37.947.756 visualizações, e Vogue do Gueto, lançado em 2019, em junho de 2021 possuía 1.253.882 visualizações. Essa é apenas uma das formas do público interagir na internet. Outra bem marcante, são os comentários, cujo público pode emitir opinião de forma mais direta.

A maioria dos comentários em relação aos cliques da Conká, que aparecem em destaque no site, se referem à aparência da cantora, seja para elogiar ou não, mas percebe-se que ser negra e usar cabelo e figurinos diversos, são informações destacadas pelos espectadores. Muitos são os comentários do tipo: “Negra linda/poderosa/feia!”, ou ainda a comparando com outras cantoras negras como Nicki Minaj, Rihanna ou Ludmilla, afinal raça é signo, e as pessoas demonstram as suas respectivas interpretações sobre isso, baseando-se nos seus repertórios e no que veem.

Os outros comentários frequentes são em relação a posturas da cantora, à inspiração em relação ao modo como ela usa seu cabelo, perguntas sobre os figurinos/acessórios/batons/sapatos, trechos das músicas, além do engajamento de fãs pedindo para as pessoas curtirem mais os vídeos, essa é uma característica interessante dos comentários. Existe uma preocupação das pessoas em relação às curtidas e também em relação às não curtidas, exigindo explicações para elas.

Grande parte dessas visualizações é resultado do empenho dos fãs e de pessoas que se identificaram com o material, de mulheres que se sentiram representadas e passaram a

compartilhar em seus grupos e redes, além de inserir as informações absorvidas dos clipes em seus cotidianos. Trata-se de um público ativo, crítico e participativo, o que ficou comprovado com a participação da cantora no BBB, desde a aplicação de um público crítico e ativo, à relação direta do trabalho da cantora com sua performance nas redes sociais.

4.2 PARTICIPAÇÃO NO *BIG BROTHER* BRASIL

O *Big Brother* Brasil ou BBB, é uma versão brasileira do reality show homônimo holandês da empresa Endemol. O BBB é produzido pela Rede Globo e a sua primeira edição foi em janeiro de 2002. O programa consiste basicamente em confinar os participantes para conviverem juntas dentro de uma mesma casa cenográfica, sendo vigiados por câmeras 24 horas por dia, por mais de 70 câmeras. Os participantes ficam isolados do ambiente exterior, sem conexão com outras pessoas (familiares, amigos, etc.) e sem internet.

O programa é o *reality show* de maior audiência da televisão brasileira. Entre os que criticam duramente e os que maratonam, fato é que, no início do mês de janeiro há uma expectativa geral entre os brasileiros, sobre a divulgação das/dos participantes do *reality*.

Desde 2020, o programa é composto por pessoas anônimas, os chamados PIPOCAS, e também por famosos, apelidados de CAMAROTE. Então, eis que em janeiro de 2021, Karol Conká foi anunciada como uma das 20 pessoas que formariam o elenco da vigésima primeira edição do BBB.

A participação da cantora, apesar de relativamente rápida, foi muito intensa e marcada por vários conflitos, falas e atitudes agressivas, o que refletiu negativamente na sua imagem e na sua carreira. Durante o programa, Karol teve problemas com Carla Diaz, Juliette, Gil, Camila de Lucas, Arcrebiano e Lucas Penteado, a quem a cantora ameaçou “estourar a cara” e impediu de comer à mesa com os outros participantes.

Esse comportamento, inesperado pelo grande público do programa e da Karol, ajudou a levantar questionamentos sobre o trabalho produzido por ela, uma vez que, em suas músicas e apresentações, eram pautados marcadores raciais, de gênero e sexualidade, por serem temáticas que atravessam a artista. Porém, durante o *reality*, ela reproduziu falas machistas, implicou e questionou sobre a sexualidade de outro participante, que assim como ela, é negro e bissexual.

Após esses acontecimentos, a reação do público foi de rejeição imediata, só se falava sobre a violência psicológica que a Karol estava causando nos outros participantes. Em redes sociais como o Twitter borbulhavam debates sobre a disparidade entre a personalidade e a produção artística da cantora.

Figura 62 - Comentários relacionados ao posicionamento da cantora no Big Brother Brasil



Fonte: Twitter

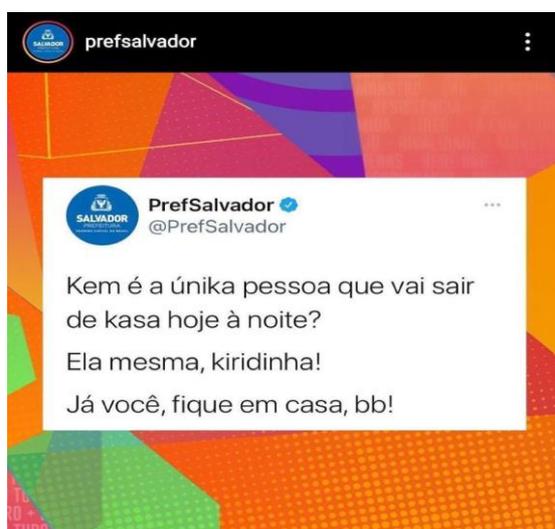
Como consequência desses acontecimentos, a cantora perdeu contratos de trabalho e seguidores nas redes sociais. Ao entrar no programa, havia ganhado 300 mil seguidores no Instagram, mas durante a sua participação perdeu 800 mil. Além disso, também recebeu inúmeras críticas em suas redes sociais, inclusive, da classe artística, de figuras públicas. Sua rejeição se tornou até tema de leilões e sorteios na internet.

