



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GABRIEL HOLANDA MONTEIRO

“EU SEI O QUE SOU E O QUE NÃO SOU”: MÚSICA POP, CULTURA E
IDENTIDADE A PARTIR DE *MADAME X* DE MADONNA

FORTALEZA

2023

GABRIEL HOLANDA MONTEIRO

“EU SEI O QUE SOU E O QUE NÃO SOU”: MÚSICA POP, CULTURA E IDENTIDADE
A PARTIR DE *MADAME X* DE MADONNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Acelrad
Co-orientadora: Prof^a. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M776" Monteiro, Gabriel Holanda.
"Eu sei o que sou e o que não sou" : Música pop, cultura e identidade a partir de Madame X de Madonna / Gabriel Holanda Monteiro. – 2023.
204 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Marcio Acselrad.
Coorientação: Profª. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Música popular massiva. 2. Cultura. 3. Identidade. 4. Imagem. 5. Madonna. I. Título.
CDD 302.23
-

GABRIEL HOLANDA MONTEIRO

“EU SEI O QUE SOU E O QUE NÃO SOU”: MÚSICA POP, CULTURA E IDENTIDADE
A PARTIR DE *MADAME X* DE MADONNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Aprovada em: 19/01/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcio Acselrad (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Co-orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Thiago Soares
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A todas as identidades que resistem por meio
da música.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Elenilsa Holanda e Renato Monteiro, por incentivarem minhas paixões pela pesquisa, pelos meus sonhos e pela música pop; pelo apoio, investimento e amor incondicionais; por nutrirem meu corpo e alma com identidades.

Ao professor Márcio Acselrad, orientador desta pesquisa, por acreditar na minha ideia e acolher meu projeto; por buscar encontros, não distanciamentos; pelas trocas que tivemos; pelos artigos que desenvolvemos juntos.

À professora Gabriela Reinaldo, co-orientadora desta investigação, por me guiar livremente nos territórios metodológicos de Lotman e Warburg; pela orientação no estágio de docência na disciplina de Semiótica; pela parceria na Compós 2021. Obrigado por trilhar um caminho comigo desde a graduação.

À banca examinadora, composta pelos professores Thiago Soares e Fábio Parode, pelo aceite do convite, pela leitura atenta, pelos *feedbacks*, pelas trocas que tivemos. Thikos, obrigado por me mostrar que é possível (e maravilhoso) pesquisar música pop e por me receber no Popfilia e na UFPE. Parode, obrigada pelos espaços de criação, debate e partilha proporcionados em suas aulas no nosso PPGCOM e pelo artigo que escrevemos sobre Björk.

À Andressa Gonçalves, minha irmã do peito, por todo o apoio que possibilitou a existência e a conclusão desta dissertação. Por cada música, cada *insight*, cada gaitada, cada lágrima, cada não desistência, cada mão segurada nas mesas de bares em que nós compartilhamos e defendemos nossas ideias. Obrigado por fundar comigo a dupla Gonçalves-Monteiro. Obrigado à tia Carmeli, ao tio Célio e à Natália por toda a torcida e apoio.

À Clarissa Barroso, *a.k.a.* Clapt Bloom, a irmã que fiz na vida adulta, pela inspiração. Essa pesquisa seguiu um rumo bem diferente devido à nossa amizade, às nossas trocas e viagens, à nossa relação de (des)afetos com a Madonna; e principalmente à sua arte. Cla, sua música mudou a minha vida e me colocou em novos caminhos. Obrigada também à tia Cleide por todo o carinho e ao coletivo musical Berlim Tropical (especialmente Clapt, Rosabeats e Lola García) por ajudarem a compor cenas musicais tão potentes em Fortaleza.

Ao Mateus da Paixão, minha irmã da vida, pelo apoio e pela escuta atenta e interessada em todos os meus delírios, surtos e empolgações com esta pesquisa; por pegar a minha viagem. Obrigado por me ensinar tanto sobre música, sobre amizade, sobre coragem e principalmente sobre paixão, Mateus. Paixão pela vida. Nunca vou ter um *hit* solo porque você sempre será minha *collab*.

Agradecimentos super especiais à Amanda Fontenelle, que entrou comigo na turma de 2020, de mãos dadas desde antes da seleção. Obrigado pelo apoio mútuo nesse mestrado pandêmico. À Thays Santiago e à Fernanda Luá, da turma de 2021, pela partilha na pesquisa.

Ao Eduardo Ramanauskas, companheiro de *fandom* e de pesquisa que também desenvolveu uma monografia sobre *Madame X* como Trabalho de Conclusão de Curso na graduação em História na UFRJ. Leiam “*Cause it’s a long way*”: *autenticidade, agências e assimetrias de poder no mundo atlântico a partir de Batuka, de Madonna*. Obrigado, Edu, por constantemente pensar e problematizar esse álbum e a Madonna comigo. Nossas pesquisas irmãs permitiram uma troca que atravessou o país e que foi fundamental para o meu processo.

À Letícia Montenegro, minha irmã de alma, pelo amor e apoio incondicionais durante o mestrado e os nossos últimos dez anos juntos. Minha identidade não seria a mesma sem você.

Às minhas ‘queridonnas’ que também formam as redes que fiz por meio da música: Rodrigo Eugênio, Gui, Kavera, Duda, Rodrigo Lopes, Diego, DJ Lemon4nti, Facundo, Gaby, Pinusa, Leo Igor, João Gabriel, Morgan, Junior, Gus, Vic, Malmal, Helô, Marília, DJ Linha Tênia. Vocês também estão presentes em imagens, músicas e artistas que compõem este texto.

Ao Imago, Laboratório de Estudos de Estética e Imagem do PPGCOM da UFC, pelos encontros e pelo espaço de florescimento de tantas pesquisas, incluindo a minha. Aos meus colegas de curso; ao colegiado do nosso PPGCOM; aos servidores da Universidade; a todos, todas e todes que fazem com que a pesquisa seja sempre uma atividade coletiva.

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

Ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva e à ex-presidenta Dilma Rousseff, pelas resistências no Governo e por projetos como o Brasil Alfabetizado, a Política de Cotas, o Prouni, o FIES e o Ciência Sem Fronteiras, programas que permitiram o acesso de tantas pessoas à educação – da alfabetização ao ensino superior.

E, finalmente, à Madonna, pelo que a obra dela tem me proporcionado – desde a percepção das minhas próprias identidades até as pesquisas desenvolvidas sobre o tema. Dentre os altos, os baixos e as voltas dadas, suas músicas têm me acompanhado há mais de uma década, tornando-se trilha sonora de noites inesquecíveis, decepções, dores, epifanias, risadas, estresses, crises, descobertas e superações. Obrigado, M, pela coisa mais controversa que você já fez: permanecer na indústria. *Up and down and all around, it’s all about survival*.

Talvez queiramos uma base lógica nova para a produção de conhecimento, padrões estéticos diferentes para ordenar e desordenar espaços, formas de engajamento político que sejam diferentes daquelas invocadas pela imaginação liberal. Por fim, talvez queiramos um saber mais indisciplinado, mais perguntas e menos respostas. (HALBERSTAM, 2020, p. 31).

RESUMO

A seguinte pesquisa se propõe a pensar, problematizar e materializar as representações que a música pop constrói sobre as culturas (envolvendo suas relações de poder assimétricas) e os grupos identitários legitimadores e de resistência, tomando como base os marcadores de gênero, raça, sexualidade e (de)colonialidade. Adota-se como objeto três videoclipes de Madonna (*God Control*, *Dark Ballet* e *Batuka*), obras pertencentes a *Madame X*, álbum lançado pela artista em 2019. Para observar as dinâmicas culturais expressas nas relações entre as imagens, a proposta metodológica escolhida consiste na articulação da fundamentação teórico-metodológica da Escola Semiótica de Tártu-Moscou (ESTM) com experimentações imagéticas inspiradas nas pranchas do *Atlas Mnemosyne*, projeto inacabado de Aby Warburg. Parte-se dos videoclipes em questão para observá-los como textos culturais que ganham novos sentidos ao serem justapostos a imagens de distintos contextos culturais, midiáticos, locais e temporais. O referencial teórico é composto principalmente por obras que discorrem sobre música popular massiva, música pop, cultura, semiosfera, núcleo, periferia, fronteira, identidade, gênero, raça, sexualidade e pós-colonialismo. A investigação deu origem a quatro principais resultados: 1) a identificação de três distintos modos de representação adotados pela indústria cultural da música nos videoclipes: o protagonismo do (a) artista representador (a), o protagonismo mediado do sujeito/grupo representado e o compartilhamento mediado do protagonismo entre artista representador (a) e sujeito/grupo representado; 2) a constatação de que a ESTM e o *Atlas Mnemosyne* mostraram-se uma combinação potente para uma proposta metodológica consonante com o problema e os objetivos da pesquisa; 3) a observação de que a apropriação (enquanto o ato de pegar signos de determinada cultura ou grupo identitário e articulá-los em uma produção própria) é o principal mecanismo de representação e de construção de sentido das culturas, o que dá origem a conflitos, embates, sofrimentos, encontros, diálogos, silenciamentos, violências, colonizações, opressões, contra-ataques, resistências, legitimações, e estranhamentos culturais; 4) a montagem de nove pranchas temáticas de imagens que permitiram a examinação de tais dinâmicas no âmbito da cultura a partir dos três videoclipes analisados. Salientam-se os agradecimentos à CAPES pelo financiamento que facilitou o acesso a leituras, materiais e demais atividades imprescindíveis para a execução da pesquisa.

Palavras-chave: música popular massiva; cultura; identidade; imagem; Madonna.

ABSTRACT

The following research proposes to think, problematize and materialize the representations that pop music constructs about cultures (involving their asymmetrical power relations) and the legitimizing and resistance identity groups, based on gender, race, sexuality and (de)coloniality markers. Three Madonna music videos (God Control, Dark Ballet and Batuka), works that belong to Madame X, album released by the artist in 2019, are adopted as objects. In order to observe the cultural dynamics expressed in the relations between the images, the chosen methodological proposal consists of the articulation of the theoretical-methodological foundation of the Tartu-Moscow Semiotic School (TMSS) with imagery experimentations inspired by the plates of the Atlas Mnemosyne, Aby Warburg's unfinished project. The analysis starts from the music videos in question to observe them as cultural texts that gain new meanings when juxtaposed to images from distinct cultural, mediatic, local and temporal contexts. The theoretical framework is mainly composed of works that discuss massive popular music, pop music, culture, semiosphere, nucleus, periphery, border, identity, gender, race, sexuality and post-colonialism. The investigation gave rise to four main results: 1) the identification of three different modes of representation adopted by music's cultural industry in music videos: the protagonism of the representing artist, the mediated protagonism of the represented subject/group and the mediated sharing of protagonism between the representing artist and the represented subject/group; 2) the finding that the TMSS and the Atlas Mnemosyne proved to be a powerful combination for a methodological proposal in line with the research's problem and goals; 3) the observation that appropriation (as the act of picking up signs of a given culture or identity group and articulating them in one's own production) is the cultures' main mechanism of representation and construction of meaning, which gives rise to cultural conflicts, clashes, suffering, encounters, dialogues, silencing, violence, colonizations, oppressions, counter-attacks, resistance, legitimations and estrangement; 4) the mounting of nine thematic image plates that allowed the examination of such dynamics within the scope of culture from the three analyzed video clips. Special thanks to CAPES for the funding that facilitated access to readings, materials and other essential activities for carrying out the research.

Keywords: massive popular music; culture; identity; image; Madonna.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Britney agradecendo pelo movimento <i>#FreeBritney</i> na rede social <i>Instagram</i>	25
Figura 2 – Cenas do videoclipe <i>Like A Prayer</i>	37
Figura 3 – Capa do álbum <i>Like A Prayer</i>	39
Figura 4 – Madonna utilizando o corpete com sutiã (i)cônico de Jean Paul Gaultier.....	39
Figura 5 – Cenas do videoclipe de <i>Medellín</i>	45
Figura 6 – Capa de <i>Capital, single</i> de Clapt Bloom.....	47
Figura 7 – Capas de diferentes versões de <i>Madame X</i>	48
Figura 8 – Prancha A do <i>Atlas Mnemosyne</i> de Aby Warburg.....	60
Figura 9 – Prancha 1: Religião e figuras religiosas.....	65
Figura 10 – Madonna performando <i>God Control</i> na turnê <i>Madame X</i>	73
Figura 11 – Prancha 2: Armas e violência.....	74
Figura 12 – Prancha 3: Representações das culturas LGBTQIA+.....	82
Figura 13 – Painel instalado no Edifício Caraíba (RS).....	96
Figura 14 – <i>Tweet</i> envolvendo Madonna.....	97
Figura 15 – Litografia contendo poema do álbum <i>Madame X</i>	105
Figura 16 – Cenas de <i>Dark Ballet</i> com Mykki Blanco e a Jeanne d’Arc de Carl Dreyer..	110
Figura 17 – Cenas do videoclipe <i>Mother’s Daughter</i> de Miley Cyrus.....	114
Figura 18 – Halle Bailey como Ariel e as reações das crianças.....	118
Figura 19 – Representações <i>quare</i> em Lil Nas X.....	120
Figura 20 – Gráfico do número de assassinatos de pessoas trans no Brasil (2008-2021)..	135
Figura 21 – Prancha 4: A tortura e seu público.....	136
Figura 22 – Prancha 5: Sujeitos torturadores e torturados.....	144
Figura 23 – Prancha 6: Pulsões de vida das identidades trans e/ou negras.....	149

Figura 24 – Prancha 7: Interseccionalidades femininas.....	162
Figura 25 – Prancha 8: Música pop e territorialidades.....	169
Figura 26 – Prancha 9: Resistência e Legitimação.....	177
Figura 27 – Super prancha ou mini atlas da investigação.....	189

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: “O MUNDO É SELVAGEM, O CAMINHO É SOLITÁRIO”	12
2	CAPÍTULO 1 – “NÃO SE PODE ACERTAR UM ALVO EM MOVIMENTO”: COMO APREENDER A MÚSICA POP EM <i>MADAME X</i>?	18
2.1	Música pop-lítica: música de mercado, música autônoma, música engajada	20
2.2	De Madonna a Madame X	35
2.2.1	“Who’s that girl?”: a trajetória de Madonna na música pop	35
2.2.2	“Ven conmigo, let’s take a trip”: Uma viagem pelo pop da Madame X	43
3	CAPÍTULO 2 – “ATÉ QUE A CONSTELAÇÃO DESEJADA APAREÇA”: COMO ANALISAR CONSTELAÇÕES DE CULTURAS E DE IMAGENS?	52
3.1	A Escola Semiótica de Tártu-Moscou e o <i>Atlas Mnemosyne</i>	53
3.2	“Sangue de inocentes espalhado por toda parte”: uma análise sobre <i>God Control</i>	64
4	CAPÍTULO 3 – “TENTEI DESCOBRIR MINHA PRÓPRIA IDENTIDADE”: COMO PENSAR IDENTIDADES A PARTIR DE <i>MADAME X</i>?	92
4.1	A construção da identidade e suas fragmentações	94
4.2	O fracasso como modo de vida	107
5	CAPÍTULO 4 – “É UM LONGO CAMINHO”: IDENTIDADE E CULTURA A PARTIR DOS VIDEOCLIPES <i>DARK BALLE</i>T E <i>BATUKA</i> DE <i>MADAME X</i>	131
5.1	“A tempestade não está no ar, está dentro de nós”: uma análise sobre <i>Dark Ballet</i>	132
5.2	“Há uma tempestade adiante, ouço o vento soprando”: uma análise sobre <i>Batuka</i>	158
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS: APÓS QUASE QUATRO ANOS DE <i>MADAME X</i>, CHEGAMOS REALMENTE AO FUTURO?	186
	REFERÊNCIAS	190

1 INTRODUÇÃO: “O MUNDO É SELVAGEM, O CAMINHO É SOLITÁRIO”

*Do you know who you are?
Will we know when to stop?
O mundo é selvagem
O caminho é solitário
[...] Eu sei o que sou e o que não sou*

Madonna, *Killers Who Are Partying* (2019a)

Na canção que intitula esta dissertação, Madonna lança uma questão que acompanha a jornada humana. Eu, pelo menos, tenho me feito essa pergunta desde criança – e ela tem se intensificado cada vez mais, do meu primeiro contato com os estudos identitários até o processo de produção desta pesquisa. *Do you know who you are?* Você sabe quem você é? Pensar em quem nós somos envolve, eventualmente, ponderar quais os limites desse saber. Do lugar de onde parto, até onde posso ir? *Will we know when to stop?*

Em seguida, os versos “o mundo é selvagem, o caminho é solitário”, cantados por ela em português de Portugal, país no qual estava residindo quando resolveu dar início à produção do álbum. Selvagem vem da selva; dentre as diversas conotações culturalmente atribuídas à palavra estão a de selvagem como agressivo, primitivo, rudimentar, animalesco. De fato, somos todos animais; mas o ser humano tende, no senso comum, a se diferenciar dos outros animais, colocando-os como o “outro” – uma perspectiva culturalmente adquirida.

A cultura, para a Semiótica, envolve toda a produção mental humana (da razão ou não) que intenta atribuir sentido à realidade por meio dos signos; tudo aquilo que fazemos para dar significado à nossa existência. É por meio da cultura, por exemplo, que os brancos colonizadores atribuem o sentido negativo de “selvagem” aos animais da selva (que de acordo com essa lógica não estariam no mesmo nível do *homo sapiens sapiens*) e o reaplica aos grupos colonizados, o “outro” humano. Talvez o mundo seja uma selva; mas somos nós que estamos destruindo a nós mesmos e nossos ecossistemas, não os “outros animais”.

O caminho é solitário. Tanto na jornada identitária (na vida pela qual passamos tentando entender quem somos) quanto na acadêmica. Dizem que o fazer pesquisa é solitário, e de fato é. Porém, assim como na trajetória da vida, é possível fazer amigos, encontrar uma família, desenvolver paixões e desafios, criar inimigos e desavenças na pesquisa. A escrita é monográfica, mas o texto é repleto de intertextos, de encontros e desencontros de vozes.

O processo de digitação desta dissertação foi sim bastante solitário e se deu principalmente em um único recinto: meu quarto, meu lugar físico no qual passei meses a fio trancado enquanto refletia sobre os meus lugares culturais – enquanto desenvolvia uma

pesquisa sobre os núcleos e fronteiras¹ da cultura pop. A solidão em meu quarto se deu por conta do isolamento social da pandemia do COVID-19 e teve início após a minha primeira semana de aula no mestrado. Nos três anos em que levei a cabo esta dissertação, inúmeros foram os momentos em que a minha escrita foi bloqueada pelo medo, tristeza, desespero, dor, perda, raiva. Mas também foram muitos os momentos de prazer, inquietação, euforia, risadas, paixão. Isso porque o emocional não se desvencilha do racional, como bem percebi com Aby Warburg.

Contudo, o processo de escrita (que vai além da digitação e envolve todo o percurso da investigação) não foi solitário. Este texto está permeado de diálogos, de experiências vividas em diversos lugares que visitei (física e virtualmente), de trocas que tive com amigas, com professoras e professores, com meus pais, com artistas e especialmente com as referências bibliográficas, com as imagens, vídeos, músicas e demais obras aqui citadas. Convoco aqui um coletivo de vozes. Há ainda os embates e discordâncias, especialmente no que tange às vozes legitimadoras, silenciadoras, violentas e opressoras que cruzaram os caminhos dessa pesquisa.

Minha identidade epistemológica encontra-se em um entre-lugar, transitando entre a Semiótica da Cultura e os Estudos Culturais, escola teórica interdisciplinar que se dedica a analisar as produções e difusões de sentido na cultura, bem como suas relações de poder (expressas no “eu” e no “outro”; no que sou e o que não sou; em quem pode e quem não pode; na legitimação e na resistência).

Sou um pesquisador crítico e sou fã de Madonna. Assumir meu lugar enquanto fã é necessário porque parto de um lugar de estudo e de conhecimento aprofundado sobre a vida, a obra e os materiais disponíveis sobre a artista há anos; também porque possuo vetores afetivos e desafetivos por ela. Fã ou *hater*? Ou, na verdade, pesquisador?

Tais vetores (des)afetivos não tornam a pesquisa menos científica: como afirma o historiador da arte e teórico das imagens Aby Warburg (2015), a pesquisa é apolínea e dionisíaca. A práxis científica não se desvencilha dos *pathos*, das paixões e dos estados anímicos. Minha relação com a artista e sua obra também compõe o processo epistemológico desta investigação – o que não significa que meus argumentos sejam produzidos com base apenas em razões ou emoções, mas aponta para a minha forma de fazer pesquisa que observa os dois lados da moeda, os altos e baixos, mas que não é neutra – será que há neutralidade científica?

¹ Conceitos do semiótico russo Iuri Lotman (1996) a serem abordados ao longo da dissertação.

Para debater sobre música pop, cultura e identidade, esta dissertação se configura como uma jornada pelo universo cultural – enquanto a agente secreta Madame X (personagem do álbum homônimo lançado por Madonna em 2019) viaja pelo mundo (re)conhecendo culturas e grupos identitários, produzindo sobre eles representações que envolvem as relações de poder expressas em esquerda e direita, conservadorismo e progressismo, homens e mulheres, brancos e negros, pessoas cishetero e a comunidade LGBTQIA+, europeus e africanos, colonizadores e colonizados etc.

Em *Madame X*,² Madonna se propõe a denunciar as opressões, os crimes de ódio e as necropolíticas de extermínio dos setores marginalizados na sociedade. O contexto histórico da produção do álbum está relacionado ao avanço da extrema-direita na Europa, do trumpismo nos EUA, do bolsonarismo no Brasil, de todo um movimento que é uma reação às conquistas (geo)políticas de esquerda das últimas décadas (LESSA, 2022). E como toda reação gera outra reação, seguimos resistindo aqui do lado do “outro”. *Madame X*, a obra que aqui é representante da música pop, assume o papel de mediar tais dinâmicas de ação e reação no âmbito da cultura por meio de suas representações. Já Madonna, a artista representante da indústria cultural, assume um posicionamento político. Em entrevista, quando perguntada sobre o porquê de ter feito um álbum “cheio de valores e progresso”,³ ela responde:

Porque não há vozes suficientes, sério. Não acho que existam pessoas suficientes – não só cantores ou artistas –, não há uma boa quantidade de indivíduos, de seres humanos de alto perfil se manifestando ou usando seu poder, sua potência, suas plataformas para fazer, afetar, inspirar uma mudança. Acho que a maioria prefere, preocupa-se mais em ser popular e não irritar, não perturbar demais o *status quo*. Não conheço muitas pessoas no meu meio profissional que sejam francas e políticas – talvez algumas. [...] A história se repete, então agora estamos adentrando um período de extrema direita, conservadorismo exacerbado, de mentes fechadas e é uma reação, tudo é uma reação. (MADONNA, 2019b, informação verbal)⁴

A artista denuncia seus colegas de indústria e reconhece a importância de utilizar sua voz, de expressar seu posicionamento político; mas como isso é feito, nas vias de fato, em *Madame X*? Quando é que a “perturbação” na verdade reitera o *status quo*? Em que momento a artista revolucionária vira a “branca salvadora” e a homenagem é recebida como ofensa? *Madame X* mostra-se polêmico por cruzar diversas linhas tênues e provocar os mais

² Quando em itálico, *Madame X* refere-se ao título do álbum. Quando formatado normalmente, Madame X refere-se ao nome da personagem criada por Madonna.

³ “Why did you decide to do an album full of values and progress like this?”

⁴ “Because there are not enough voices, seriously. I don’t think enough people – not just singers or entertainers – I think, there aren’t enough high-profile individuals, human beings, who are speaking up and using their power, their potency, their platforms to make change, to affect change, to inspire change. I think most people would rather, are more concerned with being popular and not upsetting, rocking the boat too much. I actually don’t know a lot of people in my business that are outspoken and political – maybe a handful. (...) History repeats itself, so right now we’re going into a period of extreme right, extreme conservatism, extreme narrow-minded thinking and it’s a reaction, everything’s a reaction.”

conflituosos sentimentos em quem depara com suas músicas e videoclipes. E, como apontado por Madonna, tudo é uma reação.

Portanto, o problema de pesquisa deste trabalho toma a forma da pergunta “como são feitas as representações da música pop sobre as culturas (e suas relações de poder) e os grupos identitários legitimadores e de resistência?”. Com base nas reflexões que se sucederam, foi montado um esquema de hipóteses atrelado à escolha dos três videoclipes que compõem o objeto de análise da investigação. Levando em conta o (a) artista que representa e o sujeito/grupo representados (que também se representam por meio de suas *performances* e discursos), suponho que existam três principais mecanismos de representação da música pop: 1) o protagonismo do artista que representa (Madonna no videoclipe *God Control*); 2) o protagonismo mediado do sujeito/grupo representado (Mykki Blanco em *Dark Ballet*); 3) o compartilhamento mediado do protagonismo entre artista representador(a) e sujeito/grupo representado (Madonna e Batukadeiras em *Batuka*). Utilizo o termo “mediado” nos mecanismos 2 e 3 por ter em mente que a indústria cultural (especialmente a estadunidense e a europeia) intervém sobre o discurso do representado; o produto final ainda é uma versão midiaticizada da indústria representadora sobre o protagonismo da parte representada.