Figura 63 - Comentários relacionados ao posicionamento da cantora no Big Brother Brasil



Fonte: Youtube

Figura 64 - Comentários a respeito do posicionamento da cantora no Big Brother Brasil



Fonte: Instagram

Figura 65 - Comentários a respeito do posicionamento da cantora no Big Brother Brasil



Fonte: Internet

Figura 66 - Comentários a respeito do posicionamento da cantora no Big Brother Brasil



Fonte: Instagram

Figura 67 - Comentários a respeito do posicionamento da cantora no Big Brother Brasil



Fonte: Instagram

No entanto, por ser uma mulher negra, Karol passou a receber junto com as críticas à sua postura, comentários racistas, ameaças à sua família e até mesmo, ameaças de morte direcionadas ao seu filho de 15 anos.

Figura 68 - Mensagem do filho da cantora repudiando os ataques que sofrera pela postura de sua mãe no reality show



Fonte: Instagram

Figura 69 - Ofensas racistas ao filho da artista



Fonte: Internet

Em sua quarta semana de participação no programa, Karol Conká foi eliminada, recebendo 99,17% dos votos, recorde mundial de rejeição da história do programa. A eliminação da cantora era tão aguardada que muitas marcas e lojas começaram a fazer bolões e promoções para quem acertasse a porcentagem com que a cantora sairia. A eliminação da Karol virou um evento nacional, que misturava alívio, alegria, ódio, racismo e o tão temido cancelamento. Ao sair do programa, a cantora se deparou com a rejeição e com o racismo de forma escancarada.

Figura 70 - A cantora como alvo exposto da "branquitude"



Fonte: Instagram

Dias após a eliminação, a Globo Play começou a produzir a série documental: DEPOIS DO TOMBO, uma produção que conta o processo de recuperação psicológica e de imagem da cantora no pós-BBB. Ao ser divulgado, o documentário foi duramente criticado, mas ao ser liberado para o público, se tornou o programa mais assistido do stream.

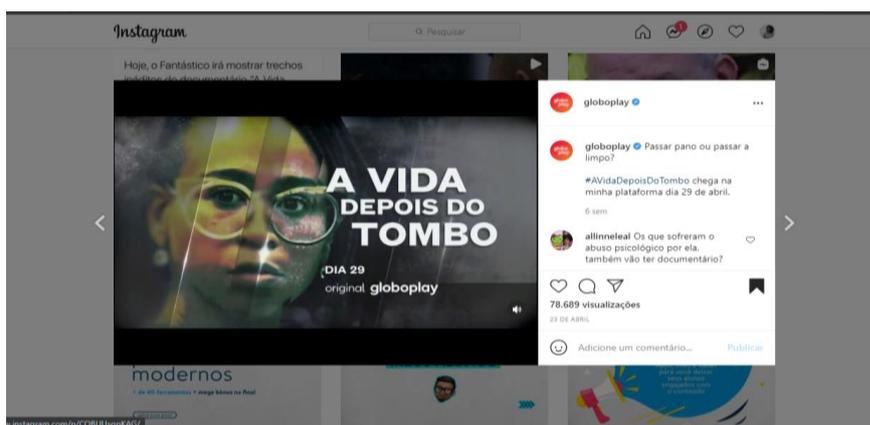
Figura 71 - O lançamento da série documental e seus desdobramentos



Fonte: Instagram

O documentário lançado no dia 29 de abril de 2020 foi realizado como uma série em 4 capítulos: "O Cancelamento", "Realidade", "Ruptura" e "O Pai".

Figura 72 - O foco midiático na divulgação do documentário



Fonte: Instagram

A produção inicia mostrando a rejeição mundial da Karol e a comemoração por todo o país, em seguida passa a ser guiado por perguntas que aparecem num telão para a cantora. O documentário intercala as imagens da cantora reavaliando a sua postura e carreira junto à sua equipe, com imagens dos comentários nas redes sociais. Isso porque, entre tantas demandas, a

equipe da cantora ficou um momento sem fazer postagens nas redes sociais, devido à reação das pessoas.

Figura 73 - A repercussão do "cancelamento" na internet



Fonte: Facebook

Figura 74 - A repercussão do "cancelamento" na internet



Fonte: Instagram

Nesse momento de crise da carreira, muitas *Fake News* surgiram a respeito de contratos e supostas dívidas. Também é exposta pelo documentário, a relação da cantora com outros artistas e produtores, inclusive as relações conflituosas.

No terceiro episódio, a cantora e a mãe falam sobre o início da carreira, como mulher no *rap*, desde a produção do primeiro disco como cantora, e não mais *backing vocal*, até o período em que precisou parar por causa da gravidez. Um fato que é necessário ser destacado quando analisamos a produção e a diferença do tratamento em relação às questões de gênero. Ela, mãe, precisou parar de cantar, já o pai, que também era artista, não.