Dando início ao processo de desenvolvimento da investigação, o primeiro capítulo (“*Não se pode acertar um alvo em movimento*”: *como apreender a música pop em Madame X?*) consiste em uma fundamentação teórica sobre a música pop e uma contextualização sobre Madonna e *Madame X*. No primeiro tópico, dialogo com textos de teóricos frankfurtianos como Theodor Adorno e Hanns Eisler, com o alemão Walter Benjamin, com o colombiano Omar Rincón e com os nordestinos Thiago Soares e Jeder Janotti Junior para tentar apreender a contraditória música pop, fenômeno aqui interpretado como um verdadeiro alvo em movimento sobre o qual agem vetores mercadológicos, artísticos e políticos. Já num segundo momento, abordo a vida, carreira e algumas obras da artista para então partir para *Madame X*, observando em elementos audiovisuais do álbum (trechos de canções, fotografias, entrevistas, videoclipe, capas, *performances* e outras formas de discurso) a dinâmica dos vetores mencionados.

O segundo capítulo (“*Até que a constelação desejada apareça*”: *como analisar constelações de culturas e de imagens?*) também se divide em duas partes. Na primeira, uma fundamentação teórico-metodológica que busca uma consonância com a problemática e os objetivos da pesquisa. Durante a pandemia, o ambiente cibercultural novamente evidenciou, com sua intensa profusão imagética, que as imagens nos permitem viajar não apenas pelo espaço e pelo tempo, mas pelas culturas – e os videoclipes analisados configuram-se como

pertinentes pontos de partida. Portanto, como analisar – na teoria e na prática – as dinâmicas observadas nas relações entre as culturas e as imagens?

Para isso, proponho uma articulação entre dois métodos: o da Escola Semiótica de Tártu-Moscú (e seus conceitos de semiosfera, núcleo, periferia, fronteira, assimetria e heterogeneidade culturais) e o do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Por meio da apresentação e da reflexão sobre ambos, busco costurá-los como uma forma de analisar as dinâmicas culturais representadas nas imagens de pranchas digitais que foram por mim montadas com inspiração no atlas warburgiano – partindo dos vídeos de *Madame X* em direção a outros contextos locais, temporais, culturais e midiáticos.

Já na segunda parte do segundo capítulo, parto para a análise do primeiro vídeo, *God Control*. Para as montagens de todas nove pranchas que compõem esta dissertação, dois critérios foram utilizados para a escolha das imagens: primeiro, os assuntos abordados nos vídeos de partida; segundo, o meu próprio repertório de imagens, visto que as pranchas de Warburg, como apontado por Didi-Huberman (2018), são reflexos da complexidade da cultura representados pelas imagens que nos atravessam. Para *God Control*, foram elaboradas e examinadas três pranchas cujas temáticas são, respectivamente: 1) Religião; 2) Armas e violência; 3) Representações sobre a cultura LGBTQIA+.

No terceiro capítulo (“*Tentei descobrir minha própria identidade*”: *como pensar identidades a partir de Madame X?*), uma fundamentação teórica sobre a identidade que também se ancora na música pop (partindo do álbum de Madonna) para refletir sobre as questões identitárias na contemporaneidade. No primeiro tópico, apresento o conceito e os três processos de produção da identidade postulados por Tomaz Silva (2014); abordo as identidades legitimadoras e de resistência, classificações de Manuel Castells (2018); e argumento sobre a fragmentação identitária pós-moderna, com base nos estudos de Stuart Hall (2002). Já no segundo tópico, após articuladas algumas noções basilares sobre o conceito, parto para os estudos identitários que recortam e/ou interseccionam raça, gênero, sexualidade e as questões pós-coloniais – tendo como horizonte epistemológico aquilo que une todas as identidades de resistência: o fracasso.

Já o quarto capítulo (“*É um longo caminho*”: *identidade e cultura a partir dos vídeos Dark Ballet e Batuka de Madame X*) é destinado às análises dos dois vídeos em questão. Com base nas discussões identitárias do capítulo anterior, proponho-me a examinar como as obras em questão refletem os mecanismos de representação do protagonismo mediado do sujeito/grupo representado e do compartilhamento mediado do protagonismo entre artista representador (a) e sujeito/grupo representado. Em *Dark Ballet*,

temos as pranchas 4) A tortura e seu público; 5) Sujeitos torturadores e torturados; 6) Pulsões de vidas trans e/ou negras. Para *Batuka*, as pranchas 7) Interseccionalidades femininas; 8) Música pop e territorialidades; 9) Resistência e legitimação.

Com base no detalhamento das etapas de desenvolvimento da pesquisa e das reflexões por ela suscitadas, são apresentados nas considerações finais quatro resultados principais proporcionados pela investigação. As nove pranchas montadas aqui se juntam e formam, a partir do meu repertório imagético, um pequeno recorte do imenso universo cultural que envolve os videoclipes analisados.

As traduções do inglês e do espanhol, ao longo do texto, são todas minhas (exceto quando especificado) e estão acompanhadas dos originais nas notas de rodapé. A tradução, nesta pesquisa, torna-se também um exercício de interpretação, de tentar comunicar a minha visão dos textos anglófonos da indústria cultural – no espírito das culturas que se traduzem o tempo todo dentre as semiosferas.

Começemos, então, uma viagem pelo mundo de *Madame X*.

2 CAPÍTULO 1 – “NÃO SE PODE ACERTAR UM ALVO EM MOVIMENTO”: COMO APREENDER A MÚSICA POP EM *MADAME X* DE MADONNA?

“Eu não procuro, acho.”

Madonna, *I Don't Search, I Find* (2019c)

Em seu *Seminário XI* (1964), ao abordar as relações entre a psicanálise e a ciência, Jacques Lacan observa que a pesquisa científica se configura em dois domínios: o da procura e o do achado. Para ele, aquilo que se busca já foi um dia achado, porém de certa forma esquecido. Investiga-se para reencontrar o achado em um outro momento, sob uma nova perspectiva.

O termo pesquisa, eu desconfio dele. Para mim, jamais me considere um pesquisador. Como disse uma vez Picasso, para o maior escândalo das pessoas que o rodeavam – **Eu não procuro, acho**. Há, aliás, no campo da pesquisa dita científica, dois domínios que podemos perfeitamente reconhecer: aquele em que se procura, e aquele em que se acha. [...] Diz-se ali correntemente – **não me procurarias se já não me tivesses achado**. O **já achado** está sempre por trás, mas atingido por algo da ordem do esquecimento. (LACAN, 1988, pp. 14-15, grifo do autor)

Embora o termo **pesquisa** seja comumente associado à *procura*, Lacan cita Picasso e coloca-se no lugar daquele que **acha**, assim como Madonna o fez em *I Don't Search, I Find*, décima terceira faixa da edição *deluxe* de *Madame X*. Após visitar diversos locais – geográficos e culturais – ao redor do globo e testemunhar os desejos das pessoas – que vão da vontade de matar e oprimir até a de resistir, lutar, dançar e amar –, Madame X, a personagem homônima do disco, revela na canção em questão que sua viagem pelo mundo não foi uma procura, mas um achado. Mas que achado? Em *Crave*, sétima faixa do álbum, ela canta: “Corri tão longe para tentar achar/O que me faltava/E lá estava, dentro de mim” (MADONNA, 2019d).⁵ O reencontro com o já achado.

A declaração de Picasso, revisitada por Lacan em 1964 e, mais tarde, por Madonna, parece contraditória – afinal, como diz o ditado, “quem procura, acha”. Contudo, pode-se pensar que quem procura está vagando sem direção na imensidão dos terrenos do conhecimento (e tal movimento também faz parte do processo), enquanto aquele que acha está orientado por aquilo que quer reencontrar. O “achar” indica, nesse caso, um retorno; a pesquisa como o (re)encontro.

Como relatado no *Seminário R.S.I.* (1975), Lacan foi questionado por um interlocutor, que o confrontou apontando que o que ele fazia parecia bastante com o **procurar**. “Nessa ocasião, então, Lacan se refere à etimologia do verbo *chercher* (procurar)

⁵ “Ran so far to try to find/The thing I lacked/And there it was, inside of me”.

que provém do latim *circare*: circundar, fazer o círculo” (BERNARDES, 2010, p. 37). Onze anos após declarar “Eu não procuro, acho”, Lacan retoma a questão: “Encontro o suficiente para ter que circular” (LACAN, 1974-75 *apud.* BERNARDES, 2010, p. 37).

Podemos deduzir, portanto, que pesquisar é circundar para reencontrar aquilo que já foi achado e que a pesquisa é uma consequência do achado. Embora Lacan estivesse se referindo à pesquisa em psicanálise, suas reflexões podem ser aplicadas a esta investigação. O processo de pesquisa em Comunicação também envolve um deslocamento que começa e termina no que já foi achado. O que diferencia o começo do fim, para além do marco temporal, é tudo aquilo que foi registrado na pesquisa, na volta que se dá em torno do achado.

É possível circundar um objeto, mas não se pode apreendê-lo como algo estático, estável – especialmente quando se fala de música pop, fenômeno multiforme que articula lógicas de mercado, arte, política, mídia e sociedade. Na introdução do videoclipe de *Medellín*, primeira faixa do *Madame X* a ser lançada, Madonna diz que a “Madame X ama dançar... Porque não se pode acertar um alvo em movimento” (MADONNA, 2019e, informação verbal).⁶ Assim como não é possível marcar um X na Madame X, inviável também é tentar demarcar a música pop como um fenômeno de uma só faceta.

Esta pesquisa parte do álbum *Madame X* – em especial dos três videoclipes a serem analisados – para visitar novos contextos culturais e reencontrá-lo no fim. Não para voltar com soluções sobre como Madonna ou a indústria cultural devem agir na representação de identidades e culturas, mas com reflexões baseadas no traçado circular em torno desse processo. O principal objetivo deste primeiro capítulo é, portanto, analisar as configurações da música pop – o alvo em movimento – como fenômeno comunicacional, observando as complexidades e contradições em suas estratégias de representação. Adoto aqui a perspectiva semiótica do conceito de representação: a produção, interpretação e articulação de signos para tornar algo presente; representar como estar no lugar de algo, substituir, falar de (SANTAELLA, 2017).

A pergunta contida no subtítulo deste capítulo pincela a indagação que o move: como a Comunicação pode delimitar epistemologicamente, na contemporaneidade, a música pop, fenômeno multiforme, uma vez que se torna cada vez mais difícil definir os produtos da indústria cultural como puramente mercadológicos, artísticos ou políticos?

No espírito lacaniano, reencontremos o pop nessa pesquisa com novas perspectivas.

⁶ “Madame X loves to dance... Because you can’t hit a moving target.”

2.1. Música pop-lítica: música de mercado, música autônoma, música engajada

Um ponto de partida contemporâneo para pesquisar a música pop é o texto *Percursos para estudos sobre música pop* (2015), de Thiago Soares, no qual o autor faz uma exposição histórica e conceitual do fenômeno e propõe caminhos para a pesquisa em música e cultura pop.

Começamos, portanto, o reencontro com o pop. No tópico *Procura-se o pop desesperadamente* – em alusão ao filme *Procura-se Susan Desesperadamente* (1985), estrelado por Madonna –, Soares aponta que a abreviação inglesa “pop” vem de “popular” – o que já denota a hegemonia cultural estadunidense e europeia no fenômeno – e designa manifestações culturais relacionadas a uma produção artística e midiática voltadas para o público de massa, para o consumo transnacional e em larga escala. Sua origem se encontra também relacionada à *Pop Art*, movimento artístico da segunda metade do século XX que tem Andy Warhol como um de seus principais representantes e que expõe uma crise da arte ao observá-la pelas lentes de uma conjuntura em que a produção cultural estava se tornando cada vez mais mercadológica e massiva. Contudo, a *Pop Art* não era apenas uma crítica à mercantilização da cultura. Paradoxalmente, ela também flertava com ícones pop como Marilyn Monroe.

Oriundo de língua inglesa como abreviação do “popular”, a denominação “pop” assume uma característica bastante específica em sua língua de origem. Como abreviação de “popular” (“pop”), a palavra circunscreve de maneira um tanto quanto clara, as expressões aos quais, de alguma forma, nomeia: são produtos populares, no sentido de orientados para o que podemos chamar vagamente de massa, “grande público”, e que são produzidos dentro de premissas das indústrias da cultura (televisão, cinema, música, etc.). Seria o que, no Brasil, costuma-se chamar de “popular midiático” ou “popular massivo”. A título de exemplo, estamos falando de telenovelas, filmes produzidos dentro dos padrões de estúdio, artistas musicais ligados a um ideário de indústria da música, entre outros. (SOARES, 2015, p. 19)

Portanto, música pop remete ao que também Jeder Janotti Junior chama de música popular massiva, um complexo conjunto de lógicas midiáticas, discursivas, socioculturais, mercadológicas e de (re)produção sonora e imagética que afetam desde a criação até a divulgação, distribuição e consumo de produtos da indústria fonográfica, bem como sua subversão – configurando também, portanto, os moldes daquilo que leva certos artistas a irem de encontro a tais lógicas em produções mais alternativas e/ou críticas desta mesma indústria. Tais canções são concebidas visando ao consumo por público de massa e em geral a assimilação rápida e em larga escala em diferentes temporalidades e localidades.

A proliferação de rótulos no universo da música – tais como “música midiática”, “música pós-massiva” ou “música pop” – parece demarcar [...] o consumo em larga escala mediante o emprego das tecnologias de reprodução sonora e a configuração de uma indústria fonográfica que será determinante nos circuitos de distribuição,

acesso, formatos e até na própria resistência a essas lógicas. [...] As diferentes expressões musicais que circulam nesse universo possuem gêneses e interfaces comuns, as quais, quando observadas no contexto da música popular massiva, permitem uma compreensão menos passional e mais substancial das relações criativas e comerciais implicadas na música que se afirma no circuito das indústrias culturais. (JANOTTI JUNIOR, 2007, p. 2)

Compartilhamos da perspectiva de Janotti Junior e de Soares, que reconhecem o pop menos como um gênero musical específico do que como uma lógica de produção e distribuição massiva de artefatos da música popular midiática. Estão envolvidas aqui nuances mercadológicas dos circuitos da indústria do entretenimento, que adotam processos específicos de produção e divulgação como ensaios fotográficos, peças publicitárias, *singles*,⁷ videoclipes, entrevistas em rádio, revista, internet e televisão e que dizem respeito a artistas, diretores, fotógrafos, estilistas, empresários, críticos musicais, gravadoras, mercado, público...

Presente nos mais diversos espaços naturais e midiáticos, a música popular massiva é responsável não apenas por vender produtos e entreter públicos, mas por comunicar mensagens que por vezes se instalam literalmente “na boca do povo”. Interpretado por alguns como ferramenta de manipulação e por outros como uma nova forma de arte que cria e traduz afetos, práticas e sentidos do imaginário “popular”, o fenômeno mostra-se cada vez mais complexo e contraditório, muitas vezes envolvendo questões sociais e políticas.

Entre vários outros exemplos, podemos citar que, nas últimas décadas, tivemos Chico Buarque e Milton Nascimento criticando a ditadura militar brasileira em *Cálice* (1978); Janet Jackson debatendo racismo, luta proletária e abuso infantil em *Rhythm Nation* (1989); Rita Lee revelando a instabilidade do período pós-ditadura em *Filho Meu* (1993) e Madonna abordando o imperialismo norte-americano em *American Life* (2003). Mais recentemente temos os exemplos de Beyoncé, que abordou o feminismo em ****Flawless* (2013); Linn da Quebrada, que discutiu raça, gênero e sexualidade em *Bixa Preta* (2016) e Clapt Bloom, que denunciou tanto a pressão da indústria da música sobre artistas independentes quanto a crise política, sanitária, financeira e sociocultural vivida na conjuntura do Brasil de Jair Bolsonaro em *Capital* (2021). Dentro desse grupo de produções encontra-se *Madame X* (2019), que envolve debates inspirados nas necropolíticas de extermínio das diferenças (principalmente as raciais, sexuais, culturais e de gênero).

Desde Marilyn Monroe e Carmen Miranda, passando por Beatles e Mutantes, Donna Summer e Raul Seixas, Madonna e Rita Lee, Britney Spears e Pitty até Beyoncé e Anitta, o que une as obras e os artistas citados são as contradições inerentes ao capitalismo tardio que eles salientam.

⁷ Também conhecidos como músicas de trabalho, escolhidas para a divulgação do álbum.

Estudos como os de Soares e Janotti Junior configuram-se como perspectivas latino-americanas do Nordeste do Brasil sobre a música popular massiva nas últimas duas décadas; elas refletem as aproximações feitas entre o pop e os Estudos Culturais no que concerne a temas contemporâneos como territorialidades, afetos, *performance*, gênero, raça, classe e sexualidade (JANOTTI JUNIOR, 2020) – seguindo uma direção convergente com a proposta desta pesquisa. Contudo, no espírito warburgiano dos saltos temporais como ferramentas epistemológicas para se trabalhar os fenômenos estéticos (WARBURG, 2015), voltemos aos textos anteriores à atual configuração dos estudos sobre a música pop.

Observando historicamente, o fenômeno já vinha sendo estudado desde a primeira metade do século XX, tendo sido objeto da teoria da indústria cultural, termo criado pelos filósofos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer para designar o sistema de produção de bens culturais de massa na sociedade capitalista (ADORNO, 1987). De acordo com essa perspectiva, tais produtos são concebidos pelos Meios de Comunicação de Massa (MCM) para alienar os indivíduos – inibindo neles o pensamento crítico sobre aquilo que consomem – e para serem distribuídos em série e em larga escala, transformando a arte e a cultura em mercadorias.

Adorno, em *Sobre música popular*, define e analisa o fenômeno pelas lentes da indústria cultural e chega a diferenciar a “música popular” da “música séria”. No que concerne à estrutura da produção, o autor define a música popular como padronizada, ou seja, que segue uma mesma fórmula para obter determinado tipo de recepção pelo público.

A estandardização estrutural busca reações estandardizadas. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de liberdade numa sociedade livre, liberal. (ADORNO, 1986, p. 120)

Para o musicólogo, enquanto a música popular estaria atrelada à lógica da indústria cultural e à conseguinte manipulação, por parte do sistema capitalista, dos indivíduos inseridos na sociedade de massas por meio da venda do entretenimento como fonte de lazer, a “música séria” permitiria uma absorção crítica e um esforço cognoscitivo que levaria o sujeito a perceber a obra musical pelo todo e não apenas por suas partes genéricas – como engrenagens de uma máquina – como ocorreria na música popular. A massa estaria sempre em busca do novo, mas não possuiria condições de realizar esforços em atividades de lazer devido à rotina operária. Esse tipo de música seria, portanto, um estimulante que não traria conteúdo ou nada de significativamente novo.

O modo de as pessoas trabalharem na linha de montagem da fábrica ou nas máquinas dos escritórios lhes nega qualquer novidade. Elas buscam novidade, mas a tensão e a monotonia ligadas ao trabalho de fato as levam a evitar o esforço nesse

tempo de lazer, que oferece a única chance para experiências realmente novas. Como um substitutivo, elas imploram por um estimulante. A música popular vem oferecê-lo. Os seus estímulos são respondidos com a inabilidade de se investir esforços no sempre-idêntico. Isso significa mais monotonia. É um círculo que torna a fuga impossível (ADORNO, 1986, p. 137).

Adorno acreditava, portanto, que a música popular aprisiona e que ela perde sua dimensão artística e política por estar atrelada ao viés mercadológico da produção em série. Ronel Rosa (2003) relata que o filósofo defendeu, em boa parte de sua produção teórica, a chamada música autônoma. Esta seria concernente a produções de nicho que não se deixam ser apreendidas pelas concepções simplistas e funcionalistas da indústria cultural e que se apresentam abertas às infinitas atribuições de sentido.

Por meio dessa analogia entre o específico (nicho) e o geral (indústria), Adorno acreditava que a música não deveria ter funções direcionadas ao público (como demanda a indústria fonográfica) e que é esse caráter autônomo (da música pela própria música, sem a necessidade de atender a nada nem a ninguém) o responsável por confundir o ouvinte, formar paradoxos, deixar os não-ditos prevalecerem. Tomando sua própria forma – sem ser simplificada para a melhor compreensão e obtenção de efeitos do público de massa – a música poderia ser, de fato, livre.

A música autônoma, como Adorno a preconiza, traz, em sua recepção, momentos de ambiguidade e de paradoxo. Paradoxo por recusar-se ao movimento esperado de resolução, por furtar-se à identificação, e ambiguidade por não oferecer solução acabada, por deixar em aberto ou por oferecer uma abertura para diversos sentidos de interpretação. (ROSA, 2003, p. 31)

O que a temporalidade e os paradigmas que cercaram os estudos de Adorno não puderam prever foi a configuração do capitalismo tardio no fim do século XX e no século XXI. Com o fim da Guerra Fria nos anos 1990, tal sistema econômico se estabeleceu principalmente por meio da globalização, processo que alterou as noções sobre tempo e espaço e que contribuiu para a hegemonia da indústria do entretenimento ocidental (fundamentalmente estadunidense e europeia). Na contemporaneidade, os produtos da indústria cultural são tão intrínsecos às vivências sociais – sobretudo as cosmopolitas – que se torna inviável tentar fugir da mídia massiva em busca de uma liberdade; a luta se dá, portanto, dentro do sistema, seja para os consumidores ou até mesmo para os produtores.

A ambiguidade e o paradoxo da música autônoma evidenciados por Adorno mostram-se constantemente presentes na música pop – que também se esquivava da resolução esperada. Isso porque a dimensão artística está atrelada a uma relativa autonomia dos artistas na indústria. Nomes de grande visibilidade midiática como Madonna, Michael Jackson, Milton Nascimento, Pabllo Vittar, Beyoncé, Lady Gaga e tantos outros têm feito obras repletas de ambiguidades e experimentalismos estéticos, além de diversos tensionamentos

discursivos em relação a injustiças sociais, opressões econômicas e identitárias, bem como críticas à própria indústria, abrindo um espaço para a reflexão que nem sempre se espera de produções da grande indústria. Já artistas mais alternativas como Björk, Linn da Quebrada, Grace Jones, Clapt Bloom, Charli XCX, Potyguara Bardo, Iamamiwhoami, SOPHIE e Arca também provocam as lógicas mercadológicas, estéticas e políticas que formatam a música pop como um produto voltado apenas para o consumo rápido, fácil e superficial. A contradição é inerente à música pop justamente por envolver as nuances éticas, mercadológicas, artísticas, políticas em questão.

A arte, por mais estandardizada que seja, não cessa de deixar em aberto diversas possibilidades de atribuição de sentidos. Como exemplo tem-se Britney Spears, cujas obras ditaram nas últimas duas décadas algumas das tendências estéticas, mercadológicas e discursivas da música pop que se encontra tanto no centro – o *mainstream*, popular massivo – como nas periferias – o alternativo, de nicho – da indústria fonográfica.

Britney, a diva branca e loira que exala confiança e sensualidade e que revela os padrões de beleza, feminilidade, branquitude e cisheteronormatividade⁸ perpetuados pela mídia, foi abraçada por grande parte da comunidade LGBTQIA+,⁹ pessoas cujos corpos, sexualidades e identidades de gênero foram e são historicamente reprimidas. Por mais que a indústria cultural exerça uma coerção social, o consumo ainda é subjetivo tanto em relação às interpretações dos consumidores como às suas formas de consumo – lembramos que a pirataria não foi prevista pela indústria, ainda que ela tente contorná-la. Esse consumo revela que as relações entre artista, mídia e público de massa são muito mais complexas, contraditórias e inesperadas do que a pura manipulação funcionalista estipulada por Adorno.

Entretanto, Britney teve sua saúde mental severamente comprometida devido a uma combinação de abusos e explorações por parte de sua família e da indústria (que queriam ganhar mais e mais dinheiro por meio da venda de seus produtos, que vão de discos a *lingerie* e perfumes) e por parte da mídia (que fez um espetáculo público baseado em sua vida privada), o que culminou no turbulento período de sua vida pessoal pautado por internações, crises psicológicas, reabilitações e interdições judiciais no ano de 2007.

⁸ Cisheteronormatividade compreende as lógicas de dominação e de normatividade da heterossexualidade e da cisgeneridade. Pessoas cisgêneras são aquelas que se identificam com a identidade de gênero designada no nascimento (masculino ou feminino), enquanto pessoas trans podem ser não-binárias (situando-se no espectro entre os gêneros masculino e feminino ou adotando nenhum gênero) ou transicionar do feminino para o masculino ou do masculino para o feminino.

⁹ Atualmente a sigla da comunidade inclui Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Identidades trans, Queer, Intersexuais, Assexuais e demais identidades de gênero e sexualidade, representadas pelo “+”.

Embora tenha se restabelecido em alguns âmbitos ao longo dos últimos anos, a cantora recentemente lutou contra a conservadoria a ela imposta em 2008 pelo pai, Jamie Spears, e pelo sistema judiciário estadunidense. Britney não podia efetuar gastos (de sua própria renda), ter autonomia sobre suas músicas, dirigir, fazer compras ou até mesmo engravidar sem a autorização de seus tutores – em especial seu próprio pai, que está ligado aos seus empresários da indústria. Em depoimento de junho de 2021, Britney revela que possui câmeras por toda a sua casa e que carrega um DIU (dispositivo intrauterino) que a impede de engravidar (G1, 2021a). O processo, bastante veiculado na imprensa e nas redes sociais, chamou a atenção de seus fãs e do público, que deram início à campanha *#FreeBritney* pela libertação da cantora em 2019 (LINCOLINS, 2020). Embora Britney (Figura 1) tenha se tornado aquilo que Grace Jones chamou de *slave to the rhythm*, a cantora conseguiu remover seu pai da conservadoria em setembro de 2021 e conquistou a anulação da tutela em novembro de 2021 (G1, 2021b).

Figura 1 – Britney agradecendo pelo movimento *#FreeBritney* na rede social *Instagram*.



Fonte: Marie Claire.¹⁰

É essa indústria da música pop também a responsável pelo boicote midiático com Madonna após o lançamento do álbum *Erotica* e de seu livro erótico *Sex* em 1992 (BOGOS, 2020) ou com Janet Jackson desde o incidente em que parte de seu seio ficou à mostra na *performance* do *Super Bowl* de 2004 (CROSLEY, 2018); pela interdição em tantas obras dos artistas citados acima; pelo apagamento midiático de cantoras após atingirem os quarenta anos

¹⁰ Disponível em: https://s2.glbimg.com/auNIS4-lasadXY9sjJWZLJUk9wQ=/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2021/10/04/photo_2021-10-04_20-35-58.jpg. Acesso em: 10 jan. 2022

de idade; ou ainda pela perpetuação de padrões estéticos de gênero, raça e heteronormatividade, de estilos de vida brancos, joviais, caros e cosmopolitas e pela consequente exclusão daqueles que não se inserem em tais normas.

Dadas tais configurações, as colocações frankfurtianas não se mostram de todo ultrapassadas. Embora uma gama de artistas tenha mostrado que há práticas de subversão por parte de quem está dentro desse sistema, que a música pop pode ser também progressista e que é possível haver uma relativa autonomia para os artistas, a indústria continua sendo bastante violenta, especialmente com artistas independentes e/ou localizados fora do eixo das grandes capitais globais, como evidencia Clapt Bloom.

Clapt é cantora, compositora, instrumentista e produtora fortalezense. Inserida na cena musical local *underground*¹¹ desde 2010, a artista não tem medido esforços ao longo de sua carreira para elaborar críticas à indústria da música. Sobre a obra *Vitrine* (2021), a artista conta que o EP¹² “fala sobre a jornada que precisamos percorrer por livre e espontânea pressão de nos tornarmos produtos perfeitos para consumo e geração de renda constante pra assim sermos validados” (BLOOM, 2021a, informação verbal).

Não à toa o primeiro *single* do EP *Vitrine* é a faixa *Unpopstar*. Utilizando-se do “un”, prefixo de negação da língua inglesa, Clapt apresenta aqui a “Não-Popstar”, figura irônica da artista pop que não é uma estrela pop, da “diva sem palco ou TV/Mas não se vê pra trás” (BLOOM, 2021b). A música apresenta a vivência de uma artista independente da periferia geográfica (bairro Padre Andrade) e cultural (o *underground*) de Fortaleza que não consegue nenhum apoio nem financiamento da mídia, das gravadoras e da indústria cultural como um todo, mas que resiste perante às lógicas do mercado – ao passo que continua tendo a música pop *mainstream* como influência em suas obras. “*Unpop, unpop, unpopstar/Já sei que aqui não vou durar/Cansei, cansei de me preocupar/No teu molde não vou entrar*” (ibid.).

Somente a distinção pop não dá conta das transculturalidades que atravessam a produção local. Os acionamentos da música pop como modo de habitar a Cosmópolis muitas vezes mascaram os processos de reterritorialização das sensibilidades locais, atravessadas por questões de classe, gênero e raça em diferentes contextos sociais. (JANOTTI JUNIOR, 2020, p. 26).

Entretanto, até mesmo uma produção local como *Unpopstar* carrega as contradições da música pop. Clapt Bloom canta sobre ir contra os moldes da indústria, mas se

¹¹ Enquanto o *mainstream* corresponde às produções do centro da indústria, o *underground* remete às manifestações de nicho, das periferias culturais.

¹² EP (sigla para *Extended Play*) configura-se como uma compilação que em geral tem até oito músicas. Trata-se de uma gravação menor que um álbum musical, mas ainda maior que um disco *single* (que costuma conter até quatro canções). Disponível em: <http://www.voxmusicstudio.com.br/o-que-significa-ep/>. Acesso em: 10 out. 2018.

apresenta como um produto enquanto a letra vem embalada em sintetizadores radiofônicos que constituem uma linguagem pop. Sobre *Unpopstar*, a cantora afirma em entrevista:

Eu me inspirei nesse abismo que tem entre artistas independentes e também artistas *mainstream*, como as pessoas olham pra gente de diferentes modos só por causa que um tem mais propaganda do que o outro... Como as propagandas influenciam os nossos gostos sem nem a gente... Perceber. A gente é muito manipulado o tempo todo. (BLOOM, 2021c, informação verbal).

A fala dela, bem como sua música, carregam sentidos de quem vive na pele a violência da indústria cultural que estudos e pesquisas tentam pôr em articulações teóricas há décadas. Indústria responsável não apenas por privilegiar uns em detrimento de outros que não detêm a verba e os meios de produção e divulgação, mas também por moldar o gosto e o consumo do público. Artistas como Clapt Bloom demonstram que a crítica à indústria cultural não deve ser extinta, mas atualizada.

Retomando as discussões sobre música popular massiva, Rosa discute também a noção de música engajada, concebida pelo alemão Hanns Eisler. O autor defendia que a música deveria ter uma função política, atender a um propósito social e refletir a realidade do povo. Ele acreditava que “era possível levar ao povo questões estéticas ousadas e composições modernas, desde que estas tivessem vínculo com a realidade social vivida pela plateia” (ROSA, 2003, p. 37).

Embora a visão de Eisler fosse conflitante com a de Adorno – que defendia a não politização da música, visto que dessa forma esta perderia sua autonomia –, ambos escreveram juntos a obra *Komposition für den film*, que une a preocupação de ambos: a de que a música fosse engolida pela sociedade de consumo e virasse apenas um produto.

Bruna Della Torre (2019) comenta que um fato pouco evidenciado sobre a biografia de Adorno é que ele viveu em *Hollywood* e que vários de seus amigos (incluindo Eisler) trabalharam compondo músicas para os filmes da maior produtora e exportadora cinematográfica ocidental. Adorno relatou que foi vivendo nos Estados Unidos que ele se deu conta da racionalização e da padronização da vampiresca indústria cultural. Foi observando o fenômeno com seus próprios olhos que o teórico se sentiu compelido a conceber suas críticas. Rosa (2003) relata que muitos estudos de Adorno nos EUA foram financiados pela *Rádio Princeton*, enquanto Torre (2019) mostra que ele frequentava festas de Hollywood com Greta Garbo e Charles Chaplin. Tais detalhes da vida pessoal do autor são pertinentes para evidenciar que mesmo ele estava intimamente incluso na indústria que criticava. Tais dados não invalidam suas críticas e contribuições para as Ciências Humanas, mas ressaltam ainda mais as contradições inerentes ao sistema capitalista.

As visões de Adorno e Eisler configuram alguns parâmetros teóricos entre os quais a música pop atualmente paira. Em *God Control* (canção de *Madame X* cujo videoclipe será posteriormente analisado), por exemplo, é perceptível o experimentalismo eletrônico que confunde o ouvinte. Ela oscila entre um coro fúnebre de igreja que canta “Perdemos o controle divino” (MADONNA, 2019f)¹³ e uma envolvente e divertida sonoridade *disco*, gênero bastante presente nos bailes nova-iorquinos¹⁴ e nas boates voltadas ao público LGBTQIA+. A letra inclui jogos de palavras como o dos versos “As pessoas acham que eu sou louca/A única arma está em meu cérebro/Cada nascimento me dá esperança/É por isso que não fumo essa droga” (ibid.)¹⁵ e “Pessoas loucas acham que eu sou/O cérebro aqui dentro, meu único amigo/Esperança, ela me dá nascimento a cada novo/Essa droga não fumo, é verdade” (ibid.).¹⁶ Já o videoclipe é caracterizado por narrativas que se dão de trás para frente e que carregam diversos signos cuja interpretação requer tempo e reflexão. Tudo isso enquanto há um banho de sangue na pista de dança que remete a um atentado LGBTfóbico.

Tais elementos poderiam, se abordarmos os estudos de Adorno para compreender este fenômeno, revelar certa autonomia da canção devido à relativa liberdade artística de Madonna ao se utilizar de paradoxos, ambiguidades e demais artifícios e figuras de linguagem que, por meio do som, da imagem e da lírica acrescentam à obra diversas possibilidades de sentidos e a tornam não tão fácil de ser assimilada, ao menos em relação ao que comumente se espera de uma canção da indústria cultural.

Em *God Control* ela canta, ainda, sobre o porte de armas e a onda de assassinatos que vem sofrendo a comunidade LGBTQIA+. Utilizando agora estudos de Eisler, verifica-se que além de Madonna apresentar “questões estéticas ousadas e composições modernas”, há também uma função política na canção – que reflete a realidade social de um grupo oprimido

¹³ “We lost God control.”

¹⁴ Os *balls*, ou bailes, são eventos lúdicos em que *drag queens*, gays, lésbicas, pessoas trans e bissexuais (principalmente negras e latinas, visto que essa cultura foi originada em bairros como o *Brooklyn*) portam-se como estrelas do cinema e da música, realizando uma fantasia de serem *superstars*. Competindo em categorias de dança, costura e desfiles de moda, os participantes descrevem o evento como uma oportunidade de escapar, por uma noite, da realidade da opressão, discriminação e violência por meio da celebração de suas vivências de uma forma artística. Como documentado por Jennie Livingston em *Paris is Burning* (1990), os bailes são responsáveis pelo empoderamento dos sujeitos LGBTs e pela abertura de portas a vários artistas que saíram das ruas e trilharam caminhos por conta da arte. O documentário também mostra que tais eventos são marcados por diversas referências da música e da cultura pop. Nesse mesmo ano do documentário, Madonna lançou a canção e videoclipe *Vogue* inspirada pela chamada “cultura dos bailes”. Essa obra marca o início do estreitamento do vínculo da artista com as vivências LGBTs em suas obras e recebeu, na época, críticas quanto à apropriação de elementos dessa cultura, o que já denota a ambiguidade das produções da indústria cultural.

¹⁵ “People think that I’m insane/The only gun is in my brain/Each new birth, it gives me hope/That’s why I don’t smoke that dope.”

¹⁶ “Insane people think I am/Brain inside, my only friend/Hope, it gives me birth each new/That dope I don’t smoke, it’s true.”

e que leva ao público debates sobre LGBTfobia e controle de armas. A música pop nos mostra, portanto, que pode adotar uma relativa autonomia artística e uma função política em parte de suas obras, ainda que as correntes industriais exerçam forte influência em todos os âmbitos da produção – como no videoclipe em questão, em que Madonna revive irônica e violentamente a tragédia de uma comunidade. A configuração atual do fenômeno denota a dificuldade de apreendê-lo em uma só perspectiva teórica. O pop contradiz os apocalípticos, os integrados e a si mesmo.

Essa breve observação sobre uma das canções do álbum já denota que as lógicas de produção da música de entretenimento mudaram bastante desde os primeiros estudos sobre a indústria cultural, datados dos anos 1930 e 1940. Embora essa continue sendo o braço direito do capitalismo e ainda que a máxima seja o lucro, o consumo rápido e a venda dos produtos, produções como essa revelam que as relações entre indústria, artista, público e sociedade tornaram-se mais complexas e que seus novos aspectos requerem novas visões e caminhos epistemológicos, como observa Thiago Soares:

Embora seja claro e evidente que os produtos e as formas culturais em circulação na música e da 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. Menciona-se a ideia de que estamos num estágio do capitalismo em que não podemos trabalhar análises binárias sobre as relações entre capital e cultura. (SOARES, 2015, pp. 23-24)

O que se mostra nas configurações temáticas das obras da última década – tomando-se a título de ilustração *Born This Way* (2011) de Lady Gaga e os discursos de empoderamento LGBTQIA+; *Formation* (2016) de Beyoncé e as denúncias contra o racismo e a violência policial contra pessoas negras; *Mother's Daughter* (2019) de Miley Cyrus e as discussões sobre a liberdade das mulheres e as várias formas de construção da feminilidade; e o próprio *Madame X* – é que a popularização das pautas identitárias só é possível também por conta de uma demanda do público, que faz com que as gravadoras, críticos, personalidades midiáticas e empresários da indústria autorizem/legitimem produções como estas. É evidente também que há um movimento da parte dos artistas (principalmente dos que vieram antes dos nomes contemporâneos da indústria) de reivindicar a inclusão dessas temáticas em suas obras, mas é preciso ter em mente que Madonna – como qualquer outro artista da indústria – não é um corpo executivo independente: junto a ela atuam diversos empresários que apoiam (ou não) os lançamentos e divulgações de seus produtos.

Há ainda um terceiro filósofo alemão, contemporâneo de Adorno e Eisler, a ser convocado para esta discussão. Walter Benjamin já indicava, em *O autor como produtor*, com

base em reflexões de Eisler, que não se pode apontar a música clássica como a única arte elevada, mesmo porque foi o capitalismo que atribuiu ao gênero tal valor qualitativo (BENJAMIN, 2012). Ele foi um dos primeiros estudiosos da época a perceber a função política da arte e a apontar que tal função torna-se essencial para a arte, principalmente em tempos em que sua reprodução em larga escala se intensificava.

O autor aponta, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que é justamente essa possibilidade de reprodução massiva da obra de arte que transforma uma obra única em uma série e que torna o objeto artístico mais próximo do indivíduo, concretizando uma tendência de destruição da aura, esse estado imaculado da arte – intocável, distante, único, novo, autêntico. É nesse sentido que o autor sugere que as novas formas de se conceber e consumir arte derivadas dos MCM, da fotografia e do cinema configuram um processo de destruição dessa aura intrínseca à obra de arte. As obras não teriam, portanto, perdido suas atribuições artísticas, mas teriam antes se adaptado a novas formas de (re)produção.

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. [...] A técnica de reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. (BENJAMIN, 2012, pp. 182-183)

Observadas as proporções tomadas por esse fenômeno da reprodução e do consumo massivo da arte na atualidade, o pensamento de Benjamin mostra-se visionário. Nos domínios da internet, a música e os álbuns pop envolvem em geral um consumo rápido e voraz – exceto quando os produtos afetam demasiadamente o consumidor e/ou quando este tem um hábito de guardar obras para a longevidade e revisitá-las. Não há mais tanta popularidade no costume de se tomar um longo período de tempo para fruir uma obra como se fazia em outras épocas. O que acontece, então, quando há uma mudança na tradição ritualística de se cultuar a obra de arte para a tecelagem de sua aura? Sobre a arte, Benjamin aponta que “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política” (BENJAMIN, 2012, p.186).

As considerações de Benjamin revelam o caráter elitista da visão de Adorno no que diz respeito à definição do que seria ou não uma obra de arte séria, legítima, autônoma. Ao ser produzida em série para um público de massa, a música popular tensiona a tradicional visão da obra artística como apenas aquela autêntica, inacessível, erudita e que não segue

padrões de estruturação. É preciso, contudo, ter em mente que o contexto histórico das reflexões dos autores envolvia uma concepção dos MCM que tratava o processo comunicativo como ainda mais vertical e linear, sendo caracterizado pela incessante busca (ainda atual, porém mais complexa) de determinados efeitos pelas mensagens transmitidas.

Madonna não deixou de fazer suas críticas à indústria após viver dentro dela e perceber suas atrocidades. Na canção *American Life* (2003), a cantora criticou o estilo de vida capitalista norte-americano ao narrar sua incessante busca por satisfação. A introdução “Tenho que mudar meu nome?/Isso vai me levar longe?/Eu deveria perder peso?/Serei uma estrela?” (MADONNA, 2003a)¹⁷ já deixa explícita sua crítica aos padrões estéticos e comportamentais exigidos pela indústria cultural. Após enunciar vários “foda-se!” (“*fuck it!*”) na música e descrever sua própria vida de luxo (advogado, ioga, pilates, três babás, um guarda-costas...), a artista confessa: “Estou apenas vivendo o sonho americano/E acabei de perceber que nada é o que parece/Tenho que mudar meu nome?/Serei uma estrela?” (ibid.).¹⁸ A crítica da mensagem da canção transforma-se, paradoxalmente, em produto a ser vendido pela indústria cultural, evidenciando que Adorno foi lúcido sobre a tendência vampiresca do capitalismo.

O videoclipe de *American Life* aborda a Guerra do Iraque (2003) como um desfile de moda, denunciando o destruidor imperialismo estadunidense como um evento de entretenimento para uma sociedade de consumo sádica e *voyeur* que tem prazer em ver mortes de outros povos em prol da supremacia do Estado. No fim, Madonna aparece atacando os fotógrafos enquanto os modelos da passarela (soldados, enfermeiras, crianças muçulmanas) são feridos e termina jogando uma granada no evento. Material polêmico, ainda mais por ter sido feito por uma estadunidense.

A artista desistiu de lançar o material, que foi substituído por imagens dela cantando a música com as bandeiras de diversos países ao fundo; entretanto, a versão engavetada foi posteriormente vazada e encontra-se disponível em plataformas como o *Youtube*. De acordo com o *Jornal da Globo* (2003), a cantora afirmou ter tomado tal decisão por respeito aos soldados e às vidas perdidas, enquanto para os críticos tudo se tratou de uma jogada de *marketing* para evitar o fracasso comercial do álbum; contradições entre arte, mercado e política. Para a surpresa de parte de seu público, a canção e seu videoclipe engavetado foram revividos por Madonna justamente nos telões da turnê *Madame X* (2021), um de seus shows mais políticos.

¹⁷ “Do I have to change my name?/Will it get me far?/Should I lose some weight?/Am I gonna be a star?”

¹⁸ “I’m just living out the american dream/And I just realized that nothing is what it seems/Do I have to change my name?/Am I gonna be a star?”

Mesmo com o videoclipe engavetado, o álbum *American Life* não foi bem recebido pela crítica e público dos EUA. No trabalho seguinte (*Confessions on a Dance Floor*, 2005), Madonna apareceu como rainha da discoteca e deixou músicas mais políticas como *Isaac* – que retrata os conflitos entre israelenses e palestinos – sem grandes divulgações. Entretanto, na turnê do álbum, a artista utilizou imagens das guerras e do então presidente George W. Bush e ressignificou *Sorry* – um *single* do álbum que originalmente fala sobre não aceitar mais determinadas posturas em um relacionamento – repetindo os versos “Não diga que sente muito/Não posso mais aguentar isso” (MADONNA, 2007, informação verbal)¹⁹ e mostrando o dedo do meio. Tais contradições explicitam os movimentos adotados por Madonna no complexo jogo da música popular massiva.

Não seria exequível, portanto, basear a discussão em análises dicotômicas. É preciso considerar reflexões dialéticas entre as visões. As ciências da Comunicação configuram-se como entrelugares epistemológicos que assumem essa posição de pontes de conhecimento. A música pop está, de fato, inserida na lógica capitalista de produção em série, na qual a arte e a cultura atendem um público de massa, mas esse mercado – e a publicidade e a mídia de massa que atuam como pontes entre os polos de produção e consumo – está inserido em uma lógica cultural. O capitalismo é também um sistema cultural e, como tal, adapta-se às transformações históricas, materiais e simbólicas da sociedade.

Não se trata de cair nas velhas armadilhas dos dualismos apocalípticos/integrados, tampouco de rotular os estudos da economia política de “adornianos” – mesmo porque a noção de indústria cultural nos permite compreender parte das tensões que circundam a música popular massiva. Trata-se, sim, de reconhecer que há uma “autonomia relativa” e uma interface permanente entre os aspectos plásticos das criações musicais e suas lógicas econômicas. [...] O que se busca é evitar as armadilhas e os idealismos que envolvem rotular arte *versus* produtos de entretenimento. A música popular massiva envolve complexas relações, e uma autonomia simbólica relativa, entre processos comerciais e criativos. (JANOTTI JUNIOR, 2007, pp. 4-5)

Sendo assim, o que se tem discutido sobre a atual configuração da música pop e sobre suas potencialidades políticas? Muito já foi debatido acerca da vampirização da indústria cultural *versus* a autonomia e engajamento político da arte massificada. Já se refletiu bastante sobre uma legitimação acadêmica e até mesmo política do pop. Entretanto, não apenas a música pop, mas a própria cultura pop – novelas, séries, quadrinhos, filmes etc. bem como *performances*, estéticas e narrativas midiáticas – vieram para ficar, ao menos por um bom tempo. Atualmente o que se busca é observar como esse fenômeno revela as mais diversas facetas e os mais intrincados processos de uma sociedade na qual os MCM tornaram-se imprescindíveis; tensionar suas formas e manifestações em diferentes contextos culturais e

¹⁹ “Don’t say you’re sorry/I can’t take it anymore.”

locais; observar suas agências em distintos setores da sociedade, dentre outros objetivos. O pop mostra cada vez mais a sua criatividade em se reinventar e em refletir os processos de transformações sociais.

Na Comunicação, a música popular massiva (bem como os demais fenômenos incluídos na categoria “cultura pop”) tem sido abordada, nas últimas décadas (2000, 2010 e 2020), pelas lentes dos Estudos Culturais, campo científico interdisciplinar que se dedica a analisar a produção e a difusão de sentidos por meio de fenômenos midiáticos e socioculturais. Desenvolvendo-se a partir dos reflexos dos movimentos sociais da década de 1960 (movimento antirracista, segunda onda do feminismo, articulação política da comunidade LGBTQIA+) e inspirando-se em teorias como as do filósofo Antonio Gramsci (cujas produções abordam temas como cultura popular, hegemonia e subordinação), os estudos culturais defendem que qualquer fenômeno cultural pode ser analisado na academia e que o popular (seja ele “do povo” ou midiático) revela as relações de poder no âmbito da cultura, em especial no que concerne a raça, gênero, sexualidade, questões pós-coloniais e classe. Um dos autores contribuintes desse campo teórico é Stuart Hall; suas reflexões serão abordadas no terceiro capítulo desta dissertação, que observa a identidade como um fenômeno cultural que denota tais relações de poder (ver 4.1).

No ensaio *Lo pop-pular está de moda: sobre culturas bastardas y quilombos pop-líticos*, o comunicólogo colombiano Omar Rincón (2015) aponta que a cultura popular atualmente é composta de diversos elementos – dentre eles o popular midiático. A cultura pop não está separada do povo; embora os conteúdos envolvam as lógicas de mercado da indústria cultural – o fazer *para* o povo –, Rincón observa que o pop se faz também *a partir* do povo, com base nas demandas do público.

O autor reivindica ainda o que ele chama de *ciudadanías celebrities*: que o povo se faça visível em suas próprias telas, em suas próprias comunidades. As linguagens, estéticas e narrativas midiáticas já foram tão consumidas pelo povo e já estão tão presentes no popular que já começa a ser possível usufruir delas – além das técnicas e artefatos disponíveis – para que o cidadão comum possa ser sua própria celebridade, para que expresse suas vivências, afetos e lutas – ao menos para a sua própria comunidade. Isso seria, portanto, um pop feito *pelo* povo, ainda que a nível local – como é o caso não só da artista fortalezense Clapt Bloom, mas de diversos produtores de conteúdo local que podem acabar se disseminando pelo globo. Rincón defende que o popular midiático deve sim ser reconhecido como um consumo legítimo do povo (sem deixar esse pop de lado ou tentar aboli-lo) para que possa ser, então, questionado em relação às suas problemáticas e potencialidades.