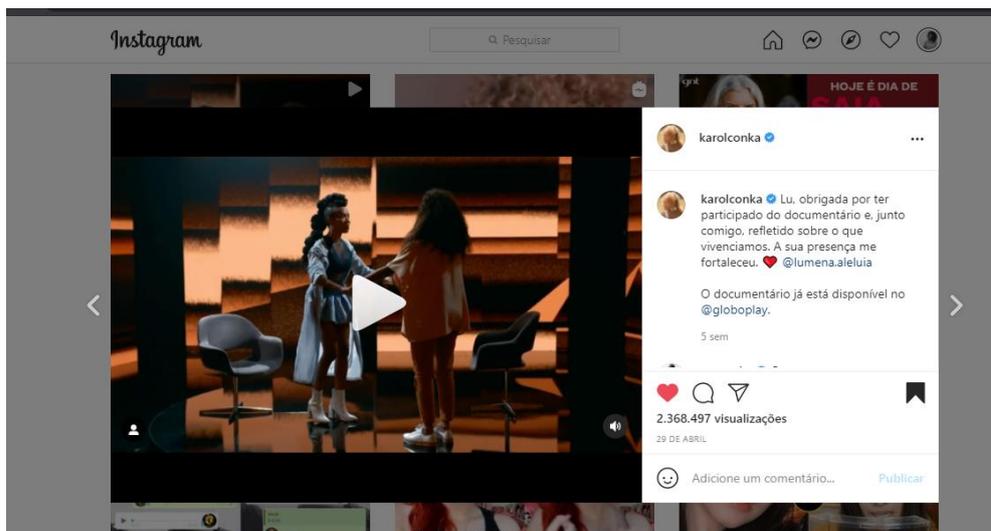
Esse momento serviu também de inspiração e coragem para que a Karol produzisse músicas que refletissem sobre a realidade vivida por mulheres e por mulheres negras, fazendo com que outras sintam-se representadas pelo que ela canta. A exemplo da música “Marias” (2001), que faz parte da trilha sonora do documentário, faixa integrante do primeiro álbum da cantora, intitulado Karol Conka, que diz o seguinte no refrão: “A mocinha quer saber por que ainda ninguém lhe quer/Se é porque a pele é preta ou se ainda não virou mulher/Ela procura entender porque essa desilusão/Pois quando alisa o seu cabelo não vê a solução”.

Uma música potente, que reflete na letra questões como a solidão da mulher negra e a pressão estética sofrida por mulheres que têm o cabelo crespo e que mesmo alisando, sentem que seus traços não são aceitos. Ainda sobre a trilha sonora do documentário, 7 das músicas mais famosas da cantora não foram autorizadas para uso na produção, o que causou grande indignação em Karol, já que as músicas eram de sua autoria.

Já no último episódio, é mostrado um pouco mais sobre como foi a infância da cantora, a relação com a família, o racismo que sofreu durante muito tempo na escola, até o momento da decisão pelo mundo do *rap* e, principalmente, a relação com o pai. O pai da cantora morreu devido ao alcoolismo e é perceptível que a Karol ainda não conseguiu superar os traumas dessa relação, pela forma como ela reage e por assumir não querer falar sobre isso durante muitos anos.

Ainda nesse episódio, é mostrado que ao sair do *reality*, a cantora participou de programas da Rede Globo, como “Mais Você”, “Domingão do Faustão” e “Fantástico”, mas ao assistir, a cantora se desestabiliza e encontra na família o apoio para esse momento. Outra cena de apoio mostrada pelo documentário, é a participação da Lumena, uma das “Pipocas” do BBB 21, parceira da Karol durante o programa e é a única a aceitar o convite para participar fisicamente, do momento sabatina, proposto pelo documentário. O que é bastante simbólico, uma vez que apenas outra mulher negra segurou, literalmente, as mãos da cantora, na tentativa de uma reconstrução.

Figura 75 - Encontro entre Karol Conká e Lumena



Fonte: Instagram

As imagens abaixo, retratam o apoio que a Karol teve de outras mulheres pretas nas redes sociais.

Figura 76 - Apoio virtual de outras mulheres negras



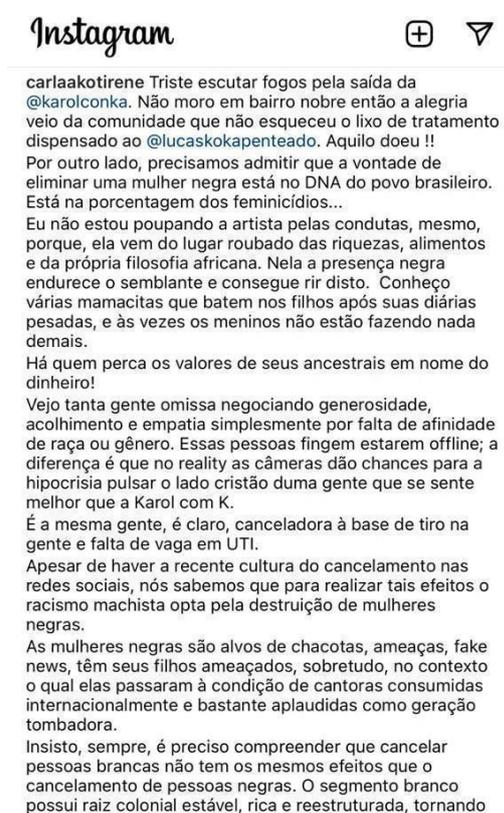
Fonte: Instagram

Figura 77 - Apoio virtual de outras mulheres negras



Fonte: Instagram

Figura 78 - Apoio virtual de outras mulheres negras



Fonte: Instagram

Ao final, a cantora aparece produzindo novos trabalhos e recebendo apoio de outros artistas e produtores para que ela recomece e continue produzindo sua arte tão representativa. Então, o documentário encerra com a Karol saindo de cena e dizendo que muitas vezes a Karol Conká salvou a Karoline e agora, era a vez da Karoline salvar a Karol Conká.