Aqueles que assistem ao *mainstream* das indústrias do entretenimento, digamos, assistem e fruem televisão, música, filmes e culturas à moda antiga. Mas não é por isso que devemos negar-lhes o lugar de cidadãos e, como tal, devem ser convocados e questionados. E para poder questioná-los, é preciso considerar que são sujeitos e comunidades que formaram seus gostos consumindo essas indústrias e com esse gosto, também, é preciso trabalhar, é preciso haver comunicação – obviamente – para convocar um popular novo, mais diversificado e criativo. Convocar o cidadão também é reconhecê-lo em suas ambivalências e ambiguidades de seus gostos e prazeres. (RINCÓN, 2015, pp. 190-191)²⁰

O autor aponta que “os iluminados de direita ou os ideologizados de esquerda assumem a mesma postura: esse popular deve ser negado porque é produto do massivo, industrial, entretenimento” (RINCÓN, 2015, p. 188).²¹ Esse elitismo, por vezes, impede a compreensão de potencialidades na música pop que envolvem tanto a produção como a divulgação e o consumo destes produtos porque essa visão categoriza o popular midiático como “defeito, carência, decadência estética e, obviamente, mau gosto” (ibid.).²² É por isso que se torna imprescindível ter cautela em relação a perspectivas como as frankfurtianas, embora elas ajudem a observar determinados aspectos da música pop contemporânea. A cultura popular da atualidade adota, na verdade, o aspecto daquilo que Rincón denomina culturas bastardas:

O popular é uma experiência de culturas bastardas. A mãe cultural é o destino que nos tocou: o nosso, o território, as histórias. E o pai cultural é feito da mistura, fusão e fluxo que fazemos dos pais culturais que nos tocaram pelo tempo e pelo contexto: somos seus filhos, mas em cada sujeito, de acordo com a produção de sua subjetividade e agência, tem-se um resultado diferente. É aí que modificamos nosso destino cultural e o tornamos mais político ou mais *light*. Culturas bastardas fazem sentido e existem quando nos reconhecemos como crianças da cena do entretenimento industrial e de massa. (RINCÓN, 2015, p. 194)²³

Somos bastardos, impuros, ecléticos. Assim também é a música pop. Enquanto dialogamos entre nossas heranças locais, midiáticas e internacionais e descobrimos nessa mistura uma identidade, Madonna articula em *Madame X* músicas e referências dos mais diversos locais – culturais, espaciais e temporais. Em um único álbum a cantora invoca Joana

²⁰ “Quienes ven al mainstream de las industrias del entretenimiento, supongamos, ven y gozan la televisión, las músicas, el cine y las culturas a la vieja manera. Pero no por eso debemos negarles su lugar de ciudadanos y en cuanto tal deben ser convocados, e interpelados. Y para poderlos interpelar hay que considerar que son sujetos y comunidades que formaron su gusto viendo a estas industrias y con ese gusto, también, hay que trabajar, hay que hacer comunicación –obvio – para convocar hacia un nuevo popular más diverso y creativo. Convocar al ciudadano, también, es reconocerlo en sus ambivalencias y ambigüedades de sus gustos y disfrutes.”

²¹ “Los ilustrados de derecha o los ideologizados de izquierda asumen la misma postura: ese popular debe ser negado porque es producto de lo masivo, industrial, entretenido”.

²² “Defecto, carencia, decadencia estética y, obviamente, mal gusto.”

²³ “Lo popular es una experiencia de culturas bastardas. La madre-cultural es el destino que nos tocó: lo propio, el territorio, los relatos. Y el padre-cultural está hecho de la mezcla, fusión y fujo que hagamos de los progenitores-culturales que nos tocó por época y contexto: somos sus hijos pero en cada sujeto y de acuerdo a la producción de su subjetividad y agencia da un resultado distinto. Ahí es donde modificamos nuestro destino cultural y lo hacemos más político o más *light*. Las culturas bastardas tienen sentido y existen cuando nos reconocemos hijos desde la escena de lo masivo y lo industrial del entretenimiento.”

d’Arc, *Disco Music*, *Dance Music*, a Santa Inquisição, um massacre LGBTfóbico, a escravidão em Cabo Verde, o batuque cabo-verdiano, a música *Gnawa* do norte da África, o *funk* brasileiro, Frida Kahlo, o *reggaeton* colombiano... Madonna aqui nos revela que o pop também é, inversamente, uma grande cultura bastarda: possui suas fortes raízes nas terras-mãe norte-americanas e europeias, mas também é tocado por diversos pais espalhados pelo globo.

Rincón observa, ainda, uma relação intrínseca entre o pop e a política no que ele denomina “pop-lítica”. Ele analisa os traços estéticos, narrativos e éticos da cultura pop na política populista dos governos latino-americanos, comparando-os às telenovelas. E se a política é pop, o pop também é político. Entretanto, embora a política perpassasse – mesmo que minimamente – todas as ações sociais, nem sempre ela é o foco de uma produção artística pop. É evidente, também, que muitos artistas dos mais diversos gêneros da indústria envolvem a política em parte de suas obras. Dentre eles encontra-se Madonna, que em quase quatro décadas já se posicionou sobre machismo, racismo e perseguição de minorias pela Igreja Católica (anos 1980); sexualidade e LGBTfobia (anos 1990); manipulação midiática, totalitarismo, patriotismo e imperialismo norte-americanos (anos 2000).

2.2 De Madonna a Madame X

Este tópico divide-se em duas partes: na primeira, apresento a trajetória da artista e algumas das implicações de suas obras no âmbito da cultura. Na segunda, introduzo o álbum *Madame X* e abordo alguns de seus elementos audiovisuais (capas, trechos de videoclipes, canções, *performances* e entrevistas) para delinear as ações dos vetores de mercado, arte e política na música popular massiva.

2.2.1 “Who’s that girl?”: a trajetória de Madonna na música pop

De acordo com a biografia *Madonna 50 anos* (2008), de Lucy O’Brien, Madonna Louise Veronica Ciccone nasceu em 16 de Agosto de 1958. Originária de *Bay City, Michigan* (Estados Unidos), possui ascendência franco-canadense e italiana. Sua mãe, Madonna Louise Ciccone, faleceu quando a artista tinha cinco anos de idade. Tal experiência prematura de perda se reflete em sua personalidade e em suas obras. No fim dos anos 1970, a garota partiu da cidade em que foi criada rumo à capital global Nova Iorque, inicialmente desenvolvendo seu talento como dançarina e mais tarde passando a integrar algumas bandas que não obtiveram sucesso.

Foi em 1982 que conseguiu lançar seu primeiro *single*, *Everybody*, pelo selo da *Sire Records*. No ano seguinte lançou seu autointitulado álbum de estreia e já se configurou como uma febre entre adolescentes consumidores de música pop. O *status* de artista *teen* (é importante pontuar que ela foi uma das primeiras do segmento a fazer sucesso nas rádios e na televisão) lhe conferiu uma popularidade que foi ainda mais intensificada em seu álbum seguinte, *Like A Virgin* (1985). Este trouxe alguns de seus maiores sucessos, incluindo a emblemática faixa-título. Seu terceiro álbum, *True Blue* (1986), ajudou a consagrá-la como uma das artistas expoentes da música pop estadunidense da década.

Cantora, compositora, dançarina, atriz, produtora, empresária e diretora, Madonna desde cedo investe em diferentes plataformas midiáticas e suas empreitadas a conferiram uma fama que cresceu exponencialmente (mesmo nos momentos em que sua imagem foi deteriorada pela mídia, principalmente nos anos 1990). Filmes como *Procura-se Susan Desesperadamente* (1985), *Quem É Essa Garota?* (1987) e *Evita* (1996), seu maior sucesso cinematográfico, refletem a vontade da artista de buscar diferentes caminhos para o desenvolvimento de seus talentos e reconhecimento de sua figura pública.

Apesar da fama, Madonna queria ser levada a sério. Foi então em seu quarto álbum de estúdio, *Like A Prayer* (1989), que a cantora passou a ser reconhecida pela crítica (CONSIDINE, 1989) como uma artista de forte potencial que poderia não apenas impressionar a academia musical como exercer um forte impacto sociocultural. De fato, o álbum foi seu trabalho mais complexo, pessoal, provocador e maduro até então. Lançado após o seu primeiro divórcio com o ator Sean Penn, as letras abordam temas como a perda da mãe, os traumas em relação ao pai, as dores de relacionamentos destruídos, o empoderamento feminino e a raiva de sua criação como garota católica. No álbum estão presentes dois *singles* que foram de suma importância para o impacto cultural da carreira da artista.

O primeiro deles é a faixa-título, que causou controvérsia devido à iniciativa da cantora em abordar três temas aparentemente inconciliáveis na época: sexualidade feminina, raça e religião. No videoclipe da obra (Figura 2), Madonna se relaciona com um Jesus Cristo negro e canta a música em meio a cruzes incendiadas (denunciando a *Ku Klux Klan*, organização cristã estadunidense extremamente racista). A letra da canção é bastante ambígua por trazer versos como “Estou de joelhos/Vou te levar até lá/À meia-noite posso sentir seu poder/” (MADONNA, 1989).²⁴

²⁴ “I’m down on my knees/I’m gonna take you there/In the midnight hour I can feel your power.”

Figura 2 – Cenas do videoclipe *Like A Prayer*.



Fonte: Reprodução/Youtube.²⁵

Os signos presentes no videoclipe produzem sentidos que transitam entre uma oração e um orgasmo, associando a experiência sexual à espiritual. É de se esperar que as instituições cristãs tenham “apedrejado” a cantora, em especial a Igreja Católica, visto que a obra provocou a revolta do Vaticano, a primeira excomunhão da artista (QUEM ONLINE, 2015), a proibição da exibição do clipe em alguns países (GAZETA DO POVO, 2006). Para uma parcela da sociedade, é inadmissível que sexo e religião possam coexistir. Para Madonna, a transcendência se mostra em ambas as práticas.

Contudo, a obra também causou controvérsia por conta de suas problemáticas. Bell Hooks, teórica antirracista e feminista, teceu na época de *Like A Prayer* lúcidas críticas sobre pontos que não eram levantados pela crítica e pelo grande público no debate sobre o clipe de Madonna. Ela aponta que muito se discutia sobre como parte das pessoas se sentia ofendida no que concerne à religião, mas que nenhum artigo da época focou nas ofensivas representações raciais produzidas por Madonna e sua equipe. Em *Like A Prayer*, Madonna é retratada por meio do estereótipo racista da garota branca inocente que passa a explorar sua sexualidade na aproximação com a negritude (ver 4.2). O clipe apresenta ainda representações caricatas dos corais de comunidades negras cristãs estadunidenses e confere à cantora o *status* de mulher branca imaculada que cai dos céus e comanda a *performance* das pessoas negras.

Assistindo ao vídeo com um grupo de alunos numa aula sobre políticas da sexualidade em que analisamos criticamente a forma como a raça e as representações da negritude são usadas para vender produtos, debatemos a forma como as pessoas negras no videoclipe são caricaturas refletindo estereótipos. Parecem grotescas. O único papel que as mulheres negras têm nesse vídeo é “segurar” (isto é, resgatar) a “angelical” Madonna quando ela está “caindo”. Isso é apenas uma releitura contemporânea da mulher negra como a mãe preta. (HOOKS, 2019, p. 289)

Like A Prayer é um exemplo de como a música pop (aqui representada por Madonna) age por meio de apropriações de elementos culturais (cruzes em chamas, o Jesus negro, o coral negro etc.) para a criação de obras que tensionam (com problemáticas e potencialidades) questões pertinentes à sociedade e que articulam movimentos contraditórios

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=79fzeNUqQbQ>. Acesso em: 10/09/2018.

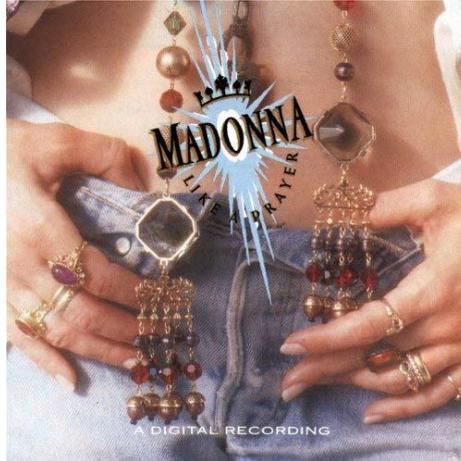
de diversos grupos: com um videoclipe, a artista provocou debates contraditórios entre grupos antirracistas, feministas e religiosos. Enquanto o vetor artístico se mostra pelas escolhas estéticas de Madonna no que diz respeito à ambiguidade da letra e nas construções das representações imagéticas, sonoras e visuais, a política se mostra nas discussões que o clipe levanta em torno da raça, do gênero e da religião. Já o capital tem sua agência em cima da controvérsia: o *single* teve mais de 4 milhões de cópias físicas vendidas, mais de 1 milhão de *downloads* digitais e atingiu a primeira posição da *Billboard Hot 100*, uma das paradas musicais de maior influência nos EUA e no ocidente (DIRANI, 2022).

Já o segundo *single* é *Express Yourself*. Aqui, Madonna toma à frente da discussão feminista branca na música pop de grande alcance midiático em uma canção que estimula o empoderamento de mulheres que se encontram em relações de submissão a homens desrespeitosos em relacionamentos abusivos. A cantora pede que elas se expressem e que façam com que os caras façam o mesmo por elas. Lembra, ainda, que elas não podem se submeter a qualquer tipo de tratamento e que são donas de suas vidas, podem simplesmente abandoná-los e nunca mais voltar. Contudo, Madonna não racializa seu discurso: enquanto *Like A Prayer* foca mais na questão racial, *Express Yourself* aborda as relações de poder atreladas ao gênero.

O videoclipe da canção traz referências ao filme futurista *Metropolis* (dirigido por Fritz Lang, 1927) e uma Madonna sexualizada (porém consciente disso e demonstrando estar no controle de seu corpo), o que configurou à artista uma imagem ainda mais madura e crítica, embora tenha sido criticada por parte do movimento feminista da época.

A capa do álbum *Like A Prayer* (Figura 3) também merece ser mencionada. O'Brien (2008) conta que na infância da cantora, sua mãe (católica fervorosa, afetada pela tradição italiana cristã) costumava reprovar calças *jeans* por considerá-las “roupas de vadias”. Madonna parece nunca ter esquecido esses comentários e a capa do disco traz a artista utilizando uma calça *jeans* de cintura baixa, mostrando a barriga e portando um crucifixo. Uma clara crítica ao patriarcado e à Igreja Católica que vem ao longo dos séculos impondo limites aos corpos femininos.

Figura 3 – Capa do álbum *Like A Prayer*.



Fonte: *Imgur*.²⁶

Na *Blond Ambition Tour* (1990), turnê de divulgação do álbum, Madonna causou polêmica mais uma vez. Na apresentação de *Like A Virgin*, a cantora simulava uma cena de masturbação em uma cama no palco enquanto dois dançarinos acariciavam seu corpo e ela era exorcizada. Para o *show* no Vaticano, o Papa João Paulo II na época tentou promover um boicote do público, pedindo para que não comparecessem (GAZETA DO POVO, 2006). A performance em questão provocou a segunda excomunhão da artista por parte da Igreja Católica.

Madonna também manteve sua imagem bastante atrelada à moda. Para a referida *performance* ao vivo (e também para a de *Express Yourself*), a cantora vestiu o corpete de sutiã cônico (Figura 4) desenhado especialmente para ela pelo estilista Jean Paul Gaultier. Além de agregar o *status* de exclusividade e os vários significados culturais atribuídos a determinadas peças do mundo da moda (*glamour*, poder, posição social elevada etc.), o figurino tem um teor erótico que repercutiu em meio ao movimento feminista da época e provocou o patriarcado, visto que esse tipo de *performance* não era comum na música pop dos anos 1980.

Figura 4 – Madonna utilizando o corpete com sutiã (i)cônico de Jean Paul Gaultier.



Fonte: *Imgur*.²⁷

²⁶ Disponível em: <https://imgur.com/nECsEQK>. Acesso em: 24 out. 2018.

Madonna poderia ter aparecido com um corpete normal ou até mesmo com um sutiã, o que já seria polêmico. Entretanto, a forma cônica pode aqui representar a força feminina em seios pontudos (fálcos) que ao apontarem para a frente deixam a mensagem: mulheres podem ser confiantes e donas de si, podem fazer o que quiserem e definitivamente não são o “sexo frágil”. Lins e Soares comentam que a cantora consegue evidenciar as potencialidades da música pop ao pairar entre as nuances mercadológicas de divulgação e venda de produtos e os questionamentos socioculturais que tem abordado em sua carreira.

Há algo, portanto, que escapa ao cartesianismo do capital financeiro ou do comportamento ritualizado – e reiterado – da *performance* artística, e é nesse algo onde moram as contradições que sustentam o peso da figura midiática de Madonna. Filiada aos meandros da indústria, e produto da mesma, a cantora conseguiu pautar sua existência no *mainstream* com base na sua ideia de feminino, tangenciando o *queer*, a estética *camp*²⁸ e as correntes tradicionais feministas. (LINS; SOARES, 2017, p. 59)

Essa não é a única contradição na qual Madonna se situa. Soares aborda a discordância entre a postura muitas vezes materialista da artista e as questões que discute. Contudo, aponta que a cantora ainda conseguiu trazer pautas relevantes sobre minorias sociais que na época não possuíam tanta visibilidade midiática.

Uma artista como Madonna, apesar das ambigüidades de seu discurso (é curioso que ela “pregue” a ideia de “poder feminino”, mas se diga uma “garota materialista”), coloca em evidência a máxima da modernidade: a lógica da construção de um lugar de legitimação, embora não estanque, no território das mídias que se faz a partir de claras retransmissões temáticas em seu discurso – a defesa dos negros, dos gays, a crítica à religião, etc. (SOARES, 2010, p. 5)

É nessa mesma turnê que Madonna performa junto a dançarinos afeminados uma das canções mais populares entre o público LGBTQIA+, *Vogue*. Ora, haveria um melhor próximo passo para a cantora do que abordar a homossexualidade, já que a mesma tanto discutia sobre a própria sexualidade feminina? Por meio de diversas referências à cultura LGBTQIA+ do *ballroom*, *Vogue* foi uma das primeiras obras do pop *mainstream* a abordar positivamente a homossexualidade. Entretanto, na performance da canção no *MTV Video Music Awards* de 1990, Madonna revive a monarquia francesa e trata seus dançarinos gays, negros e latinos como seus súditos, em uma espécie de relação de dominação que também pode ser percebida no documentário *Na cama com Madonna* (ver 4.2).

Seu álbum seguinte, *Erotica* (1992), abordaria o sexo em todas as suas nuances: prazer, dor, fetiches, tabus, preconceitos. Unindo a estética e a política, a artista decidiu explorar as fantasias sexuais e denunciar a discriminação de gênero e sexualidade no álbum e

²⁷ Disponível em: <https://imgur.com/awolj19>. Acesso em: 24 out. 2018.

²⁸ Segundo os autores, “frequentemente associada ao público gay, a estética *camp* caracteriza-se pelo exagero, afetação e artificialidade, mas também pela ironia ao hegemônico” (LINS; SOARES, 2017, p. 59).

em seu *Sex Book* (1992), livro repleto de contos eróticos, confissões, alter-egos, imagens de nudez e conteúdos proibidos para menores de idade. Como discorrem Santos e Soares:

Na década de 1990, em sua terceira fase, a mais revolucionária, a artista conseguiu chocar mais uma vez com seu guarda roupa *sexy*, “bizarro” e glamuroso. Foi nesse período que ela desafiou as representações convencionais da sexualidade fazendo uso de imagens de lesbianismo, sadomasoquismo, masturbação, sexo inter-racial, tornando-se, assim, um símbolo da liberação sexual. (SANTOS; SOARES, 2014, p. 4)

O lançamento de *Erotica* e do livro *Sex* fizeram com que Madonna enfrentasse um boicote ferrenho de diversas instituições e uma perseguição midiática que minaram sua carreira. Contudo, a artista conseguiu contornar a retaliação em seus trabalhos seguintes, ao contrário de artistas negras como Janet Jackson e Tina Turner, que foram profundamente prejudicadas por expressarem a sexualidade em suas obras (ver 4.2).

Já nos anos 2000, Madonna abordou o imperialismo, a mídia e a sociedade estadunidenses em *American Life* (ver 2.2.1), além de obter sua terceira excomunhão ao cantar a canção *Live To Tell* presa em uma enorme cruz no palco enquanto denunciava questões como o imperialismo estadunidense da Guerra do Iraque e a fome no continente africano durante os *shows* da *Confessions Tour* (2006). A repercussão da crítica política da *performance* acabou em segundo plano, visto que o fato de Madonna ter agregado sua imagem à de Jesus Cristo ao ser exposta na cruz chamou mais a atenção do grande público, da Igreja e de grupos religiosos. Em diversos momentos de sua carreira, a artista pratica o movimento de levantar debates políticos e simultaneamente promover, de alguma forma, a sua imagem como um ícone pop – o que acaba, por vezes, enfraquecendo as potencialidades aparentemente progressistas de seus discursos, como é o caso do videoclipe *God Control* (2019), no qual ela se projeta ao mesmo tempo como deusa e como vítima de um dos atentados LGBTfóbicos mais violentos da História.

Seja abordando a misoginia, o racismo, a liberdade sexual, a LGBTfobia, as fantasias sexuais, o imperialismo estadunidense ou a manipulação midiática, o que une todas as obras de Madonna até então citadas (bem como as obras pop em geral) são as contradições que movem a música pop e que promovem seu impacto cultural. Madonna fala de todos esses temas, mas também é uma mulher branca estadunidense milionária que assume a postura imperialista e colonizadora da indústria cultural norte-americana ao agenciar as representações nas imagens, na sonoridade, na lírica e nos demais elementos estéticos presentes em seus vídeos.

O impacto cultural de Madonna também se reflete em seus números e certificações: com mais de 300 milhões de discos vendidos, ela foi reconhecida pelo livro de

recordes *Guinness* como a artista feminina mais bem sucedida de todos os tempos, além de ser a solista de maior sucesso na parada da *Billboard Hot 100* e de ter um faturamento de 1,5 bilhão de dólares com suas turnês – sendo também a artista solo com a maior bilheteria de todos os tempos (WIKIPEDIA, 2022a). A cantora também já investiu em filmes, linhas de maquiagem e de cuidados com a pele, fragrâncias e até mesmo na literatura infantil, montando um império próprio – a empresa Madonna.

A artista e suas obras foram escolhidas para essa investigação precisamente porque mesmo após quatro décadas de atividade, Madonna continua sendo um dos reflexos mais emblemáticos da música pop e de seus mecanismos de produção de sentido e de agenciamento de representações, envolvendo em suas obras nuances estéticas, narrativas, políticas, éticas e mercadológicas que denotam a influência da indústria cultural, da arte, da política, da mídia e da sociedade e que permitem que sejam traçadas as atuais configurações do fenômeno.

A complexidade e a ambiguidade do pop são tão expressivos nas obras da artista que ela já foi sujeita-objeto de pesquisas dos mais diversos campos científicos. No Brasil, O XLI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), realizado em 2018, dedicou o simpósio *Madonna 60: um legado crítico* em homenagem ao sexagenário da cantora. (UNIVILLE, 2018).

Dentre os trabalhos apresentados no evento estão os artigos *Madonna, Like a Virgin: (Pós)Feminismos e as Maternidades dos Videoclipes de Madonna*, que analisa representações femininas contraditórias em duas obras da artista (GUERRA; BITTENCOURT EVANGELISTA CUNHA, 2018) e *Strike a Pose – A mediação do videoclipe Vogue nas performances de corpos LGBT no carnaval das escolas de samba*, que aborda a relação entre a música pop e vivências LGBT periféricas (VIANA DE PAULA; SÁ, 2018). Tais trabalhos mostram que tanto o pop como Madonna podem ser objetos ambíguos, complexos e políticos.

A artista, que mantém o título de “Rainha do Pop” em constante manutenção justamente devido às múltiplas potencialidades e interpretações sobre suas obras, lançou em junho de 2019 *Madame X*, seu décimo quarto álbum de estúdio. A obra condensa os diversos temas políticos anteriormente abordados em sua carreira (e mencionados ao longo deste capítulo); ainda assim, revela uma empreitada que Madonna nunca tentou antes: falar de todas essas questões ao mesmo tempo. A artista, que já adotou com certa frequência personas para a construção e divulgação de seus álbuns – como a Dita de *Erotica* (1992) e outras personagens menos desenvolvidas, como a Veronica Electronica de *Ray of Light* (1998) ou a M-Dolla de *Hard Candy* (2008) –, retomou a prática com uma maior profundidade na persona Madame X

(2019). Diversas vivências e culturas são narradas e representadas pela agente secreta que foge mundo à fora, assumindo diversas identidades. Esse é o mundo pop da Madame X.

2.2.2 “*Ven conmigo, let’s take a trip*”: Uma viagem pelo pop da Madame X

Madame X é uma agente secreta que viaja pelo mundo conhecendo os locais, as pessoas, suas lutas e histórias. Nos lugares que visita, ela vê a dor, a injustiça, a morte, a esperança, o amor, a união, a fome por direitos humanos, a fraternidade e a violência. Ela percebe que o que une diversos seres humanos é a luta pelo direito de existir quando este lhes é negado.

Como aponta Thiago Soares (2007), nas configurações contemporâneas da música popular massiva o videoclipe pop é concebido (e deve ser analisado como) parte integrante de um todo maior, o álbum musical. Há uma intrínseca relação metonímica entre o todo do álbum e suas partes: cada canção, cada videoclipe, cada *performance* (ao vivo ou gravada), cada imagem promocional, cada entrevista etc. participam da produção de sentido da obra como um todo. Existem álbuns musicais pop que buscam cada vez mais experimentações, seja concebendo uma linearidade narrativa entre as canções (como é o caso de *Lemonade*, lançado por Beyoncé em 2016); articulando distintas mídias (como o fez Björk em 2011 com *Biophilia*, o primeiro álbum a ter seu próprio aplicativo para *smartphones* – ALBUQUERQUE, 2011); ou ainda explorando o audiovisual por meio dos álbuns visuais, obras cuja totalidade das canções possuem material em vídeo, como é o caso do álbum homônimo Beyoncé (2013). Do mesmo modo, para que sejam analisados os três videoclipes selecionados para esta dissertação, torna-se importante apresentar o álbum *Madame X* e refletir sobre alguns de seus elementos audiovisuais.

Durante a “Era *Madame X*”²⁹, Madonna sempre portava um tapa-olho – tanto nos ensaios fotográficos para o álbum quanto nos videoclipes, entrevistas e concertos. Em entrevista para o *Today Show*, quando perguntada sobre quem seria a Madame X, responde: “Ela é uma espiã, uma agente secreta. Ela viaja pelo mundo, muda de identidade, dorme com um olho aberto e viaja durante o dia com um olho fechado. Ela foi ferida, então está cobrindo [o olho]” (MADONNA, 2019g, informação verbal).³⁰ O acessório representa, aqui, tanto a desconfiança (a personagem “dorme com um olho aberto”) como a confiança no outro (“viaja

²⁹ Na cultura do consumo de música pop, costuma-se chamar de “era” o respectivo período de divulgação de um álbum.

³⁰ “She’s a spy, she’s a secret agent. She travels the world, she changes her identity, she sleeps with one eye open and she travels through the day with one eye shut. She’s actually been wounded, so she’s covering up.”

durante o dia com um olho fechado”; enxergar demais pode cegar). O confiar e o desconfiar do outro são partes do processo de contato entre as culturas.

Na mesma entrevista, a artista conta que o nome da persona criada vem de uma experiência de sua juventude, quando era aluna da coreógrafa Martha Graham. Embora a garota desse trabalho, era notada por Graham, que apesar de reclamar de seu comportamento, costumava dizer que era difícil reconhecê-la devido a tantas mudanças em seus visuais. A professora decidiu, portanto, apelidá-la “Madame X”. Madonna não cita o filme *Madame X*, que possui diversas versões – sendo a mais famosa a de 1966, um clássico da “era de ouro” hollywoodiana estrelado por Lana Turner. A trama conta a história de uma mãe que comete um crime e abre mão de seu nome para fugir pelo mundo, assumindo diversas identidades e assinando seu nome apenas com um “X”. Esta é uma possível inspiração para o apelido conferido a Madonna por Martha Graham. Ainda na entrevista (ibid.), a cantora afirma que decidiu buscar essa analogia em seu passado porque o álbum contém colaborações e inspirações de locais bastante diversos do globo e cada produção, cada canção lhe atribuía um sentimento único, uma identidade nova.

Madame X é literalmente uma viagem e as sonoridades das canções refletem os diversos locais visitados. A primeira obra do projeto (e também a canção inicial do álbum) é *Medellín*, parceria com o cantor Maluma. O título vem da cidade natal do artista colombiano, o que denota logo de início a relação que Madonna adota com a representação de culturas (lembramos que a artista flerta com o espanhol e as culturas latinas desde os anos 1980, quando lançou a obra *La Isla Bonita*). Aqui ela canta em inglês e Maluma em espanhol. A letra narra as aventuras de um casal apaixonado pela cidade natal do rapaz, que em determinado momento sugere uma visita a Detroit (Estados Unidos), berço de Madonna. Esta também fala sobre tomar uma pílula, voltar aos seus dezessete anos e se permitir ser ingênua novamente, sem se importar com a opinião dos outros. *Madame X* abre o álbum convidando o público para essa jornada logo no primeiro verso do refrão: “*Ven conmigo, let’s take a trip*” (“Venha comigo, vamos fazer uma viagem”).

Chama atenção o fato de que a primeira obra do álbum não seja tão política e experimental como outros videoclipes e canções do disco. *Medellín* é mais sutil e envolve representações comuns do imaginário popular midiático como *glamour*, juventude, bebidas, sexo e paixão (Figura 5). Tal particularidade pode se atribuir a possíveis restrições e imposições da gravadora – talvez a indústria fonográfica não aceitasse tranquilamente uma obra mais pesada e crítica logo de início. Lembramos que muitas vezes cabe à canção inicial o papel de apresentar e vender o álbum. A escolha também pode ter se dado pela própria artista,

já que parte de ser a Madame X é também dançar e celebrar a vida, o amor e as diferenças. De todo modo, há uma clara intenção mercadológica em uma colaboração artística com um dos expoentes do gênero *Reggaeton*, um dos mais consumidos na atualidade. Na introdução do videoclipe, Madonna traz um manifesto que apresenta quem viria a ser, portanto, Madame X:

Querido Deus, como é que eu poderia confiar em alguém depois de anos de decepção e traição? Como eu poderia não querer fugir? De novo e de novo... Escapar... Nunca serei o que a sociedade espera que eu seja. Já vi demais. Não posso voltar atrás. Fui sequestrada, torturada, humilhada e abusada. No fim das contas ainda tenho esperança, ainda acredito na bondade humana. Obrigada, Deus, pela natureza, pelos anjos que me cercam, pelo espírito da minha mãe que está sempre me protegendo... De agora em diante, sou Madame X. E a Madame X ama dançar... Porque não se pode acertar um alvo em movimento. (MADONNA, 2019e, informação verbal)³¹

Figura 5 – Cenas do videoclipe de *Medellín*.



Fonte: Reprodução/Youtube.

Madonna relata na personagem Madame X, por meio de diversas analogias metafóricas e literais, as desgraças às quais foi submetida (abuso, tortura, humilhação, sequestro, perda). Vida e obra aqui se misturam. A construção narrativa da personagem fugitiva toma inspiração na vida pessoal de Madonna e é apresentada ao público, podendo este de alguma forma se identificar com a agente secreta que foge de tudo aquilo que a atormenta, assim como o pop e a indústria podem ser consumidos como um escapismo (que em determinados momentos pode ser interpretado também como alienação) e como forma de projeções de vivências e de expressão e de tradução de sentidos pela arte.

Entretanto, mesmo após presenciar as atrocidades humanas, ela ainda acredita na bondade humana, mas resolve fugir. Seria esta uma fuga dos Estados Unidos, visto que o álbum *Madame X* se deu a partir de suas vivências na Europa? Ou ainda uma tentativa de escape ao “círculo que torna a fuga impossível”, metáfora adorniana para a indústria cultural? Seus três últimos álbuns (*Hard Candy*, 2008; *MDNA*, 2012; *Rebel Heart*, 2015) foram recebidos pela crítica como tentativas desesperadas da cantora de se inserir no mercado fonográfico, enquanto *Madame X* foi interpretado como um reencontro de Madonna com sua

³¹ “Dear God, how could I trust anyone after years of disappointment and betrayal? How could I not want to run away? Again and again... Escape... I will never be what society expects me to be. I’ve seen too much. I cannot turn back. I have been kidnapped, tortured, humiliated and abused. In the end I still have hope, I still believe in the goodness of humans. Thank God for nature, for the angels that surround me, for the spirit of my mother who is always protecting me... From now on, I am Madame X. And Madame X loves to dance... Because you can’t hit a moving target.”

arte. (THE GUARDIAN, 2019). Seria essa também uma fuga da pressão mercadológica de lançar mais e mais sucessos?

Por fim, a artista faz uma analogia entre a dançarina e o alvo em movimento (a fugitiva, perseguida), unindo a arte e a política. A metáfora do alvo em movimento utilizada por Madonna também se mostra, nesta pesquisa, como uma representação da música pop atual, que foge às tentativas epistemológicas de delimitar seus terrenos como estritamente mercadológicos, autônomos ou engajados. Não se pode acertar um alvo em movimento, mas é possível contorná-lo, traçar seu percurso. Em entrevista, Madonna reforça os sentidos apresentados no manifesto e dá indícios de que o álbum traria discursos de contravenção aos padrões estéticos, comportamentais e ideológicos de eliminação das diferenças – padrões esses reforçados pela própria indústria cultural, como observaram Adorno e Horkheimer (1987).

Aquele manifesto que eu declamo no início é meio que uma oração, meio que uma confissão, meio que um registro de diário... Mas ele realmente resume como eu me sinto no mundo e como eu nunca vou ser o que a sociedade espera de mim, mas, porra, será que não dá pra vocês todos pensarem assim também? Por que eu iria querer ser o que a... O que é que a sociedade quer? Robôs, pessoas que não pensam nem têm opiniões. [...] Então é assim que eu começo, é assim que o álbum se inicia, essa é a Madame X e eu espero provocar as pessoas a pensar que você pode ser você mesmo e, seja lá quem você for, seu eu próprio é lindo e único. (MADONNA, 2019h, informação verbal)³²

Enquanto abomina o comportamento robótico exigido pela sociedade – e pela indústria cultural – e estimula a autenticidade do eu próprio, Madonna, branca, magra, loira e rica, também reforça no videoclipe os padrões estéticos da música pop como a música da riqueza, da juventude, do belo, do sexo, das drogas. Não seriam essas também algumas exigências para se encaixar em determinados contextos sociais? A indústria cultural e a sociedade vão realmente abraçar aqueles que não se inserem nas normas? É igualmente fácil, para todos os artistas, simplesmente ser quem se é? Que identidades são aceitas na sociedade e no circuito industrial?

Em *Capital*, outra faixa do EP *Vitrine*, Clapt Bloom questiona a narrativa midiática do sucesso das estrelas pop, narrativa que ilude e ludibria o público a acreditar que seja fácil – ou sequer possível – ser seu “eu verdadeiro” em uma sociedade que incentiva simbólica e materialmente apenas aqueles que se encaixam nas normas e padrões estéticos e

³² “That manifesto that I speak in the beginning is kind of a prayer, kind of a confession, kind of a diary entry... But it really does sum up how I feel about myself in the world and I will never be what society expects me to be, but, god damn, could you all just think that way? Because why would we ever want to be what... What does society want? Robots, people that don’t think and people that don’t have opinions. (...) So that’s how I start off, that’s how the record kicks off, that’s who Madame X is and I hope to provoke people into thinking that you can be your own person and whoever you are, your own person is beautiful and unique.”

sociais; ou ainda que seja viável ser um artista pop fiel à sua integridade artística em uma indústria em que ser você mesmo é para quem tem verba. “Com um bom capital/Qualquer um é genial/É capa de jornal/É, já saquei” (BLOOM, 2021d). Na capa do single (Figura 6), a artista apresenta um visual andrógino que transita entre o masculino executivo-governamental e o feminino da diva pop-punk *underground*. A imagem traz ainda dois elementos da identidade visual da canção: o sangue (que escorre das mãos da violenta indústria cultural e de um governo genocida no contexto pandêmico e sociopolítico do Brasil de Bolsonaro) e a nota de R\$200,00 como símbolo da inflação que assola a economia do país.

A gente acha que as pessoas chegam lá porque elas são talentosas ou têm aquele diferencial, aquela coisa... Mas não é isso que acontece, certo? Tudo é *marketing*, tudo é venda, então quando você tá vendo aquele artista “chegar lá”, não foi pelo talento dele, tá? Foi tudo menos o talento dele, porque o talento não importa nesse negócio. [...] A minha crítica é só a imagem meritocrática que a mídia constrói em cima da vivência do artista. Você pensa que é só você tentar que você vai conseguir, mas infelizmente não é assim que a vida funciona. (BLOOM, 2021e, informação verbal)

Figura 6 – Capa de *Capital*, single de Clapt Bloom.



Fonte: ONERpm.³³

Nem mesmo Madonna está imune a essa coerção que ela critica, como já foi exemplificado anteriormente pelos momentos em que a cantora teve de negociar com a indústria e deixar um pouco de ser ela mesma. O fato de *Medellín*, perceptivelmente uma das canções mais comerciais de *Madame X*, ser escolhida como a primeira peça do álbum a ser divulgada, mostra que até a rainha do pop precisa jogar o jogo do mercado para ser ela mesma.

³³ Disponível em: https://classic.onerpm.com/disco/album?album_number=565029470844. Acesso em: 18 nov. 2021.

Medellín evidencia a genética bastarda da música pop. Tendo Madonna como mãe (Detroit, Estados Unidos) e Maluma como pai (Medellín, Colômbia), a obra revela que nem mesmo o pop estadunidense é “puro”; afinal, a cultura pop sempre se apropriou de culturas para a construção de obras internacionalmente reconhecíveis. Além disso, boa parte da população dos EUA é latina e/ou consome músicas latinas – Maluma, Shakira e Luis Fonsi são apenas alguns dos nomes mais famosos.

O caráter bastardo de *Madame X* já se apresenta nas capas das três versões do álbum (Figura 7). Na primeira (versão padrão), Madonna invoca Frida Kahlo, com seu nome unindo as sobrancelhas; na segunda (versão *deluxe*), sua caracterização faz alusão às “camaradas” da Revolução Russa de 1917, operárias que lutaram pela queda do czar;³⁴ já na terceira (versão disco duplo), Madonna aparece como uma cantora de fado, figura popular em Portugal. Três referências diferentes, três heranças distintas. Heranças artísticas, históricas, políticas, populares, culturais. Contudo, a herança da indústria – da cultura-mãe – pode ser percebida na estratégia da venda de diversas versões do disco (para além de boxes, litografias, tapa-olhos, camisetas etc.) para os fãs que as colecionam. E se há público, há venda.

Figura 7 – Capas de diferentes versões de *Madame X*.



Fonte: *Imgur*.³⁵

A figura da cantora de fado se explica também pelas vivências de Madonna em sua nova morada, Lisboa.³⁶ A cantora se inspirou na cena artística plural da região, zona cultural bastante dinâmica devido à coexistência de culturas europeias, africanas e asiáticas. O fado acompanha diversas canções do álbum, que contêm ainda diversos trechos cantados em português. Um dos exemplos é a faixa *Killers Who Are Partyng*:

³⁴ Disponível em: <http://rainhamadonna.com/o-conceito-por-tras-da-capa-de-madame-x/>. Acesso em: 21 abr. 2020.

³⁵ Disponível em: <https://imgur.com/a/nhxj3yf>. Acesso em: 29 nov. 2020.

³⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/noticia/madonna-se-muda-para-portugal-novo-destino-de-famosos.ghtml>. Acesso em: 21 abr. 2020.

Serei gay, se os gays forem queimados/Serei a África, se a África for destruída/Serei pobre, se os pobres forem humilhados/E serei uma criança, se as crianças forem exploradas [...] Serei muçulmana, se o muçulmano for odiado/Serei Israel, se eles estiverem encarcerados/Serei indígena nativa, se o indígena tiver sido levado/Serei uma mulher, se ela for estuprada e seu coração estiver se partindo. (MADONNA, 2019a)³⁷

A canção tem uma sonoridade tipicamente portuguesa e um tom introspectivo e melancólico. A artista aqui canta lentamente, como se cada palavra carregasse um grande peso; de fato, o discurso é forte. Madonna (ou Madame X) narra as experiências de populações abusadas, exploradas, humilhadas, queimadas, estupradas... Mas não apenas narra; o eu-lírico coloca-se no lugar dos vulneráveis. Madonna definitivamente não é um homem gay, muito menos “africana”, pobre, uma criança explorada, muçulmana, israelense ou indígena. Mas ela é uma mulher que já foi estuprada.³⁸

Adiante na canção tem-se o verso “Eu sei o que sou e o que não sou”. Levantam-se aqui questões sobre lugar de fala (ver 4.2). Madonna alega saber o que é e o que não é. Uma interpretação para a mensagem da música é a de que devemos saber os locais que ocupamos e as vivências que não temos, mas que isso não nos feche os olhos para o sofrimento alheio. Outra interpretação é a de que a personagem Madame X se apresenta aqui não como Madonna, mas como uma espécie de “entidade”, uma representação metafórica das identidades oprimidas. Mas quais são os limites dessa representação? Independente da intenção de Madonna, as interpretações podem ser as mais diversas e nem todos podem concordar com esse posicionamento.

Ainda na letra de *Killers Who Are Partyng* encontram-se os versos “Eu sei o que sou (Deus sabe o que sou)/E eu sei o que não sou (E Ele sabe o que não sou)” (MADONNA, 2019).³⁹ Ao invocar Deus – e aqui lembramos que o projeto *Madame X* teve início com a oração na introdução do videoclipe de *Medellín* – Madonna faz uma escolha artística e política que se assemelha à figura do governante populista. Omar Rincón (2015) observa que a lógica desse tipo de governo é a do “O povo é Deus”, “Eu (governante) sou o povo”, “Eu sou Deus”. Na referida canção, Madonna, que já deu vida à “diva populista” Evita Perón nas telas, alega ser todas as minorias (o povo ao qual se dirige) e reforça a figura de Deus (que

³⁷ “I will be gay, if the gay are burned/I'll be Africa, if Africa is shut down/I will be poor, if the poor are humiliated/And I'll be a child, if the children are exploited (...) I'll be Islam, if Islam is hated/I'll be Israel, if they're incarcerated/I'll be Native Indian, if the Indian has been taken/And I'll be a woman, if she's raped and her heart is breaking.”

³⁸ Madonna relatou, durante o discurso da entrega do prêmio de “Mulher do Ano” da Billboard (2016), o estupro sofrido nos anos 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Q5UM3jFz0A>. Acesso em: 13 nov. 2020.

³⁹ “I know what I am (God knows what I am)/And I know what I'm not (And He knows what I'm not).”

sabe o que ela é e não é e que a todos protege). A cantora passa a ser, então, a Diva (divindade) pop.

Da mesma forma que o político populista se utiliza da linguagem e da estética pop para chegar ao seu eleitorado, Madonna toma o mesmo caminho para chegar ao seu público. Rincón (2015) aponta ainda que o político está sempre lutando contra um inimigo comum do povo, seja este a miséria, o preconceito, o sentimento de derrota na guerra ou a ameaça de uma revolução. Apesar de a letra da canção sempre se voltar às vivências do oprimido, o inimigo comum em questão é tão poderoso que, além de poder ser sentido nos não-ditos do discurso, aparece exatamente no título da música: são os “assassinos que estão festejando”.

No fim de uma *performance* da Madame X no festival *Eurovision* (2019),⁴⁰ dois dos dançarinos de Madonna dão as mãos – um portando a bandeira de Israel e outro a da Palestina. O evento aconteceu em Israel durante um período bastante delicado do histórico conflito, quando diversas ocupações coloniais israelenses estavam acontecendo na Palestina. Enquanto havia um boicote artístico a Israel na época, Madonna fez uma declaração sobre sua escolha: “nunca deixarei de tocar música para me adequar a agenda política de alguém, nem deixarei de me pronunciar contra violações de direitos humanos, onde quer que elas aconteçam no mundo” (MADONNA, 2019i).⁴¹

Embora a mensagem do ato talvez fosse a de pregar a paz para todos os grupos, sabe-se que a questão não é tão simples assim, visto que a Palestina sofre cronologicamente com a colonização israelita – perpetuada pelos EUA, terra natal de Madonna (MPPM, 2019). Parte do público alegou insensibilidade nas escolhas artísticas e políticas de Madonna, enquanto a polêmica rendeu cliques e engajamento virtual (mesmo que essa possa não ter sido a intenção dela). É em momentos como esse que a tensão ‘indústria *versus* política *versus* arte’ mostra as suas problemáticas. As declarações verbais e não verbais de Madonna possuem pesos enormes devido à sua importância midiática e as atribuições de sentidos, afetos e desafetos pelo público são múltiplas.

Por meio de uma fundamentação teórica articulada com fragmentos de músicas, vídeos, imagens e performances (que vão para além do *Madame X* e da própria Madonna), busquei, neste capítulo, observar e compreender os três vetores participantes de uma produção pop: o mercado, a relativa autonomia artística e o engajamento político. A atuação desses fatores, uns em maiores graus do que outros, evidencia porque a música pop é tão

⁴⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VG3WkiL0d_U. Acesso em: 13 nov. 2020.

⁴¹ “I’ll never stop playing music to suit someone’s political agenda, nor will I stop speaking out against violations of human rights, wherever in the world they may be.”

contraditória. Como disse Clapt Bloom, ciente da ironia em sua canção *Unpopstar*, “eu acabo sendo até irônica sem querer. Eu não consigo falar de cultura pop sem ser irônica. É uma coisa que me fascina e ao mesmo tempo me causa repulsa” (BLOOM, 2021c, informação verbal).

A pluralidade de sonoridades, línguas, visuais, discursos e referências confere a *Madame X* uma estética que vai de encontro às fórmulas estritamente padronizadas da música pop estadunidense e que explora sentidos que vão além do padrão do eixo norteamericano-europeu de produção e consumo. Como estética e política andam juntas, a obra apresenta também discursos verbais e não verbais que contêm lógicas de luta e de resistência perante às necropolíticas de extermínio de grupos histórica e socialmente oprimidos. E como produto da indústria cultural, o álbum revela ainda contradições, apropriações, monetizações, arbitrariedades do capital.

O capítulo seguinte primeiramente toma forma com uma fundamentação metodológica e com reflexões teóricas e epistemológicas acerca dos métodos escolhidos para as análises dos videoclipes. Em seguida tem-se a análise de *God Control*, videoclipe de *Madame X* que evidencia as dinâmicas culturais no processo de produção e interpretação da música popular massiva. Observados neste primeiro capítulo os principais vetores que agem na construção das contradições de uma produção pop, o segundo capítulo busca então compreender e analisar como um videoclipe pop pode articular representações de fenômenos culturais e revelar possíveis conexões que podem ser construídas com outros contextos locais, temporais e culturais para além do universo do videoclipe. Conexões que levantam aproximações, distanciamentos e contradições.

3 CAPÍTULO 2 – “ATÉ QUE A CONSTELAÇÃO DESEJADA APAREÇA”: COMO ANALISAR CONSTELAÇÕES DE CULTURAS E DE IMAGENS?

Com uma palma cheia de estrelas
 Eu as jogo como dados (repetidamente)
 Sobre a mesa (repita, repetidamente)
 [...] Até que a constelação desejada apareça
 Como vou acertar isso?

Björk, *Desired Constellation* (2003)⁴²

Há algo que aproxima as dinâmicas entre as culturas e as conexões entre as imagens: ambas podem ser representadas pela metáfora da constelação. Imagens são artefatos das culturas e, portanto, compartilham dos seus mecanismos de produção de sentido. Uma cultura, assim como uma imagem, articula forças internas e externas a ela na criação de significados para quem a interpreta. Ambas podem ser interpretadas tanto individualmente como em conjuntos – como estrelas em constelações. Deste modo, tomadas em coletivo, as possibilidades semióticas aumentam, visto que o contato com o outro traz novas perspectivas e potencializa as interpretações.

Assim como Iuri Lotman (1996) apreendeu as culturas como sistemas de signos conectados a um universo cultural mais amplo (a semiosfera), podemos observar as culturas como constelações de signos em uma grande galáxia. Já Georges Didi-Huberman (2018, p. 268) utiliza o termo “constelação de imagens” para se referir às imagens nas pranchas de Aby Warburg; imagens que fazem sentido isoladas, mas que produzem novas sensações e interpretações ao serem observadas em conexão às outras imagens das pranchas. Os estudos de Iuri Lotman e de Aby Warburg configuram-se como propostas metodológicas que permitem pensar as culturas e as imagens pelas conexões, pelas relações que estabelecem entre si; por tal motivo, foram escolhidos como os métodos (o da Escola Semiótica de Tártu-Moscou e o do Atlas Mnemosyne) a serem articulados na análise dos vídeos de Madonna que compõem este trabalho. Os trabalhos de ambos os autores serão desenvolvidos ao longo deste capítulo.