Após o lançamento da série documental, a cantora participou junto com outros cantores do elenco “CAMAROTE”, no dia 04 de maio, da edição da final do BBB21 e do programa BBB episódio 101, configurando a edição mais longa do programa.

Figura 79 - Anúncio da final do reality show com a participação de Karol Conká como uma das atrações musicais



Fonte: Internet

A sua aparição teve uma boa recepção pelo público e foi o momento oportuno para o lançamento do seu single “DILÚVIO” (2021). Em sua participação na final, a cantora apresentou o primeiro trabalho pós-eliminação, divulgado nas suas redes sociais, e teve a sua melhor estreia na era digital, ficando no top 50 no Spotify Brasil, 1º lugar no iTunes, top 5 no Apple Music e no YouTube, antes mesmo do lançamento do clipe. Além disso, a cantora recuperou números de seguidores no Instagram, ganhou 43 mil novos inscritos em seu canal no Youtube e o número de ouvintes no Spotify subiu 50%.

Figura 80 - A ascensão de Karol Conká nas plataformas digitais de música



Fonte: Instagram

O single DILÚVIO virou hit e possibilitou à Karol participar de outros programas de TV, para cantar e divulgar o clipe, lançado no dia 11 de maio. Em dois dias, o clipe bateu 1 milhão de visualizações no YouTube e mesmo aqueles que criticaram a cantora durante o programa, assumiram terem gostado da música. Rapidamente as falas da cantora viraram memes e Karol vêm "ressignificando a sua jornada" desde então, e retomando a sua rotina de trabalho, produção artística e interação nas redes sociais.

Figura 81 - Meme produzido com as falas da cantora dentro do reality show



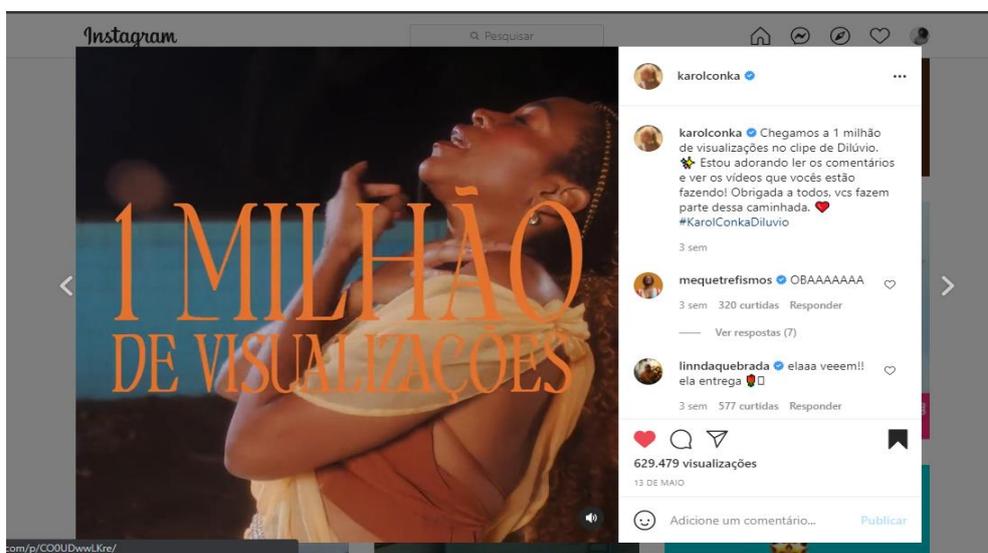
Fonte: Instagram

Figura 82 - Anúncio da participação da artista no programa "Saia Justa" do canal pago GNT



Fonte: Instagram

Figura 83 - Alcance de 1 milhão de visualizações do clipe "Dilúvio" (2021)



Fonte: Instagram

Por fim, nota-se a relevância e a representatividade da cantora para os movimentos feministas do Brasil, principalmente, o movimento de mulheres negras e jovens, que têm no seu “tombamento” uma força e nas letras das suas músicas uma identificação.

O projeto mais recente da cantora, publicado em suas redes sociais no dia 08 de junho, pretende abordar esse assunto. Ela fez uma postagem com o seguinte texto como legenda: “Pessoal, é com muito orgulho e senso de responsabilidade que divido com vcs meu mais

recente projeto, o Vem K, minha primeira série de conteúdo próprio, que vai ao ar aqui no meu IGTV a partir do dia 15. O tema da 1ª temporada não poderia ser outro: saúde mental, e a importância de nos cuidarmos psicologicamente. Conto um pouco do Vem K e de como tem sido minha jornada pós-BBB”. Na imagem abaixo é possível ver o *print* desta postagem.

Figura 84 - Divulgação do projeto "Vem k" da artista



Fonte: Instagram

Os questionamentos nas redes sociais giravam em torno de uma incoerência sobre o que era produzido, cantado e performado pela Karol Conká, com o que estava sendo dito pela Karoline. Todavia, esse mesmo grupo acolheu, apoiou e incentivou Karoline a ajudar Karol Conká. Muitas mulheres negras, num processo de apoio e união ancestral, se organizaram mesmo que de forma virtual, para honrar, exaltar o trabalho necessário da “mamacita” e alertar sobre o cuidado psicológico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise feita neste trabalho destaca o fato de que produções como a da cantora Karol Conká constroem um poder simbólico (BOURDIEU, 1998) e transmitem esse poder para o público, logo, esse produto artístico tem grandes possibilidades de auxiliar no processo de empoderamento do público que majoritariamente se identifica com esse trabalho, mulheres negras.

Apesar de ser um público ainda limitado pelo acesso à internet, aos canais do *YouTube*, ou até mesmo pelo recorte geracional, é importante se considerar o quanto esse público reage e interage com as produções artísticas audiovisuais publicadas em mídias de compartilhamentos,

o que é característico do público que consome a cultura Pop. Outra discussão relevante trazida neste trabalho é o quanto o Pop é político e abre espaço para ativismos nas produções. Portanto, o quanto o Pop pode e deve ser racializado.

Nesse sentido, concordo com o autor Marcelo Argôlo (2021, p.8) quando ele faz referência à Rancière e afirma perceber “a relação entre a partilha do sensível e a reconfiguração de espaços de poder”. A relação indissociável entre política e estética é a grande motivação dessa pesquisa, as produções ativistas dentro do mundo Pop conseguem produzir contradiscursos, que partilham sensibilidade e criam discursos, criar discurso é ter poder. Sendo assim, produções artísticas como os videoclipes da Karol Conká potencializam a reconfiguração de espaços e lógicas sociais.

Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018) são protagonizados pela própria cantora, uma mulher negra, que em um clipe está com o cabelo crespo pintado de cor-de-rosa e no outro, cheia de acessórios dourados sendo patrocinada por uma grande marca internacional, se comportando de maneira imponente, utilizando roupas com cores marcantes e vibrantes, e criando enormes possibilidades de representação para que outras mulheres negras se identifiquem.

Há em nossa sociedade, além de falta de representação no meio musical, falta de uma representação com grande visibilidade no audiovisual, ainda existe uma ausência enorme de mulheres negras protagonistas. Dessa forma, compreendo, assim como Joice Berth (2018), que a representatividade gera um fortalecimento na autoestima e no processo de empoderamento de pessoas negras.

Logo, produções artísticas como as da Karol Conká são também responsáveis por dar a oportunidade de mulheres negras se verem representadas de maneira positiva em espaços que constroem imaginários, “O cinema, o teatro, a televisão, a moda, a música, a dança e todas as expressões artísticas serão ferramentas importantes para que isso seja colocado em prática” (BERTH, 2018, p.76) uma vez que “esse é um dos campos mais perversos em relação ao racismo atuante”(BERTH, 2018, p.76).

Esses clipes elaboram uma maneira de combater o racismo numa das suas estruturas mais fortes, no processo de construção do imaginário. A atuação das mulheres negras, à essa altura já reconhecida pela busca do empoderamento como ferramenta de sobrevivência, mostra-se ainda mais necessária e sagaz em ambientes artísticos.

Nos clipes analisados, por exemplo, as opressões de raça e de gênero são combatidas ou ressignificadas, num processo comunicacional que não precisa de palavras ou grandes debates,

está nos corpos, está nos gestos, olhares, na performance, está presente no campo da simbologia, uma vez que compreende-se que “raça é signo” (SEGATO, 2005).

A Karol Conká é uma artista que apresenta na sua produção exemplos dessa ressignificação, por isso a escolha para ser a referência desta pesquisa. O que a Karol Conká conseguiu produzir com Tombei em 2015, foi um grande fenômeno comunicacional, ela revolucionou a produção de música *Pop* e ativista no país, alterou lógicas de representação sobre a mulher negra dentro e fora do espaço do *rap* e “alargou a estrada” para outras mulheres negras passarem.

As possibilidades estéticas para mulheres negras, que historicamente são menores, se ampliaram, por exemplo, por causa do cabelo crespo pintado de rosa, utilizado de forma empoderada no clipe de Tombei(2015), pela Conká. Além de impulsionar o processo de resgate da autoestima, que segundo Bert (2018), é necessário chamarmos de resgate, porque os movimentos de mulheres negras já faziam essa busca antes, “por processo de empoderamento como condição de sobrevivência” (BERTH, 2018, p. 76).

Em uma das suas músicas mais famosas, *É O PODER* (2016), a Karol canta: “É o poder, aceita porque dói menos”, e em seguida “Quem foi que disse que isso aqui não era pra mim, se equivocou” fazendo referência às condições impostas a ela por questões de gênero e raça, mas ressignifica ao falar do seu poder, ao apontar o equívoco da sociedade, ao produzir o clipe e surgir poderosa cheia de brilho, glamour e conceito.

A cantora Karol Conká é uma das artistas contemporâneas que mais entrega vídeo clipes bem produzidos, com equipes que pensam com cuidado em cada referência, nos figurinos impecáveis, que abusam das cores, formatos, texturas, e que prendem a atenção do público, outro motivo que fez com que a produção dela fosse usada nesta pesquisa, a produção artística da Karol é bastante sensível e política, conseguindo equilibrar esses conceitos de forma precisa.

Uma mulher preta que assiste o clipe de “*É O PODER*” (2016), sente-se poderosa junto com a cantora, compreende a performance e cria outras possibilidades e referências para si.

A Conká mostra-se, muitas vezes, consciente desse poder de ressignificação e representatividade, pois, se posiciona nos trabalhos como alguém que produz para alcançar esse objetivo, como ela diz em *A VIDA QUE VALE* (2018): “Minhas frases mudam vidas/Porque eu pus minha vida em cada frase/Eu escrevo pra cicatrizar feridas/Eles acharam que era só uma fase”.