Escrever uma fundamentação metodológica não é tarefa fácil, tendo em mente que o método está conectado às estruturas teóricas e epistemológicas de uma pesquisa. É o método que facilita as costuras entre os conceitos e o objeto, além de abrir (e fechar) os caminhos para a análise. A canção de Björk que abre este capítulo reflete o trabalho do (a) pesquisador (a)

⁴² “With a palm full of stars/I throw them like dice (repeatedly)/On the table (repeat, repeatedly)/(...) Until the desired constellation appears/How am I going to make it right?”. Disponível em: <<https://genius.com/Bjork-desired-constellation-lyrics>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

que se propõe a analisar constelações: é preciso tentar e tentar, repetidamente, combinar e recombinar imagens e signos até que a constelação desejada apareça. Não que o conjunto desejado seja o conjunto perfeito – se é que ele existe –, mas que ele seja eficiente em facilitar a observação das dinâmicas culturais tendo como ponto de partida as representações de culturas em videoclipes de *Madame X*.

Por exemplo: no videoclipe *God Control* de Madonna, a cultura pop usa a religião para falar da violência armada sofrida pela comunidade LGBTQIA+ nos Estados Unidos. Mas o que as culturas LGBTQIA+ têm a dizer sobre violência, sobre religião e sobre o pop, seja nos EUA ou no Brasil? E como a(s) cultura(s) brasileira(s) fala(m) de violência, religião e ícones pop? E quando isso é perpassado por recortes identitários de raça, gênero e sexualidade? E como pensar tudo isso por meio de imagens? Portanto, a pergunta presente no subtítulo deste capítulo também aponta para a questão que o move: como analisar tais constelações?

“Como vou acertar isso?”, pergunta Björk para as estrelas. Não há caminho ou resposta correta; é necessário, como propôs Warburg,⁴³ que se combine razão e intuição na escolha das imagens – e até mesmo um pouco de sorte, como as estrelas de Björk que se recombinam como dados jogados em uma mesa. Não à toa Didi-Huberman (2018) também se reporta ao atlas de Warburg como um jogo de combinação e justaposição de imagens.

Imagens e culturas também são alvos em movimento; o intuito aqui não é o de acertar com respostas diretas, mas o de apresentar as imagens e os fenômenos culturais para interpretá-los e reencontrá-los com novos registros, no espírito lacaniano do encontro com o que já foi achado.

3.1 A Escola Semiótica de Tártu-Moscú e o *Atlas Mnemosyne*

Falar de representação de culturas envolve pensar que alguém está falando de outro alguém, que uma cultura está traduzindo outra. Traduções interculturais são questões caras à Semiótica da Cultura ou Semiótica Russa, corrente filosófica fundada pela Escola Semiótica de Tartu-Moscú (ESTM, sigla que será adotada ao longo do texto). Os estudos dessa escola do leste europeu formaram um referencial teórico e um método de análise

⁴³ Leitor de Nietzsche, Warburg investiga os polos apolíneo e dionísico nas imagens. Influenciado pela obra *O nascimento da tragédia no espírito da música*, Warburg destaca a “função polar da figuração artística entre a fantasia imersiva e a razão emersiva”. (WARBURG, 2015, p. 365). Tal dualidade é retomada em diversos trabalhos por meio de pares como razão e fantasia, ciência e magia, técnica e sentimento.

frequentemente revisto, revisitado e atualizado na contemporaneidade por pesquisadoras e pesquisadores.

Inspirado pelo conceito de biosfera – a esfera da vida – de Vernadski, Iuri Lotman (1996), um dos fundadores da ESTM e principal articulador da Semiótica da Cultura, cunhou o termo semiosfera para designar a esfera dos signos. Na semiosfera coexistem diversas semiosferas, sendo cada cultura uma semiosfera no grande universo cultural; cada cultura é um sistema de signos e possui sua própria linguagem, seus próprios mecanismos de representação e de produção de sentido. Muito visual, o autor tinha um apreço pelas metáforas para construir e compartilhar seus conceitos.

Visto que todos os níveis da semiosfera – desde o ser humano ou o texto isolado até as unidades semióticas globais – representam semiosferas como se fossem dispostas uma dentro da outra, cada uma delas é, ao mesmo tempo, tanto um participante do diálogo (uma parte da semiosfera) como o espaço do diálogo (a totalidade da semiosfera). (LOTMAN, 1996, p. 42)⁴⁴

Lotman também trabalha com a noção de texto cultural – a rede de signos no espaço semiótico do universo cultural – e os subtextos que o compõem. Aqui a noção de texto do senso comum é expandida, sendo o texto cultural uma grande tecitura sígnica que envolve textos verbais, não verbais (como os imagéticos, sonoros, táteis, plásticos) e mistos. O texto é a materialização dos pensamentos que habitam uma cultura, é a transformação do abstrato em signos, em códigos que também tomam a função de registros da cultura. Lotman observa, ainda, que a cultura opera por uma batalha entre a memória e o esquecimento coletivos, ou seja, há sempre uma escolha coletiva dos textos que sobrevivem ao tempo em uma cultura, visto que ela está sempre se regulamentando, definindo e impondo suas próprias regras.

Cada cultura se organiza de forma autodescritiva, ou seja, projeta-se de acordo com a concepção que tem de si; ela mesma é seu próprio ponto de referência. Explicitam-se, então, os problemas advindos da dificuldade que uma cultura tem de interpretar e de lidar com a diversidade. Seu entorno é comumente visto como o outro, como não cultura ou ainda como anticultura. A tendência é de que uma cultura tente traduzir a outra para a sua própria linguagem, por vezes tentando dominá-la nesse processo. Essa tradução ocorre principalmente no espaço abstrato que Lotman denominou fronteira. Para compreender a fronteira, é preciso visualizar a organização das semiosferas em núcleos e periferias.

A divisão em núcleo e periferia é uma lei da organização interna da semiosfera. No núcleo se dispõem os sistemas semióticos dominantes. Entretanto, embora essa divisão seja absoluta, as formas que abrange são relativas do ponto de vista

⁴⁴ “Puesto que todos los niveles de la semiosfera - desde la persona del hombre o del texto aislado hasta las unidades semióticas globales - representan semiosferas como si puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (una parte de la semiosfera) como el espacio del diálogo (el todo de la semiosfera).”

semiótico e dependem em considerável medida da metalinguagem de descrição escolhida – ou seja, se estamos diante de uma autodescrição (descrição que parte de um ponto de vista interno e nos termos produzidos no processo de autodesenvolvimento da semiosfera dada) ou se a descrição é levada a cabo por um observador externo, pelas categorias de outro sistema. As formações semióticas periféricas podem estar representadas não por estruturas fechadas (linguagens), mas por fragmentos das mesmas ou até mesmo por textos isolados. Ao intervir como “forasteiros” para o sistema dado, esses textos cumprem a função de catalizadores no mecanismo total da semiosfera. (LOTMAN, 1996, pp. 30-31)⁴⁵

Enquanto o núcleo está mais relacionado aos sistemas semióticos dominantes, à tradição e ao que está mais enraizado, é na periferia que ocorrem as trocas e produções culturais mais intensas. Nos entornos estão as fronteiras, espaços em que as culturas interagem, traduzem-se.

Um dos conceitos fundamentais do caráter semioticamente delimitado [da semiosfera] é o de fronteira. Visto que o espaço da semiosfera tem um caráter abstrato, não devemos imaginar a fronteira desta mediante os recursos da imaginação concreta. Assim como na matemática se denomina fronteira um conjunto de pontos que pertence simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior, a fronteira semiótica é a soma dos “filtros” tradutores bilíngues por meio dos quais um texto se traduz em outra linguagem (ou linguagens). [...] A fronteira do espaço semiótico não é um conceito artificial, mas uma importantíssima posição funcional e estrutural que determina a essência do mecanismo semiótico da mesma. A fronteira é um mecanismo bilíngue que traduz as mensagens externas para a linguagem interna da semiosfera e vice-versa. (LOTMAN, 1996, pp. 24-26)⁴⁶

Lotman fala de filtros tradutores bilíngues precisamente porque na fronteira as culturas se traduzem. Bilingue porque a fronteira compreende tanto a linguagem da semiosfera em questão quanto a do seu entorno (o “outro”). Uma das formas adotadas por uma cultura para traduzir a outra é a representação. Para que eu possa apreender algo ou alguém, preciso interpretar e falar sobre, adaptando-o para a minha linguagem – por meio de signos; a representação nada mais é do que a articulação de signos para tornar presente esse outro forasteiro.

⁴⁵ “La división en núcleo y periferia es una ley de la organización interna de la semiosfera. En el núcleo se disponen los sistemas semióticos dominantes. Sin embargo, mientras que el hecho de esa división es absoluto, las formas que reviste son relativas desde el punto de vista semiótico y dependen en considerable medida del metalenguaje de descripción escogido - o sea, de si estamos ante una autodescripción (descripción desde un punto de vista interno y en términos producidos en el proceso de autodesarrollo de la semiosfera dada) o si la descripción es llevada a cabo por un observador externo en categorías de otro sistema. Las formaciones semióticas periféricas pueden estar representadas por estructuras cerradas (lenguajes), sino por fragmentos de las mismas o incluso por textos aislados. Al intervenir como ‘ajenos’ para el sistema dado, esos textos cumplen en el mecanismo total de la semiosfera la función de catalizadores.”

⁴⁶ “Uno de los conceptos fundamentales del carácter semioticamente delimitado es el de frontera. Puesto que el espacio de la semiosfera tiene carácter abstrato, no debemos imaginarnos la frontera de ésta mediante los recursos de la imaginación concreta. Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores ‘filtros’ bilíngües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. [...] La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilíngüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa.”

Como apresentado por Winfried Nöth no artigo *The topography of Yuri Lotman's semiosphere* (2014),⁴⁷ duas noções lotmanianas decorrentes dos conceitos de “núcleo”, “periferia” e “fronteira” são as de “heterogeneidade” e “assimetria”. Uma semiosfera é homogênea quando observada em relação ao seu entorno (ao que é externo a ela), visto que possui linguagem, códigos, regras e mecanismos próprios e um funcionamento interno aparentemente coeso. Contudo, tomada interna e individualmente, a semiosfera mostra-se heterogênea por ser composta de diversas unidades nucleares (centros que tendem a conservar as convenções estabelecidas pela cultura em questão) coexistindo com regiões periféricas (onde a produção de sentido é mais livre e tende a estabelecer um contato maior com as culturas em seu entorno).

Como Lotman (1996) observa, é devido a essa tensão entre núcleos e periferias decorrente da heterogeneidade das semiosferas que se dão as dinâmicas culturais, os atritos entre o novo e o velho, a tradição e a revolução, o “bom” e o “ruim”, a esquerda e a direita... É por isso que é especialmente nas fronteiras que se dão as transformações culturais mais intensas, o embate entre forças que produzem novos sentidos, códigos e linguagens dentro de uma cultura. Essa tensão entre forças é o que compõe também a assimetria das semiosferas: “no âmbito da semiosfera, essa assimetria se reflete mais tipicamente na assimetria bipolar do centro, com suas tendências conservadoras para a estabilidade e estagnação, *versus* a periferia, com suas tendências para a instabilidade e criatividade.” (NÖTH, 2014, p. 19).⁴⁸

Foi no contato com artistas mais alternativos e experimentais, ou com questões feministas, raciais, de gênero e sexualidade que Madonna se tornou uma das artistas que mais contribuiu para provocar transformações na cultura pop com novas possibilidades de temas, abordagens, linguagens e narrativas. Esses encontros com uma alteridade que não era encarada pela puritana sociedade americana produziram também embates com grupos feministas; com a Igreja Católica; com grupos racistas e antirracistas; e com a própria mídia

⁴⁷ Nöth (2014) atualiza os conceitos lotmanianos ao pontuar que noções espaciais de centro, periferia e fronteira tornam-se ainda mais metafóricas com a globalização, visto que as semiosferas não podem mais ser diretamente atreladas aos espaços físicos de onde germinam seus signos (como concebera Lotman em seus estudos). Devido à constante e frenética produção e reprodução, signos originados em determinados espaços podem transitar por grupos, locais e até mesmo temporalidades distintas em um piscar de olhos. O autor percebe ainda o ciberespaço como uma semiosfera repleta de núcleos, periferias e fronteiras em constantes atritos que culminam em eventuais transferências da periferia para o centro e vice-versa. Isso pode ser observado por meio das tendências líquidas e voláteis da internet, em que grupos ou indivíduos ganham e perdem visibilidade rapidamente. Tais tendências nascidas das periferias virtuais podem acabar tomando o lugar de centro, como acontece com alguns *memes*, expressões e costumes que se popularizam no ciberespaço – mas que estão sempre suscetíveis a se esvaír. O artigo de Nöth mapeia algumas das questões atualmente debatidas por pesquisadores que se debruçam sobre os estudos da ESTM.

⁴⁸ “Within the realm of the semiosphere, this asymmetry is reflected most typically in the bipolar asymmetry of the centre, with its conservative tendencies towards stability and stagnation, vs the periphery, with its tendencies towards instability and creativity.”

estadunidense, visto que cada grupo social e cada instituição também possui suas próprias tensões internas – que se mostram nos diferentes pontos de vista coexistentes em cada um desses setores (como a divisão das feministas entre as que apoiam, abominam ou tensionam as obras de Madonna).

A ESTM dedica-se, portanto, a uma análise dos textos culturais enquanto processo de representação. Esta pesquisa, ao invés de destrinchar ou dissecar minuciosamente os incontáveis detalhes dos signos nas cenas dos videoclipes escolhidos (tarefa irrealizável), opta por observar o videoclipe como um texto cultural, como registro de cultura, escolhendo signos presentes na obra de Madonna que serão analisados de acordo com os contextos em que estão inseridos e que serão relacionados a signos externos ao videoclipe – signos pertencentes a outros (con)textos, outras culturas. Como a ESTM trabalha com processos relacionais, visto que nenhum signo ou cultura vive isolado, esse diálogo entre textos faz com que um signo atribua novos sentidos a outro, quando observados como um todo (o grande texto cultural).

Em *O videoclipe como texto de cultura e de memória e o registro do jovem contemporâneo, pela visão da Semiótica da Cultura*, Hergesel e Lima (2015) abordam os estudos lotmanianos para propor uma interpretação para o clipe *We Can't Stop* (2013) de Miley Cyrus como um texto cultural. Já na tese de doutorado intitulada *Pode um LGBTQIA+ ser super-herói no Brasil? Ciberacontecimentos pop e a guerra semiótica sobre gênero e sexualidade na cultura nerd*, Christian Gonzatti (2022) desenvolve o processo de produção de sentido na semiosfera da cultura pop e suas articulações com outras semiosferas (como a *nerd*). Esta dissertação vai ao encontro de tais propostas de aproximação entre a ESTM, a cultura pop e o videoclipe.

Pensando a cultura pop e a cultura (ou as culturas) LGBTQIA+ como duas semiosferas distintas – mas que coexistem no universo cultural e estão constantemente se traduzindo –, é possível observar como a cultura pop traduz a cultura LGBTQIA+ em produções mais nucleares (adotando os mecanismos de produção de sentido da indústria cultural) e outras mais fronteiriças (formando pontes com a cultura LGBTQIA+). *God Control* é um exemplo dessa tradução intercultural que transita entre núcleo e periferia; aqui, sujeitos LGBTQIA+s são representados como uma comunidade cheia de vida, mas constantemente violentada e **passiva** aos crimes de ódio – afinal, nós da Comunidade “precisamos acordar”, como Madonna diz na canção, apesar de direcionar a mensagem a toda a sociedade.

No videoclipe, casais gays e lésbicos, juntamente a *drag queens* e pessoas trans, são representados numa celebração do amor e da vida em contraponto a cenas sangrentas de

um massacre bastante recente na memória coletiva da cultura LGBTQIA+. A cultura pop está em constante contato com as culturas das dissidências sexuais e de gênero, mas essa **tradução** não deixa de ser pautada pelo choque, pelo impacto, pelas controvérsias e polêmicas.

Na análise de *God Control*, o foco é destinado às formas de construção das representações; às apropriações que a cultura pop *mainstream* faz de distintas semiosferas para a produção de sentido; às possíveis relações estabelecidas entre as culturas, expressas pelas articulações de signos entre distintos contextos culturais (semiosféricos); às contradições em uma obra audiovisual pop concebida pela influência de vetores econômicos, escolhas artísticas e engajamentos políticos.

A ESTM é abordada, nas três análises de videoclipe desta pesquisa, como método de análise precisamente porque permite a observação das dinâmicas culturais expressas entre a cultura pop *mainstream* e uma pluralidade de culturas alternativas que coexistem com ela no universo semiosférico. Tais processos culturais envolvem distintas localidades e temporalidades, bem como as relações de poder entre a imperialista indústria da cultura estadunidense e demais blocos culturais ao longo dos tempos.

Frédéric Martel (2012), em *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*, faz uma vasta pesquisa de campo em 30 países durante cinco anos, entrevistando cerca de 1.200 pessoas e suas relações com os produtos/obras da cultura pop *mainstream*. Ao acompanhar a circulação de conteúdo entre cinco continentes, o autor foi observando uma guerra internacional pelo comando do popular massivo e simultaneamente uma série de trocas culturais entre os conteúdos globais e regionais. Martel (2012, p. 14) fala ainda de “uma nova cartografia das trocas culturais que se vai desenhando” e suas relações de poder:

Essa nova cartografia das trocas também revela problemáticas muito mais complexas do que imaginavam os teóricos das “indústrias culturais” ou do que dizem atualmente os partidários de uma outra globalização, os “altermundialistas”, e os antiamericanos, que tendem a confundir a CIA com a AFL-CIO. A teoria do imperialismo cultural americano pressupõe que a globalização cultural seja uma americanização unilateral e unidirecional de uma “hiperpotência” em relação aos países “dominados”. A realidade é ao mesmo tempo mais nuançada e mais complexa: existe ao mesmo tempo homogeneização e heterogeneização. O que acontece: a ascensão de um entretenimento *mainstream* global, em ampla medida americano, e a constituição de blocos regionais. Além disso, as culturas nacionais são reforçadas em toda parte, muito embora o “outro” referencial, a “outra” cultura seja cada vez mais a dos Estados Unidos. Finalmente, tudo se acelera e se mistura: o entretenimento americano muitas vezes é produzido por multinacionais europeias, japonesas e já agora também indianas, ao passo que as culturas locais são cada vez mais coproduzidas por *Hollywood*. Quanto aos países emergentes, pretendem marcar presença nessas trocas e entrar em concorrência com o “império”. Essa guerra cultural mobiliza portanto muitos atores. A globalização e a Internet reorganizam as trocas e transformam as forças em presença. Na verdade, embaralham completamente as cartas. (MARTEL, 2012, p. 511)

No espírito de Martel, meu intuito, na análise dos três videoclipes, é partir da música pop estadunidense (representada por Madonna) enquanto parte da imperialista cultura *mainstream* do país e percorrer, por meio de imagens, distintos contextos temporais, locais e midiáticos expressos em signos – sendo a imagem uma de suas materializações. No caso de *God Control*, as imagens transitam entre Brasil, México, Espanha e EUA; entre o século XX e o XXI; entre o videoclipe e a reportagem televisiva, indo da capa de livro à estampa de camiseta. No caminho, são observadas as relações de poder no que concerne a gênero, raça e sexualidade.

Juntamente ao método da ESTM, a investigação adota experimentações imagéticas inspiradas nos estudos, proposições e experiências de Aby Warburg com seu atlas. Em seus últimos anos de vida (década de 1930), o historiador da arte e estudioso das imagens deu início à elaboração do *Atlas Mnemosyne*. Homenageando a deusa grega da memória, Warburg construiu painéis de fundo preto sobre os quais distribuía imagens oriundas dos mais diversos locais, épocas e mídias disponíveis em seu tempo. Assim, unindo sem distinção, gradação de importância ou *status*, cartazes publicitários, panfletos, fotografias e reproduções de obras ditas eruditas, Warburg manifestou seu completo desprezo pelas classificações elitistas do estudo das imagens.

Meticulosamente escolhidas para serem observadas tanto em conjunto como individualmente, sem nenhuma ordem de leitura estipulada, indo, voltando e ziguezagueando – como uma verdadeira constelação –, as imagens nos painéis (também chamados de pranchas) carregam as fórmulas de *pathos*,⁴⁹ estados psíquicos e emocionais que tomam forma nas imagens por meio da representação do movimento e que sobrevivem ao tempo ao se fazerem presentes nas imagens da contemporaneidade. (WARBURG, 2015). De acordo com o autor, ao observar como imagens da Antiguidade ou da Idade Média exercem uma presença espectral em imagens contemporâneas, é possível dizer que as imagens viajam pelo tempo.

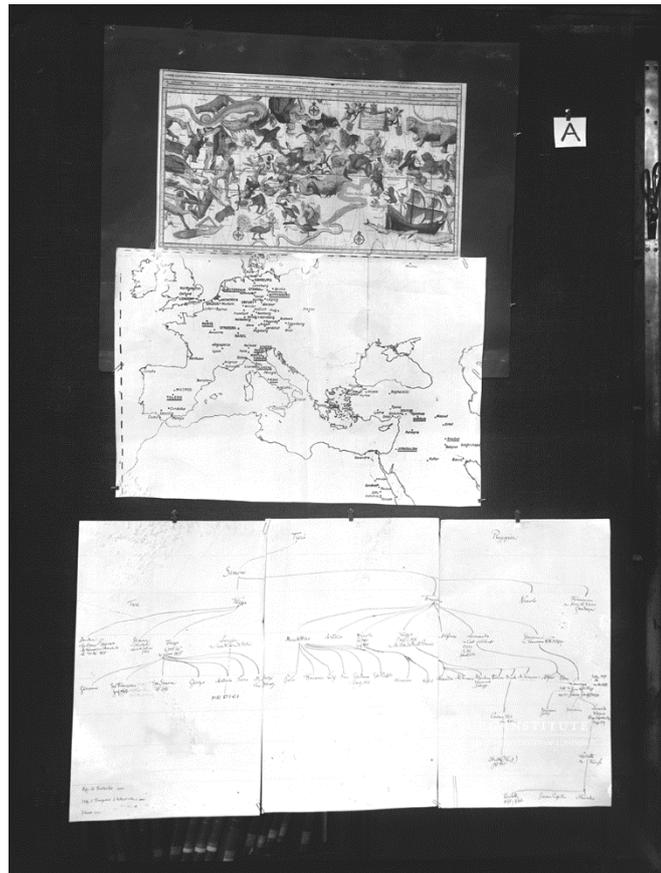
Embora o autor originalmente desse especial atenção, no atlas, às relações entre as fórmulas de *pathos* e ao que ele chamou de *Nachleben*,⁵⁰ a pós-vida, sobrevida ou

⁴⁹ Ao analisar um desenho à mão realizado por Albrecht Dürer que representa a morte de Orfeu, Warburg (2015, p. 90) compreende a “corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta”. Tal corrente corresponde às primitivas forças psíquicas e emocionais que viajam pelo tempo e espaço nas imagens e que assumem, plasticamente, a forma do movimento. As *pathosformeln* são definidas pelo autor como “fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma” (WARBURG, 2015, p. 91).

⁵⁰ A tradução dessa palavra varia de acordo com sua interpretação. O conceito de *Nachleben der antike*, de Warburg se diferencia da proposta de Springer e das ideias de “redespertar da Antiguidade”, de Burckhardt, ou mesmo do que Winckelmann chama de “imitação dos antigos”. De acordo com Ernst Gombrich (1970), o termo

sobrevivência espectral das imagens, as experimentações metodológicas da nossa pesquisa não trabalham com essas noções, mas tomam especificamente como inspiração a montagem das pranchas do atlas como proposta de aproximação entre imagens que se contaminam, que se complementam, que se contradizem, como propunha Warburg. A título de ilustração, trazemos uma das originais pranchas warburguianas. Nela, Warburg combina um mapa da Europa e do Oriente Médio; uma imagem de animais fantásticos associados a constelações no céu; e uma árvore genealógica de banqueiros florentinos (Figura 8).

Figura 8 – Prancha A do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.



Fonte: Warburg Institute.⁵¹

Philippe-Alain Michaud observa que ao pensar as imagens por meio de sua sobrevivência no tempo, cruzando temporalidades ao longo da História, cria-se um modo de pensar cinematográfico que forma narrativas baseadas no efeito que as imagens produzem no

mais equivalente em inglês não seria “*after-life*” (pós-vida ou depois da vida), mas “*survival*” (sobrevivência). Já Agamben, em seu *Aby Warburg e la Scienza senza nome* diz que o alemão *Nachleben* diz respeito a “renascimento” ou “sobrevivência”, mas à “continuidade” da herança pagã. Para mais referências sobre o tema, ver Felipe Charbel Teixeira (2010), *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln* antigas e Gabriela Reinaldo (2015), *PAIXÃO SEGUNDO A. W. – notas sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg*.