Também por esse motivo, a Karol foi cobrada e julgada na internet. O julgamento virtual, por sua vez, gera o cancelamento.

A Cultura do Cancelamento, que engloba boicotes e rechaços à imagem de alguém ou alguma marca, empresas e etc., no ambiente virtual, impacta negativamente na vida das pessoas, como o que aconteceu com a cantora Karol Conká.

As atitudes de Karol durante o Big Brother Brasil 2021 foram avaliadas negativamente pelo público e pelos agentes da internet. Então, como em todo julgamento, houve também uma sentença, que foi divulgada em diversas redes sociais e meios de comunicação. A cantora, que entrou no programa com 1,7 milhão de seguidores no Instagram, saiu com 1,3 milhões, uma pequena mostra da quebra de expectativas do público em relação às atitudes da artista.

Nesse sentido, destaco a relevância de percebermos o quanto a cultura do cancelamento é ainda mais perversa com as mulheres negras e o quanto, nem mesmo nesses momentos nos é dada a condição de humanidade. A Karol Conká, após o BBB, se apresentou fragilizada e pedindo desculpas em muitos programas, como acontece durante o documentário A VIDA DEPOIS DO TOMBO (2021) e principalmente, na sua performatividade no videoclipe DILÚVIO(2021), em que ela se livra de todos os figurinos utilizados dentro do *reality*.

Esses acontecimentos e o próprio cancelamento na internet, também possibilitaram a Karol Conká, sair um pouco do lugar da artistas que performa poder o tempo todo, que é debochada e sarcástica com todos, para apresentar ao público o quanto mulheres negras, apesar da necessidade da força para combater machismo e racismo, também possuem fragilidades, construindo dessa forma, novas narrativas e possibilidades para performar feminilidade negra.

Há quem acredite que não é necessário a criação de produções que represente públicos específicos, produções que representem mulheres, que representem negros, utilizando o argumento da produção na voz de ninguém para abranger todas as pessoas e suas especificidades, mas como explica Ribeiro (2017), “ só fala na voz ninguém quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade.”(p.90), a realização dos clipes de Tombei (2015) e Vogue do Gueto (2018) é legítima e necessária, por isso são compartilhados e celebrados constantemente nas redes digitais.

Essa configuração Castells (2013) chama de “novos movimentos sociais”, pois se solidificam na rede digital, e despontam fisicamente na rede urbana; o que ele classifica como “espaço em rede”. Ou seja, mesmo os vídeos sendo bastante visualizados e compartilhados dentro do ciberespaço, essa significação vai além das redes atreladas à *Internet*, o conteúdo e as significações se manifestam também nas redes pessoais, nas rodas de amigos, no trabalho, na família.

Os clipes estão carregados de discursos, principalmente as performances, esse é um dos motivos pelos quais o debate ultrapassa o compartilhamento nas redes sociais. As expressões

corporais, as performances, tomam sentido ideológico a partir da posição assumida dentro do desempenho performático.

Com o desenvolvimento desta pesquisa conseguimos aproximar teorias sobre performance, práticas artísticas, sensibilidade e estética à compreensão sobre fenômeno comunicacional, alcançando um dos nossos objetivos, que era pesquisar e relacionar esses conceitos.

Dessa forma, conseguimos alcançar outros objetivos, como aplicar o resultado dessa relação à noção do pop enquanto espaço político, o que foi fundamental para a realização da análise no último capítulo da pesquisa. A compreensão das performances da cantora Karol Conká como produção ativista em seus videoclipes é essencial para o entendimento do processo de identificação e atitude de compartilhamento, por parte do público.

A arte estimula valores e competências, é capaz de proporcionar às pessoas a possibilidade de desenvolver habilidades e traz mais sensibilidade à vida de muita gente. A arte tem uma potencialidade transformadora e através dela é possível expressar sentimentos, alcançar pessoas, compartilhar ideias, como apresentamos nesta pesquisa a partir da produção da Karol Conká.

A dimensão política/ativista da arte e da performance tem papel significativo na busca por reparação histórico-social em nosso país, e é por causa dessa dimensão que muitas produções artísticas deixam de ser meramente ilustrativas e passam a ser significativas, revolucionárias e essenciais para grupos como as minorias sociais.

Nesse sentido, percebemos que ainda há muito a se pesquisar sobre as produções de artistas de mulheres negras, em produções audiovisuais, mas não somente. É necessário responder e combater o porque mesmo com carreiras consolidadas e grandes contribuições artísticas, as mulheres negras ainda são as mais cobradas e criticadas na internet, por exemplo.

A partir dessa pesquisa e após a análise, as inquietações sobre como está o cenário atual de produções como essas, como e quem faz parte da nova geração de mulheres no espaço do rap, foram surgindo cada vez mais. Nesse sentido, percebo a continuidade dessa pesquisa e/ou de novos desdobramentos para outros pesquisadores sobre qual o impacto e as novas ordens causadas em marcas comerciais e nos grandes meios de comunicação, ao perceberem o destaque de artistas que antes da pressão da internet não tinham visibilidade.

6 REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo da História Única**. Youtube, Technology, Entertainment and Design (TED Global), 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em: 13 jan. 2021.
- AGAMBEN, G. **O que é dispositivo**. In: _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, pp. 27-51.
- AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Arte e filosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/ IFAC, n. 4, (jan. 2008), Ouro Preto: IFAC, 2008.
- ALMEIDA, José Renato de Almeida. **Relações entre Corpo e Poder: Estratégias de Comunicação e Performatividade**. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. PUC – SP, São Paulo, 2007.
- ARGÔLO, Marcelo. **POP NEGRO SSA: Cenas Musicais, Cultura Pop e Negritude**. Salvador, BA: Ed. Do Autor, 2021. Disponível em: <https://popnegrossa.marceloargolo.jor.br/>. Acesso em: 05 set. 2021.
- AZEVEDO, Rafael José. **Tom Zé em Ensaio [manuscrito]: entre dispositivos e performances**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.
- BAIROS, Luiza. **Nossos Feminismos Revisitados**. Revista Estudos feministas. v. 13, n. 2, p. 95, 1995.
- BARBOSA, H. C.; ANUNCIÇÃO, Bárbara. **O TOMBAMENTO DE KAROL CONKÁ E IZA: Manifestos pra ouvir**. 2017.
- BARBOSA, Helen Campos. **A experiência estética e as visibilidades de gênero**. Acesso em jul. 2017. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/download/20556/13181>
- BARBOSA, Helen Campos. Filhas da Diáspora: Uma revisão teórica sobre experiência estética numa perspectiva feminina e antirracista. In: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge (org.). **Comunicação, Estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas**. Curitiba: Appris, 2020. 285 p.; 23cm – (Ciências Sociais)
- BATISTA, Laila Thaíse de Oliveira; BARRETO, Renata Malta. **Enegrecendo as redes: o ativismo de mulheres negras no espaço virtual**. Revista gênero – NITERÓI – 2016.
- BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- BORBA, Rodrigo. **A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais**. Cadernos pagu (43), julho-dezembro de 2014:441-474. ISSN 0104-8333.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Bertrand: Rio de Janeiro, 1998.

BRASIL, Canal. Lázaro Ramos e Karol Conka – Espelho, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G19qKHvz2u4>. Acesso em: 05 set. 2021.

CARDOSO FILHO, Jorge. **As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas**. Revista Fronteiras - estudos midiáticos. Vol. 11 Nº. 2 - maio/agosto, 2009.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Inflexões metodológicas para a teoria do uso social dos meios e processos de mediação**. in: MATTOS, Maria Angela; JANOTTI JUNIOR, Jeder; JACKS, Nilda (org.). **Mediação & Mediação**. Salvador, Brasília: Editora da UFBA; Compós, 2012. p. 171-191.

CARNEIRO, Sueli. **ENEGRECER O FEMINISMO: A SITUAÇÃO DA MULHER NEGRA NA AMÉRICA LATINA A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO (2011)**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf. Acessado em: 11/01/2021.

CARVALHO, Guilherme. **DIRETRIZES PARA A ANÁLISE DE DISCURSO EM JORNALISMO**. Revista Uninter de Comunicação, ano 1, n. 1, Jun/Dez 2013.

CARVALHO, Patricia. A vida depois do tombo. Globoplay, 2021. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/a-vida-depois-do-tombo/t/XQhhKxgs1y/temporadas/1/>>. Acesso em: abril/2021.

CASTELLS, Manuel. Medeiros, Carlos Alberto. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. 2013. Rio de Janeiro: Zahar.

CASTELLS, Manuel. **O poder da comunicação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **As formas da moda**. São Paulo: Annablume, 2011.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **MODA E ARTISTICIDADE: INTRODUÇÃO A UMA ESTÉTICA DA MODA**. IV ENECULT, Salvador-Bahia, 2008.

CIDREIRA, Renata Pitombo. Moda e mídia no agenciamento de narrativas corporais In **Anais do Intercom**, UFBA, 01 a 10 de dezembro, Salvador-Ba, 2020.

CIDREIRA, Renata. **Indumentária espetacular: uma análise estética dos figurinos de Roberto Zucco e Sagração da Vida Toda in Cadernos do GIPE-CIT**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, PPGAC, Escola de Dança. N 1, nov. 1998. Salvador: UFBA, PPGAC, 1998.

CIDREIRA, Renata. A Performatividade da Vida Cotidiana. In: **As Formas da moda: Comportamento, estilo e performatividade**./ Renata Pitombo Cidreira. - São Paulo: Annablume, 2013.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONKÁ, Karol. **Tombei feat. Tropkillaz (KondZilla)**, mar. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/LfL4H0e5-Js>. Acesso em: 12 jun. 2020.

CONKÁ, Karol. **Vogue do Gueto (Clipe Oficial)**, dez. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/RokisLL29BM>. Acessado em: 12 jun. 2020.

CONKÁ, Karol. **Dilúvio (Clipe Oficial)**, maio. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/AqdUj8-t5Go>. Acessado em: 15 de maio.

CONKÁ, Karol. Karol Conká - **Vogue do Gueto (Making Of)**, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cZ7uCIaCuGU>. Acesso em: 05 set. 2021.

CRUZ SANTOS, Etevaldo. **GESTO E PERFORMANCE: DISPOSIÇÕES DA PRESENÇA NA OBRA DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**. UNESP, Bauru - SP, 2017. FERREIRA, Mauro. **Karol Conka revela a capa do segundo álbum, 'Ambulante'**. Disponível em: <https://g1.globo.com/poparte/musica/blog/mauroferreira/post/2018/10/31/karol-conka-revela-a-capa-do-segundo-album-ambulante.ghtm>. Acessado em: 15/01/2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Edições Loyola, 1970.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: Corpo e cabelo como símbolo de identidade negra**. Editora Autêntica. Belo Horizonte, 2012.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação**. LOGOS 18: Comunicação e Artes, 2004.