⁵¹ Disponível em: https://prod.warburg.sas.ac.uk/sites/default/files/styles/large_gallery_item/public/2021-06/bilderatlas%20Panel%20A.png?itok=fq3mMthj. Acesso em: 02 jul. 2022.

observador. Cada interpretação das imagens presentes nas pranchas – seja ela feita tomando as imagens individualmente, em grupos ou no conjunto inteiro; seja da direita para a esquerda, de baixo para cima ou na ordem ocidental de leitura – seguirá uma ordem arbitrária de quem as observa e será pautada por diferentes narrativas, efeitos e sentimentos do intérprete.

O atlas, portanto, não se limita a descrever as migrações de imagens pela história das representações; ele as reproduz. Nesse sentido, baseia-se em um modo de pensamento cinematográfico que, por meio de figuras, visa não a articular significados, mas a produzir efeitos. (MICHAUD, 2007, p. 278)⁵²

As imagens escolhidas para as pranchas podem provocar orgulho, medo, tristeza, felicidade, ódio, confusão, desconforto, agonia... Sentimentos que podem ser invertidos e/ou substituídos de acordo com a ordem de leitura. Como será abordado na análise, procuramos salientar a confusão em algumas contradições, como imagens de representações da identidade travesti que são, lado a lado, de resistência e de deboche caricato; ou ainda uma imagem de Madonna apontando uma arma ao lado da imagem de um protesto LGBTQIA+ anti-armamento. Contudo, a ordem de interpretação aqui proposta não precisa – nem deve – ser a única a ser seguida.

Pensar as capturas de imagens em movimento de um videoclipe pop e combiná-las a imagens de distintas mídias e contextos culturais, temporais e espaciais abre margem para se interpretar o clipe pop como uma espécie de prancha de um atlas. Ao se apropriar de diversas referências em suas montagens de imagens, as produções pop (seja na música, televisão, internet ou cinema) também provocam efeitos psíquicos e emocionais que nos convidam a pensar essas imagens. Videoclipes de Madonna como *God Control* e demais produções de *Madame X* também se configuram como espécies de experimentações de pranchas que poderiam compor um atlas – o próprio álbum *Madame X* como um atlas, se juntarmos todos os clipes. Nos oito minutos de *God Control*, Madonna nos apresenta imagens fictícias e da “vida real” que incluem Angela Davis, Simone de Beauvoir, Frida Kahlo, protestos LGBTQIA+, uma sequência de assassinatos LGBTfóbicos, Jesus Cristo, um casal lésbico... Como pensar essas imagens nas pranchas a serem apresentadas?

Lado a lado, as imagens impregnam-se mutuamente. A mesma forma de organização é usada por Warburg para compor sua biblioteca, cujos livros eram organizados pela “afinidade” ou “amizade” que poderiam ter com seus vizinhos. Essa disposição, sempre provisória, desestabiliza a rigidez das classificações e propõe outras dinâmicas de pensamento. Imagens que se contaminam ao passo que as culturas se traduzem.

⁵² “The atlas, then, does not limit itself to describing the migrations of images through the history of representations; it reproduces them. In this sense, it is based on a cinematic mode of thought, one that, by using figures, aims not at articulating meanings but at producing effects.”

Faz-se importante pontuar que há uma tradicionalidade metodológica relacionada às pranchas de Warburg; a proposta do atlas normalmente é utilizada no campo da fotografia, do cinema e da história da arte. Contudo, trabalhos como *Warburg e Cultura Pop: pensando um pathosformel na imagem de Beyoncé*, de Mateus (2017), já sugerem que o método warburguiano também pode ser potente para a análise da cultura pop, do videoclipe e da *performance*. Esta investigação também parte desse princípio, propondo uma junção entre o *Atlas Mnemosyne* e a ESTM para analisar os videoclipes de *Madame X*.

Entretanto, o *Atlas Mnemosyne* não se reduz a uma justaposição de imagens que possuem alguma “afinidade” entre si. Essa configuração também poderia, fora de contexto, aplicar-se aos *feeds* (mosaicos de postagens) das redes sociais ou até mesmo aos *mood boards*, quadros de referências visuais montados por usuários de *sites* como o *pinterest*, plataforma de coleta, armazenamento e compartilhamento de imagens. Tais justaposições de imagens na internet envolvem tanto as arbitrárias possibilidades de intenções por parte de seus criadores – que podem fazer aproximações de imagens com o intuito de salvar referências, planejar compras, criar *memes*,⁵³ adotar uma estética ou até mesmo para expressar uma identidade *online* – quanto o trabalho do algoritmo⁵⁴ que indica imagens relacionadas às previamente curtidas e salvas. O que difere os *feeds* e *mood boards* das pranchas de Warburg é a explícita intenção teórica, metodológica e epistemológica de produzir, por meio de imagens, um conhecimento orgânico que envolva saltos no tempo, no espaço e nas plataformas midiáticas combinados aos possíveis sentimentos, reações e interpretações causados pelas diversas possibilidades de leituras das imagens das pranchas.

Um dos objetivos da nossa pesquisa é o de pensar a montagem como possibilidade não apenas metodológica para o estudo das imagens, mas também como possibilidade epistemológica que nos permite ler as imagens a partir de saltos temporais que rompem com estruturas lineares.⁵⁵ Experimentando saltos, despreendendo-se de noções temporais lineares, como propunha o estudioso das imagens alemão.

⁵³ Termo que remete a construções verbais e/ou não-verbais de teor cômico que são replicadas, imitadas, repetidas e compartilhadas na *internet*. *Memes* criam um sentimento de pertencimento simbólico em indivíduos que compartilham da mesma piada e a abordam em determinados outros contextos de suas vivências.

⁵⁴ Ferramenta virtual que coleta dados de uso dos usuários da internet para futuramente fornecer conteúdos semelhantes e/ou relacionados ao que foi procurado, curtido, salvo ou compartilhado.

⁵⁵ Durante o processo de pesquisa para esta dissertação de mestrado e com base nas reflexões decorrentes de aulas, leituras e encontros no Imago – Laboratório de Estudos em Estética e Imagem (projeto vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC), escrevi em parceria com a professora Gabriela Reinaldo um artigo intitulado “*I’m not Joan of Arc, not yet*”: *A sobrevivência das fórmulas de pathos em Dark Ballet de Madonna* (MONTEIRO; REINALDO, 2021). Nele montamos, inspirados pelas proposições do *Atlas Mnemosyne*, quatro pranchas para pensar imagens desde o videoclipe *Dark Ballet* a imagens de noticiários, discursos de Madonna, pinturas, esculturas, gravuras, perpassando localidades e épocas distintas. De Fortaleza

O atlas *Mnemosyne* constitui uma parte importante de nossa herança – herança **estética**, visto que ele inventa uma forma, uma nova maneira de dispor as imagens entre elas; herança **epistêmica**, visto que ele inaugura um novo gênero de saber. [...] O atlas warburgiano é um objeto pensado como uma aposta. É a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o **recurso** inesgotável – de uma releitura do mundo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 27, grifo do autor)

A análise de *God Control* apresentará três pranchas digitais (produções minhas) com imagens que conversam entre si. Cada prancha dedica-se a uma temática: 1) Religião e figuras religiosas; 2) Armas e violência; 3) Representações da cultura LGBTQIA+. Para a construção das pranchas, foram coletadas oito cenas do videoclipe, além de fotografias, capturas de tela, discursos de Madonna, uma capa de livro, uma camiseta, postagens na internet, cenas de séries e de vídeos, um *meme*, uma capa de álbum e de revista com o intuito de fazer uma montagem de imagens que trazem representações sobre os três temas escolhidos. A escolha das imagens buscou evidenciar diálogos, conflitos e aproximações entre contextos culturais latinos, estadunidenses e europeus, além de pincelar questões identitárias (raça, sexualidade e gênero) que serão abordadas no capítulo seguinte. Como observa Didi-Huberman, o atlas de Warburg também era uma forma de interpretar as culturas.

Aby Warburg não pensava certamente fazer obra de historiador “surrealista”. O que aparecia, entretanto, sobre a prancha – sua pequena “mesa de trabalho” ou de montagem – não era senão a complexidade mesma dos fatos de cultura da qual seu atlas procura dar conta na longa duração da história ocidental. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 25)

Assim como Warburg buscava questionar a hierarquia das imagens, misturando peças publicitárias com reproduções de pinturas renascentistas e fotografias, meu intuito é também o de pensar as imagens de um videoclipe pop, produto da cultura popular midiática, juntamente a imagens de distintas mídias e contextos. As pranchas também contarão com imagens que não dizem respeito necessariamente ao universo de Madonna ou de *God Control*, mas que se unem às do videoclipe para contar histórias e incitar encontros e desencontros.

Embora a análise das pranchas tenha como foco as imagens, a obra investigada é um produto audiovisual, ou seja, serão observadas questões relacionadas à sonoridade e à letra da canção – que também são signos a serem analisados. Há no *corpus*, ainda, uma imagem de Madonna que será apresentada durante a análise da primeira prancha, mas que não foi inserida nela por não envolver a temática religiosa – contudo, esta imagem atribui sentido às demais representações da prancha e à análise. Pensando aqui a imagem para além do campo da

(CE) à Europa e da Antiguidade à contemporaneidade e de volta à Idade Média, as imagens compartilham rastros e sentimentos em narrativas que quebram a linearidade. Último projeto de Warburg, o atlas pretendia ser uma narrativa capaz de contar uma história sem palavras, além de um método de análise e observação das imagens.

visualidade, acreditamos que a dinâmica entre as imagens escolhidas (bem como entre as pranchas) possa refletir as dinâmicas culturais expressas nos signos analisados.

3.2 “Sangue de inocentes espalhado por toda parte”: uma análise sobre *God Control*

Tiros foram disparados na rua
Perto da igreja onde costumávamos nos encontrar
Anjo caído, anjo caído
Por que as pessoas ficam apenas ao redor?

Lady Gaga, *Angel Down* (2016)⁵⁶

Em *Angel Down* (2016), Lady Gaga narra o atentado que ocorreu em 12 de junho de 2016 na boate *Pulse*, em Orlando (Estados Unidos), quando Omar Mateen entrou armado e atirando dentro do ambiente lotado. A tragédia, que se deu na data em que se comemora o dia dos namorados no Brasil – data importante para muitos casais homo-trans-afetivos –, contabilizou 50 mortos e 53 feridos e foi considerada o maior ato de LGBTfobia da história (BBC BRASIL, 2016).

Gaga faz uma analogia entre as vítimas LGBTQIA+ e os anjos, enquanto a boate seria a nossa igreja nada segura, nosso lugar comunitário de confraternização, expurgação e oração que foi atacado e violentado – mas ninguém fez nada além de olhar. Já O videoclipe *God Control*, lançado em 2019 por Madonna, nos faz questionar que Deus é esse e o porquê de ele não conseguir mais controlar a segurança de nossas igrejas.

Usando e abusando de imagens fortes de violência que contrastam com as cenas alegres e despreocupadas do público na boate, Madonna denuncia tanto os crimes de ódio facilitados pela precária legislação de porte de armas quanto a violência contra a comunidade LGBTQIA+ e nos alerta, ainda, de que é preciso acordar e sair desse estado de anestesia dos sentidos. Mas será que corpos ensanguentados são sempre o melhor caminho para despertar a luta? Até que ponto tais imagens deixam de despertar a vontade de justiça e passam a endossar a violência contra uma comunidade? E como a comunidade recebeu isso? Essas são algumas das perguntas que podem surgir do espectador que frui deste audiovisual.

God Control, terceira faixa de *Madame X*, é uma canção que se enquadra nos gêneros pop experimental, *disco*, *electropop* e EDM (*electronic dance music*), bastante populares na cultura LGBTQIA+. Foi composta por Madonna, Mirwais Ahmadzaï e Casey Spooner; produzida por Madonna, Mirwais Ahmadzaï e Mike Dean. O álbum *Madame X*

⁵⁶ “Shots were fired on the street/By the church where we used to meet/Angel down, angel down/Why do people just stand around?”

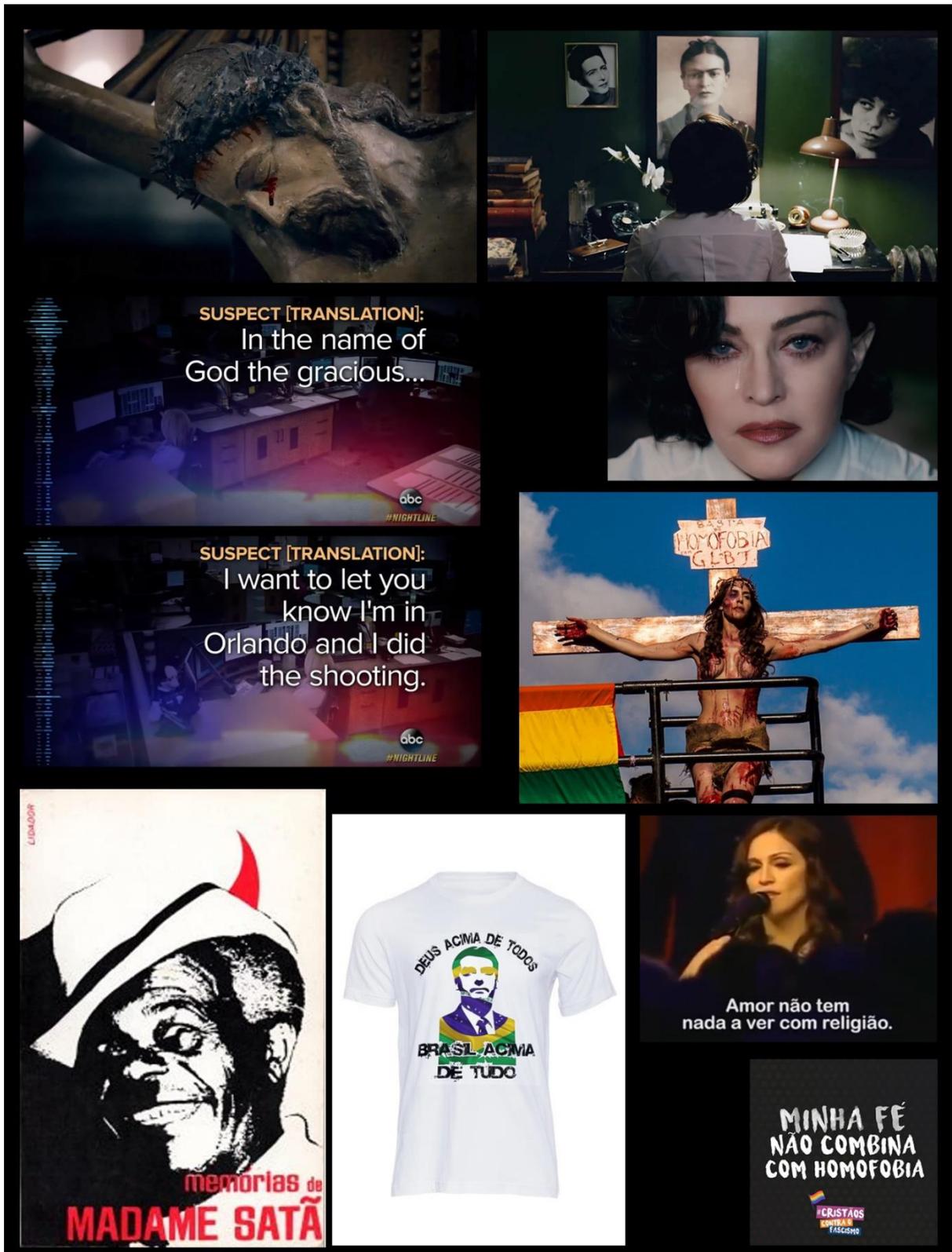
conta com a primeira colaboração entre Madonna e Mirwais desde *American Life* (2003), seu último álbum com maior teor político e experimentalismo musical.

O título da canção faz alusão ao *Gun Control*, conjunto de leis que regulam a fabricação, distribuição e porte de armas de fogo nos Estados Unidos (PROCON, 2020). Fazendo um trocadilho entre “*gun*” (“arma”) e “*God*” (“Deus”), Madonna também invoca aqui a religião (tão presente em suas obras) ao dizer que “perdemos o controle divino” (“*We lost God control*”). Que significa dizer que Deus perdeu um suposto controle sobre a humanidade?

O videoclipe, dirigido por Jonas Åkerlund, foi lançado em junho de 2019, exatamente cinquenta anos após a rebelião de *Stonewall* e três anos após a tragédia na boate *Pulse*. Convencionou-se o mês de junho para a comemoração do Orgulho LGBTQIA+, em especial o dia 28 (Dia Mundial do Orgulho e da Consciência LGBT), pois foi nesta data, em 1969, que se deu a rebelião de *Stonewall*. Após diversas batidas policiais no bar *Stonewall* em Nova Iorque, explodiram uma série de manifestações da comunidade LGBTQIA+. Tais protestos são considerados o berço da articulação política da comunidade (GALILEU, 2019).

A análise terá como bússola as três pranchas montadas de acordo com três temas recorrentes no videoclipe: Deus (*God*, a religião), a arma (*gun*, a violência) e os sujeitos LGBTQIA+. A leitura das imagens não deve seguir uma ordem; contudo, para efeito de apresentação, as imagens serão abordadas na análise seguindo a ordem ocidental (de cima para baixo, da esquerda para a direita). Começamos com a primeira prancha, a das representações religiosas (Figura 9).

Figura 9 – Prancha 1: Religião e figuras religiosas.



Fonte: Reprodução.⁵⁷

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zv-sdTOW5cs;>
<https://www.youtube.com/watch?v=bUHw-1vNPgo;> [http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/06/veja-transsexual-crucificada-e-outras-polemicas-com-simbolos-cristaos.html;](http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/06/veja-transsexual-crucificada-e-outras-polemicas-com-simbolos-cristaos.html)
[https://www.goodreads.com/book/show/50397362-mem-rias-de-madame-sat;](https://www.goodreads.com/book/show/50397362-mem-rias-de-madame-sat)

A imagem do canto superior esquerdo apresenta uma representação de Jesus Cristo chorando sangue em *God Control*. Nessa cena do videoclipe há um velório comunitário com dezenas de caixões das vítimas do atentado. Na igreja, a câmera aponta primeiramente para a Virgem Maria (cujo nome em italiano é Madonna) e em seguida para Cristo que chora sangue. Na Bíblia Sagrada (1991), no evangelho de Lucas, lê-se:

E, posto em agonia, orava mais intensamente. E o seu suor tornou-se como grandes gotas de sangue, que corriam até ao chão. E, levantando-se da oração, veio para os seus discípulos, e achou-os dormindo de tristeza. E disse-lhes: Por que estais dormindo? Levantai-vos e orai, para que não entreis em tentação. Lucas 22:44-46

Na cultura cristã, a figura de Cristo suando sangue enquanto signo está relacionada a um momento de agonia e aflição, assim como representações de figuras religiosas católicas chorando – como os repercutidos casos de estátuas católicas que choram até mesmo sangue (ROCHA, 2018) – intrigam fiéis, pagãos e ateus e estão associadas ao sofrimento cristão e à vergonha da humanidade. No contexto do videoclipe, a semiosfera pop conecta a cultura cristã à cultura LGBTQIA+ – duas semiosferas que historicamente desenvolvem grandes atritos – ao mostrar Cristo envergonhado do maior atentado LGBTfóbico que se tem registro, enquanto o *Tiffin Children's Choir* canta, em coro fúnebre, sobre termos perdido o controle de Deus sobre a humanidade.

Outra possível associação entre os textos encontra-se entre a fala de Cristo (“Por que estais dormindo? Levantai-vos e orai, para que não entreis em tentação” – Lucas 22:44-46) e o verso “Precisamos acordar” (MADONNA, 2019f)⁵⁸ que a artista ecoa repetidamente na canção. O suor com o sangue de Cristo representa seu esforço e aponta também para a necessidade da cooperação de seus discípulos que estavam “dormindo de tristeza”, assim como Madonna clama para que a sociedade saia do estado de anestesia.

À direita da imagem de Cristo tem-se Madonna, em outra cena do videoclipe, encarnando a Madame X. Em *God Control*, a narrativa se dá de trás para frente e Madame X interpreta duas personagens. A primeira é uma escritora morena que tenta compor a letra da canção na máquina de escrever, mas se mostra constantemente frustrada e insatisfeita porque não consegue mudar o curso da história (o atentado). A segunda é uma mulher loira que vai se divertir na boate e torna-se uma vítima da tragédia.

Essa imagem de Madonna no videoclipe, bem como a imagem abaixo dela, é referente à primeira personagem. Por ser uma escritora com o poder de tecer a narrativa,

<https://www.elo7.com.br/camiseta-brasil-acima-de-tudo-e-deus-acima-de-todos/dp/D8A7E6;>

https://www.youtube.com/shorts/_y4sCYLQgCI;

<https://www.facebook.com/quebrandootabu/posts/2138186552904387/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

⁵⁸ “We need to wake up!”

porém frustrada por não conseguir exercer plenamente esse poder, Madame X aqui coloca-se no lugar do próprio Deus que perdeu seu controle e chorou sangue (das vítimas, talvez?). Na imagem do canto superior direito, Madame X observa as fotografias de três de suas grandes inspirações, em busca de inspiração. São elas: Simone de Beauvoir, uma das maiores representantes da teoria feminista do século XX; Frida Kahlo, pintora mexicana abraçada pelo movimento feminista; e Angela Davis, filósofa, professora, integrante dos Panteras Negras e ativista antirracista e feminista.

Há, neste texto, uma escolha artística, política e até mesmo mercadológica de Madonna e sua equipe. Artística por criar uma narrativa sofisticada que se passa do fim para o início, intercalando diversos momentos da história e conferindo o teor caótico, complexo e ambíguo que foge “ao que se espera” de um clipe pop; narrativa na qual ela assume o papel de uma deusa impotente que tenta reescrever a história das vítimas após a tragédia já ter acontecido. Política porque essa deusa se inspira em três feministas: uma negra, uma latina e uma branca – fazendo uma articulação entre a semiosfera pop e as semiosferas raciais do feminismo – e são elas que a ajudariam a “salvar” a comunidade LGBTQIA+ de um atentado. E mercadológica porque ao se colocar no lugar de Deus, da salvadora, Madame X assemelha-se mais uma vez ao político populista apontado por Omar Rincón (2015) – ver 2.2.2. Essa estratégia é bastante comum na construção da relação da diva pop com seus fãs e o público geral.

Abaixo, vê-se a imagem de Madame X chorando no fim do videoclipe, triste por não ter conseguido salvar a humanidade e por desgosto do atentado. Essa imagem endossa a representação divina da diva pop Madonna enquanto Deus, visto que a obra traz Jesus Cristo também chorando – além da presença da Virgem Maria, a Madonna. Ao articular sua imagem aos demais signos católicos, a cantora estreita mais uma vez a relação entre ela, a cultura pop e a cultura cristã; entre arte e religião; entre a sua própria imagem e o poder divino.

Abaixo da imagem de cristo tem-se dois trechos retirados de uma matéria de cobertura do atentado em Orlando, 2016. Referem-se à ligação que Omar Mateen fez para a delegacia, dizendo: “Em nome de Deus, o gracioso... Quero que saiba que estou em Orlando e cometi o tiroteio”. Nessa representação, Deus é graça, mas também é violência, visto que Mateen afirma ter feito o tiroteio em nome de Deus.

Nesse texto jornalístico televisivo, caracterizado pela ausência da fotografia e pela presença da voz do assassino – construção bastante comum em reportagens criminais para criar um clima de tensão e medo derivados do anonimato do assassino –, estão articulados signos associados às culturas da violência e da religião, evidenciando que o trocadilho entre

“*gun*” e “*God*” feito por Madonna continua ressoando em contextos externos ao videoclipe. Ao falar sobre a canção no documentário *World of Madame X*, a artista aponta: “as pessoas se sentem Deus quando estão segurando uma arma” (MADONNA, 2019j, informação verbal).⁵⁹

É importante pontuar que Mateen, islâmico estadunidense e filho de afegãos, não pode ser utilizado para generalizar a comunidade islâmica como os EUA fizeram por meio de uma onda xenofóbica na época do atentado, associando mais uma vez o terrorismo ao Oriente Médio. A fala de Mateen revela, na verdade, um fanatismo religioso e um preconceito violento que pode ser encontrado em diversos registros da cultura ao longo da história (como a *Ku Klux Klan*, nos EUA) e que não deve ser associado a uma religião específica.

À direita do segundo trecho da fala de Mateen, tem-se uma fotografia de Viviany Beleboni na 19ª Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, em 2015. Na imagem, a *performance* da modelo trans que ganhou repercussão nacional: Beleboni passou o evento inteiro em cima de um trio, crucificada, sangrando, com uma coroa de espinhos e uma cruz com os dizeres “Basta de homofobia com GLBT”.