GREINER, Christine. **A dança como Estratégia Evolutiva da Comunicação Corporal**. LOGOS 18: Comunicação e Artes, 2003.

HERSCHMANN, Micael. **Das cenas e Circuitos às Territorialidades**. LOGOS 49 Vol. 25 N01 PPGCOM UERJ Comunicação, Territórios e Re-Existência. Rio de Janeiro, 2019.

HOOKS, bell. **An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional**, In: Lenox Avenue: A HOOKS, Bell. **Não sou uma mulher?**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JANOTTI, Jeder Junior. **Cultura pop: entre o popular e a distinção**. Cultura pop / Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro, Rogerio Ferraz (Organizadores). – Salvador : EDUFBA ; Brasília : Compós, 2015.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. Susana Alexandria (trad.). São Paulo: Aleph, 2008. Journal of Inter-arts Inquiry, vol. 1, pp. 65-72, 1995. bell hooks; McKINNON, Tanya.

LEMONS, André. PASTOR, Leonardo. **A fotografia como prática conversacional de dados. Espacialização e sociabilidade digital no uso do Instagram em praças e parques na cidade de Salvador**. Comun. mídia consumo, São Paulo, v. 15, n. 42, p.10-33, jan./abr. 2018.

LESSA, Patrícia. SILVA, Fernando. STUBS, Roberta. **Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade**. Rev. Estud. Fem. vol.26 no.2 Florianópolis, 2018. Epub June 25, 2018. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2018000200220#fn1
Acessado em fevereiro de 2020.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva: Por uma antropologia do ciberespaço**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

LOBO, Flávio. **Christine Greiner pesquisa a dança e as linguagens corporais**. Disponível em:<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/03/entrevista-christine-greiner-pesquisa-danca-e-linguagens-corporais.html>. Acesso em outubro de 2019.

MACHADO, Irene. Pontos de Vista Semiótico. In: FRANÇA, V., MARTINO, L., HOHLFELDT, A. (Org.). 3. ed. **Teorias da comunicação**. Petrópolis: Vozes Editora, 2001.p.279-309.

MARTINO, Luis Mauro Sa. **Teorias das mídias Digitais. Linguagens, ambientes e redes**. Petrópolis, Vozes: 2014.

MARTINS, Leda Maria. **O Feminino Corpo da Negrura**. REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA Belo Horizonte, v. 4, p. 111 - 121, out. 96 - negrume.

McLUHAN, Marshall. **O meio é a mensagem**. In: McLUHAN, Stephanie & STAINES, David (Orgs.). **McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas**. Rio de Janeiro: Ediouro,2005. p. 113-142.

MEDEIROS, Fernanda de Faria. **Fama e engajamento no Instagram: as celebridades e a convocação de públicos**. RUMORES. Número 19. Volume 10 | janeiro - junho 2016.

OLIVEIRA, Aline. **Donas da rima**. Rolling Stone, n.º 103, mar. 2015.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. In: **Natureza e tarefa da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Cultura Digital, Videoclipes e a Consolidação Da Rede De Música Brasileira Pop Periférica**. In: Anais do XXVI Encontro Anual da Compós. São Paulo: Compós, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/1pN35L>. Acesso em: 20 jan. 2021.

PINTO, Julio. **Sobre o desejo de imagem na contemporaneidade**, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política** / Jacques Rancière; tradução de Mônica Costa Netto. – São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RAPOSO, Paulo. “**Artivismo**”: **Articulando dissidências, criando insurgências**. IN: Cadernos de Arte e antropologia. Vol.4. 2015. p.3-12. Disponível em <<https://cadernosaa.revues.org/909?file=1>>. Acesso em junho de 2016.

RIBEIRO, Djamila **O que é: lugar de fala?**/ Djamila Ribeiro. -- Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

SÁ, Simone Pereira. **Somos todos fãs e haters?** cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites das redes sociais. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016.

SEGATO, Rita Laura. **Raça é signo**. Brasília. 2005. Disponível em <<http://dan.unb.br/images/doc/Serie372empdf.pdf>>. Acessado em 15/04/2021
Sisterhood: Beyond Public and Private, In: Signs: Feminist Theory and Practice, Vol. 21, n. 4, (Summer), pp. 814-829, 1996.

SOARES, T. A **Construção Imagética dos Videoclipes: Canção, Gêneros e Performance na Análise de Audiovisuais da Cultura Midiática**. 2009. 302f. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SOARES, Thiago. **Abordagens teóricas para Estudos sobre Cultura Pop**. LOGOS – 41. Cidades, Culturas e Tecnologias Digitais, 2014.

SOARES, Thiago. **CONSTRUINDO IMAGENS DE SOM & FÚRIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE PERFORMANCE NA ANÁLISE DE VIDEOCLIPES**. Comunicação e cultura - v.12 – n.02 – maio-ago 2014.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALVERDE, Monclar. **A Instituição do Sensível – uma hermenêutica da experiência estética**. Aracaju: J. Andrade, 2018.

VICENTE, Juliana. **AFRONTA!**. Netflix, 2017. Disponível em <<https://www.netflix.com/search?q=afrota&jbv=81331067>>. Acesso em: 20/fevereiro/2020.