O título da matéria do G1 (de onde a imagem foi retirada) diz: *Veja a transexual 'crucificada' e outras polêmicas com símbolos cristãos* (G1, 2015). Já o *lead* anuncia: “Viviany Beleboni, que desfilou na cruz na Parada Gay, diz sofrer ameaças. **Madonna**, Saramago e outros também já foram alvo de polêmica”. Todos esses textos, tanto os da matéria quanto os que compõem a imagem, ressaltam os embates que ocorrem nas fronteiras das semiosferas; em uma cultura tão heterogênea como a brasileira, uma mulher trans crucificada provocou os cristãos, as feministas e a própria comunidade LGBTQIA+ – assim como Madonna tem feito ao longo de sua carreira (CÂNCIO, 2018) –, revelando as dissidências dentro desses grupos em relação ao que seria falta de respeito, protesto político ou arte.

Já as “polêmicas com símbolos cristãos” não são nada mais do que os atritos culturais, atritos que de acordo com Lotman são essenciais para a produção cultural e para a construção da memória da cultura. Já o *lead* da matéria, que traz o nome de Madonna – que já foi excomungada pela Igreja Católica (BARROS, 2020) e que aparece no videoclipe tanto como Jesus Cristo quanto como a vítima do atentado –, aponta para uma remota relação entre a cantora e Viviany no texto cultural, visto que ambas estão inseridas em embates contra a cultura cristã.

⁵⁹ “People feel like they are God when they’re holding a gun.”

A fotografia de Viviany traz uma representação em que Jesus Cristo é uma mulher trans. Aqui, Deus está relacionado ao preconceito e à perseguição – que leva à tortura, a crucificação – que tantas travestis e pessoas trans sofrem devido à cultura da violência LGBTfóbica brasileira. A violência e o preconceito contra a população trans e travesti, que também são endossados por discursos religiosos constantemente validados pela cultura, revela a assimetria na relação de poderes entre a Igreja e a comunidade LGBTQIA+ no Brasil. Busca-se, na Comunidade, diversas formas de resistir e de lutar contra essa assimetria violenta, de tentar encontrar uma religião que não vá de encontro às culturas das dissidências sexuais, raciais e de gênero. Como disse a artista negra e travesti Linn da Quebrada (2018, informação verbal): “Eu só posso acreditar num Deus que acredita em mim. Eu só posso acreditar numa divindade que também acredite em mim, que acredite na minha existência”.

No canto inferior esquerdo, a prancha apresenta a capa do livro *Memórias de Madame Satã*, autobiografia de uma das primeiras figuras artísticas LGBTQIA+ do Brasil. Pessoa negra e não-binária,⁶⁰ Madame Satã nasceu em 1900, 12 anos após a criação da Lei Áurea, mas continuou realizando trabalho escravo antes de se tornar uma figura famosa na Lapa (Rio de Janeiro). Sua vida e suas memórias inspiraram a cinebiografia *Madame Satã* (2002), dirigida por Karim Aïnouz e estrelada por Lázaro Ramos. O filme tem início com a descrição que consta no registro de uma de suas 26 prisões:

Desordeiro. [...] Pederasta passivo. Usa suas sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. [...] Exprime-se com dificuldade e intercala, em sua conversa, palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. [...] Inteiramente nocivo à sociedade (MADAME SATÃ, 2002)

A descrição sobre Madame Satã no registro policial ilustra o próprio processo descritivo de uma cultura em relação à outra, ao que é externo a ela; não à toa esse registro policial assemelha-se aos escritos de um colonizador ou às anotações de um cientista de laboratório: para a polícia, grupo social historicamente elitizado, enbranquecido e cisheteronormativo, Madame Satã é um desordeiro, passivo, alcóolatra (o que legitimaria a repulsa pela sociedade), burro e do mais baixo nível social. Aqui a cultura LGBTQIA+ é representada como anticultura, como perigo, antagonismo: “inteiramente nocivo à sociedade”.

A imagem da capa da autobiografia de Madame Satã, com o chifre vermelho, contém os sentidos de sua própria alcunha, uma antítese de Deus. De acordo com Lotman, o processo autodescritivo de uma cultura (no caso, a cristã) atribui valor positivo ao que faz

⁶⁰ Pessoa que não se identifica unicamente com o gênero masculino ou feminino; que transita pelo espectro entre os pólos homem/mulher.

parte dela e valor negativo ao seu entorno, ao que ela exclui, como é o caso de Madame Satã, sem religião, representante dos marginalizados, do “outro”, da anticultura.

Sua imagem, constantemente resgatada como registro histórico de uma das primeiras bichas assumidas do Brasil em diversos produtos culturais, tem sido alvo de ataque desde 2020, quando Sérgio Camargo, o então presidente da Fundação Cultural Palmares,⁶¹ removeu o nome de Madame Satã da lista de personalidades negras da fundação, juntamente a nomes como Milton Nascimento e Zezé Motta. Na rede social *Twitter*, Camargo, que se intitula “negro de direita, antivitimista, inimigo do politicamente correto, livre”, fez constantes ataques à figura de Madame Satã, incluindo termos como “psicopata”, “infame”, “abjeto”, “repulsivo”, “criminoso”, “escória”, “bosta” e “lixo humano” (BBC BRASIL, 2021). Camargo é um exemplo também da heterogeneidade das culturas da negritude no Brasil e os termos que ele utiliza para falar de si e de Madame Satã refletem seu posicionamento orientado para os núcleos da direita branca e conservadora no Brasil. Zulu Araújo, ex-presidente da Fundação, aponta na matéria da BBC Brasil intitulada *Madame Satã, o transformista visto como herói da contracultura e vilão pelo governo Bolsonaro*:

Jair Bolsonaro declarou que o Brasil está sendo maricas no enfrentamento do coronavírus. Diante de uma fala dessas, o que nos resta? Quando o presidente da República associa até mesmo vacinas, máscaras e medidas de isolamento social a um suposto comportamento de viado, no sentido mais pejorativo que esse termo pode carregar, a fixação de seus subalternos [Sérgio Camargo] por Madame Satã adquire significados muito óbvios. (ARAÚJO, 2021)

Enquanto o apagamento de Madame Satã promovido por Sérgio Camargo aponta para um esquecimento na cultura, a fala de Zulu Araújo revela o impacto de Madame Satã no Brasil contemporâneo como um movimento de reconstrução de memória na cultura. A capa das *Memórias de Madame Satã*, presente na prancha, emerge aqui como memória da cultura LGBTQIA+ afrobrasileira enquanto contracultura no século XX que se mantém viva na contemporaneidade. E como narrado pelo videoclipe de Madonna, ser contracultura é sofrer crimes de ódio. É aqui que Madame X encontra Madame Satã.

À direita da capa da autobiografia, tem-se a imagem de uma camiseta vendida em uma loja *online*. A estampa é composta por uma ilustração do ex-presidente Jair Bolsonaro colorida com a bandeira nacional e os dizeres “Deus acima de todos, Brasil acima de tudo”, *slogan* do presidente. Nessa representação, a figura de Deus é utilizada para corroborar com um governo pautado por necropolíticas de perseguição de minorias sociais e de genocídio de parte da população durante a pandemia do vírus COVID-19, como evidenciado pela fala de Zulu Araújo. O *slogan* do presidente, um único signo, pode representar honra, purificação,

⁶¹ Fundação federal brasileira responsável pela promoção e preservação da afro-brasilidade.

orgulho e fé para seu eleitorado e simultaneamente indicar morte, precarização e discriminação para os grupos que sofrem com as políticas do governo Bolsonaro. Dizer que Deus está acima de todos também pode significar dizer que quem segue Deus está acima de todos, que os cristãos são superiores. A forte presença da cultura cristã na política brasileira mostra que na prática o Estado está longe de ser laico e evidencia a assimetria cultural que privilegia os cristãos em alguns núcleos e que marginaliza nas periferias culturais a comunidade LGBTQIA+, as religiões de culturas afro-brasileiras, ateus, espíritas e demais grupos. Nas palavras de Jair Bolsonaro (2018, informação verbal): “Não tem essa historinha de Estado laico não, é Estado cristão. E quem não concorda que se mude”.⁶²

“Brasil acima de tudo” é uma espécie de mantra militar. Ao associar Deus a uma expressão da cultura militar em seu *slogan*, o ex-presidente Bolsonaro evidencia, em um contexto bastante diferente do de Madonna, a estreita ligação entre signos religiosos e signos de violência (“*God*”/“*gun*”). O signo em questão na imagem (a camiseta) apresenta ainda elementos ultranacionalistas, como a bandeira nacional e o mantra militar em questão. Pedro Doria, em *Fascismo à Brasileira*, estabelece a conexão entre todos esses elementos em sua análise:

Nunca lemos a história separada do tempo presente. Assim, é inevitável perceber que, como o integralismo, também o bolsonarismo faz parte de um movimento internacional que inclui Donald Trump, nos Estados Unidos, Viktor Orbán, na Hungria, Matteo Salvini, na Itália, entre outros. A história sempre ilumina aquilo que vivemos. Além da atração por armas de fogo, do encantamento com o militar e do flerte com a violência física, também existiam a preocupação em usar o Estado para dar forma a uma cultura nacionalista e o sistema educacional como máquina de uniformização do pensamento. (DORIA, 2020, p. 10)

Na turnê *Madame X*, Madonna performa a canção com um típico traje militar estadunidense utilizado na Guerra da Independência dos EUA (Figura 10). É nesse traje que a cantora performa, com a confusa dicção de quem está amordaçada ou engasgada, os versos “Nossa nação mentiu, perdemos o respeito/Quando acordamos, o que podemos fazer?/Arrumar as crianças, leva-las à escola” (MADONNA, 2019f).⁶³ Além de denunciar os tiroteios em escolas estadunidenses como um problema a ser resolvido pelo *Gun Control*, Madonna evidencia a estreita relação entre nacionalismo, militarização, religião e educação nesse movimento internacional de ascensão de governos fascistas. A *performance* vocal “engasgada”, que dá vida aos versos mais incisivos e políticos da canção, remete ainda às

⁶² A citação encontra-se em matéria do jornal El País, juntamente a mais informações sobre a intolerância religiosa no Brasil. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/23/politica/1540293961_380641.html. Acesso em: 07 ago. 2022.

⁶³ “Our nation lied, we lost respect/When we wake up, what can we do?/Get the kids ready, take them to school”

facetas prisioneira e fugitiva de Madame X, o alvo em movimento que aqui tenta ir contra às estratégias de dominação fascistas.

Figura 10 – Madonna performando *God Control* na turnê *Madame X*.



Fonte: Twitter.⁶⁴

Na prancha, à direita da imagem da camiseta, há um trecho de uma fala de Madonna em um *show* para promover seu álbum *American Life* em 2003. Após um fã gritar “Religião é amor!”, Madonna responde: “Amor não tem nada a ver com religião. Não... Religião é uma ideia que alguém empurra em você. Religião é julgamento, religião é sofrimento, religião é se conformar, religião é estabelecimento. Que se foda tudo isso!” (MADONNA, 2003b).⁶⁵

Essa fala de Madonna revela uma natural contradição pessoal e também uma tomada de consciência, visto que poucos anos antes a cantora estava envolvida com a Cabala, além de se afirmar católica até os dias atuais. As escolhas artísticas e políticas de uma Madonna crítica bastante frustrada com os EUA e com a religião em *American Life* geraram controvérsias e o consequente fracasso comercial do álbum na época (ver 2.2.1). Contudo, os sentidos desse texto dialogam com os de outros textos da prancha, que apontam para representações religiosas que flertam mais com o ódio do que com o amor e que mostram a heterogeneidade dentro das culturas religiosas.

Já a imagem do canto inferior direito é uma postagem na rede social *Facebook* vinculada ao grupo Cristãos contra o fascismo. Lê-se: “Minha fé não combina com homofobia”. Essa representação, especialmente se articulada com as demais imagens da prancha, atribui novos sentidos às religiões cristãs. Revela, ainda, uma produção cultural fronteiriça entre a cultura cristã e a cultura LGBTQIA+, promovendo possíveis diálogos

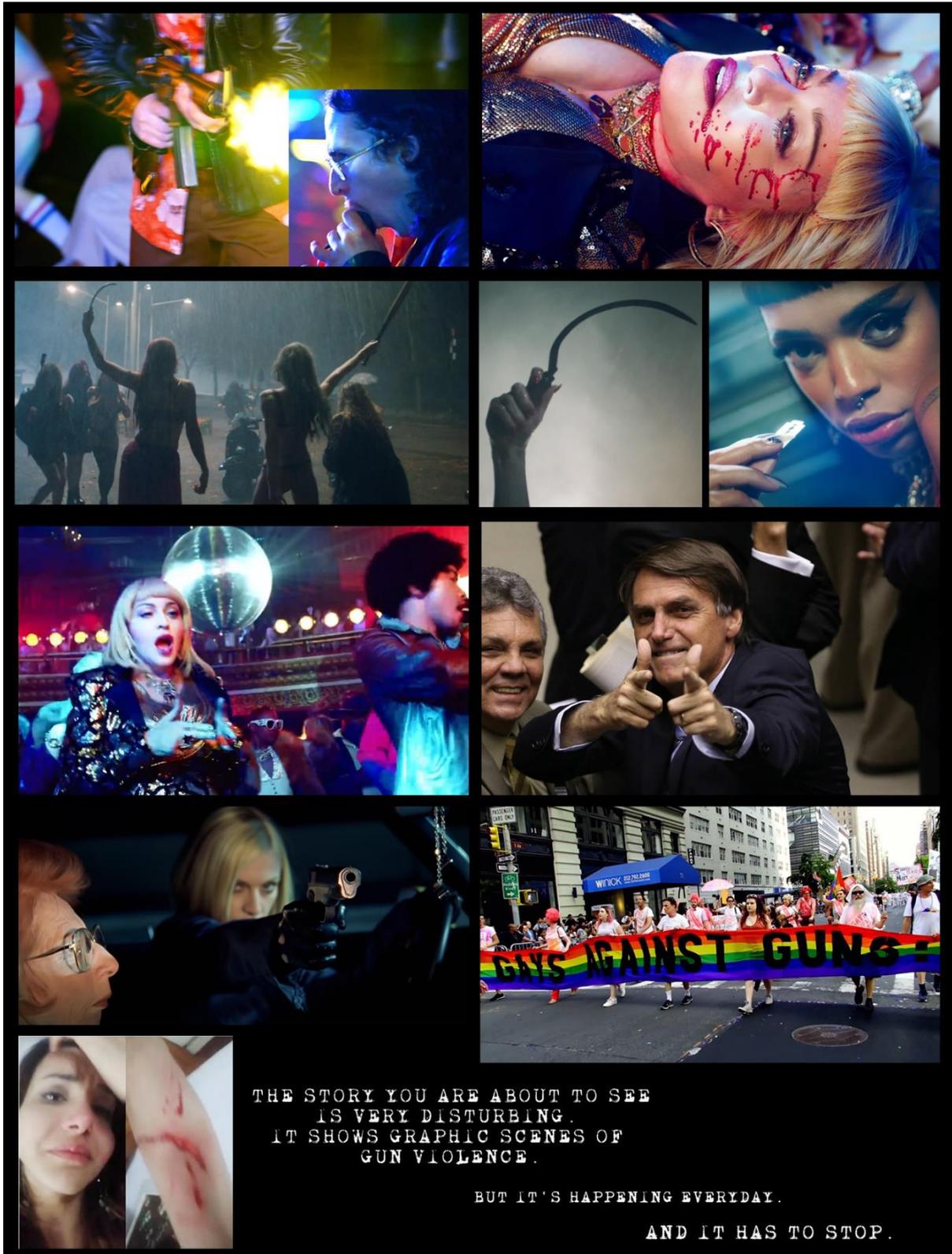
⁶⁴ Disponível em: <https://twitter.com/livenationil/status/1189225481318666243>. Acesso em: 10 jan. 2022.

⁶⁵ A tradução foi reproduzida do vídeo hospedado na plataforma do Youtube creditado nas fontes das imagens da prancha.

culturais devido à heterogeneidade da própria cultura cristã, que apresenta distinções entre diferentes formas de pensar gênero e sexualidade.

A análise dessa primeira prancha procurou atentar para as construções de sentido envolvendo representações religiosas em *God Control* e possíveis articulações com representações de contextos local, temporal, cultural e midiaticamente distintos. Na prancha seguinte (Figura 11), a proposta analítica segue com representações de violência.

Figura 11 – Prancha 2: Armas e violência.



Fonte: Reprodução.⁶⁶

⁶⁶ Lista completa das fontes: <https://www.youtube.com/watch?v=zv-sdTOW5cs>;
<https://www.youtube.com/watch?v=rJGGPiR9dCg>; <https://www.youtube.com/watch?v=rJGGPiR9dCg>;
<https://oglobo.globo.com/politica/entenda-que-muda-sobre-posse-de-armas-apos-decreto-de-bolsonaro-23373550>;
<https://www.youtube.com/watch?v=qYwgG2oyUbA>; <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro->

No canto superior esquerdo há imagens de uma cena de *God Control* em que o atirador aparece na boate com uma metralhadora, disparando nos corpos ao seu redor. A imagem do *close* na metralhadora na mão do assassino é uma representação de uma arma que aponta, neste contexto, para a violência nos crimes de ódio por LGBTfobia na sociedade. Junto à imagem da arma, há outra imagem da mesma cena que foca no rosto do atirador, finalmente revelado.

Evidencia-se aqui outra escolha de Madonna e sua equipe: ao invés de representar o assassino como um sujeito com traços étnicos afegãos (como é o caso de Omar Mateen), foi escolhido um ator branco que se encaixa no típico porte físico do cidadão comum estadunidense. Tendo em mente que a canção não se destina exclusivamente aos crimes de ódio por LGBTfobia (denunciando também os regulares atentados em escolas estadunidenses), a escolha do assassino branco abre diversas possibilidades de interpretação que podem atrelar a violência ao racismo e à própria cultura estadunidense.

Em sua primeira aparição de rosto (no final do atentado, visto que a narrativa se dá de trás para frente), o assassino do videoclipe aparece colocando a arma na boca e atirando, como apresentado na imagem da prancha. Embora Omar Mateen tenha falecido devido aos disparos da polícia (BBC, 2016), na representação da obra de Madonna o atirador comete suicídio.

Para além do suicídio como tentativa de escapar da prisão, é possível fazer uma conexão entre a violência auto infligida e os atentados em que há vínculos religiosos: o ato de tirar a própria vida como um registro do fim de uma missão, um sacrifício, uma busca de encontro com uma divindade. Em entrevista, o pai de Mateen afirma que o atentado não foi motivado por questões religiosas, mas por puro preconceito, pois Omar havia ficado irritado com um casal gay demonstrando afeto na rua. Já o Estado Islâmico confirmou envolvimento na arquitetura do atentado (EL PAÍS, 2016). Independentemente de qual seja a verdade, esses textos, seus contextos e os contextos associados conectam a violência ao preconceito e à religião.

Ao lado das imagens do atirador, Madame X enquanto vítima ensanguentada no videoclipe ao som do verso “sangue de inocentes espalhado por toda parte” (MADONNA, 2019f).⁶⁷ *God Control* é repleto de cenas fortes de violência, com muitas imagens de tiros e corpos ensanguentados justapostas às representações de alegria, amor e descontração na boate

plano/transsexual-crucificada-na-parada-gay-denuncia-agress%C3%A3o-em-sp-1.318704. Acesso em: 10 jan 2022.

⁶⁷ “Blood of innocents spread everywhere.”

– enquanto a canção oscila entre batidas alegres e o coro fúnebre. Essa escolha de Madonna foi bastante controversa; apesar de o atentado realmente ter acontecido como um ato brutal de violência precedido pelo clima de animação de uma festa, a artista se utilizou de todo o aparato técnico e plástico da indústria cultural para recriar as imagens da memória coletiva (especialmente das vítimas, que viveram a tragédia). Essa representação “sofisticada” do atentado revela também as apropriações que a indústria faz e que geram polêmicas e, concomitantemente, monetização – mesmo essa podendo não ser uma intenção de Madonna.

Pacience Carter, sobrevivente do atentado, comenta: “Entendi que ela estava tentando trazer atenção para o que aconteceu, mas acho que não foi da forma correta, pois para alguém como eu que vi as imagens e vivi essas imagens reais, vê-las de novo, dramatizada para visualizações, achei bastante insensível.” (CARTER, 2019). Já Brandon Wolf, outro sobrevivente, aponta que “em momento algum, ela procurou os parentes das vítimas ou sobreviventes para saber como o videoclipe os afetaria” (WOLF, 2019).

Tais depoimentos revelam, para além dos embates entre a cultura pop e a cultura LGBTQIA+, as contradições entre as escolhas artísticas envolvidas na produção, a questão política problematicamente abordada e as formas que a indústria da cultura escolhe para fazer apropriações. O pop, enquanto cultura/sistema de signos, trabalha por uma série de escolhas de memória/esquecimento e de referências a serem apropriadas para a produção de sentido.

Além das contradições nessas representações de violência, há na imagem de Madonna ensanguentada mais uma representação de Madame X como a “mãe de todas as minorias” – afinal, “serei gay se os gays forem queimados” (ver 2.2.2). Embora a obra também passe a mensagem de que os crimes de ódio cometidos por armas possam afetar qualquer pessoa, independente de ela pertencer a um grupo ou não, há uma produção de sentido de Madonna ao retratar um atentado LGBTfóbico e aparecer como uma das vítimas, embora não costume falar sobre sua bissexualidade, por exemplo.

Apesar de não costumar dar declarações sobre sua bissexualidade e de não fazer disso uma causa política pessoal (como faz com o feminismo, por exemplo), a cantora já explorou sua atração sexual por mulheres em seu livro *Sex* (1992) e já teve relacionamentos com Sandra Bernhard – com quem apareceu fazendo insinuações sutis e irônicas sobre uma relação lésbica em uma polêmica entrevista com David Letterman em 1988 – e Ingrid Casares, que conheceu por intermédio de Bernhard (PRANDO, 2015). Já em 2022, Madonna foi vista trocando beijos com a *rapper* dominicana Tokischa (com quem lançou um *remix* de sua canção *Hung Up*) na *New York Fashion Week* (ALVARADO, 2022). Independentemente das formas pelas quais expressa e fala sobre sua sexualidade, Madonna assume um lugar

discursivo ao se retratar como uma das vítimas e seu discurso imagético aqui pode ser interpretado como uma afirmação de sua bissexualidade ou como uma encenação (para o espectador que não tenha conhecimento sobre a sexualidade dela).

Abaixo das imagens do atirador, são apresentadas imagens de *Veneno* (2020), série biográfica da HBO que conta a história de Cristina Ortiz Rodriguez, mais conhecida como La Veneno. Cristina foi uma atriz, cantora, modelo, prostituta e vedete espanhola que ficou famosa nos anos 1990 e faleceu em 2016. Transgênera, La Veneno é um ícone pop LGBTQIA+ espanhol. Na cena em questão, Cristina, ainda prostituta, está com suas colegas no *Parque del Oeste* e elas são atacadas por uma gangue de nazistas. Cristina começa uma rebelião de contra-ataque, erguendo sua foice (que pode ser observada na prancha em corte ampliado da cena à direita) e dizendo “Corram! Ninguém encosta na gente! Fora daqui, filhos da puta!”.

Tais representações de violência atribuem novos sentidos à prancha por apresentarem a união das travestis e das mulheres trans e a violência como contra-ataque, em contraposição à violência como preconceito e os corpos ensanguentados que caem ao chão em uma sociedade anestesiada em *God Control*. É comum observar, nas produções de *Madame X*, a representação de minorias como grupos passivos que sofrem bastante com preconceito, torturas e violência, como se não houvesse outra opção além de esperar a sociedade acordar e se unir em apoio. Mas, de acordo com Jota Mombaça, há sim outra opção:

Somos ensinadas a não reagir à violência que nos interpela ao mesmo tempo em que somos bombardeadas por ameaças e narrativas de brutalidade contra nós. Nesse sentido, o projeto de redistribuição da violência depende de que acreditemos na nossa capacidade de autodefesa e, a partir disso, mudemos nossa postura perante o mundo. É fundamental que abandonemos a posição de vítima – mesmo quando o estado, a polícia, o branco e o homem cis tem historicamente demonstrado a sua incapacidade de abandonar a posição de agressor. Não há saída senão aceitar de uma vez por todas que fomos inscritas numa guerra aberta contra a nossa existência e que a única forma de sobreviver a ela é lutar ativamente pela vida. (MOMBAÇA, 2016, p. 14)

A proposta de redistribuição da violência de Mombaça levanta perguntas sobre o videoclipe de *God Control*. Por que somos constantemente representados (as) como sujeitos passivos ante os crimes de ódio? Até que ponto tais imagens deixam de despertar a vontade de justiça e passam a endossar a violência contra nossa comunidade? “Autores e histórias aparentemente críticas da sociedade disciplinar e de controle podem, contraditoriamente, operar na atualização dos sistemas contra os quais escrevem” (MOMBAÇA, 2016, p. 5).

No senso comum, a foice está associada ao ceifador e o grande ceifador é a morte. Já associada ao martelo, representando a junção da classe trabalhadora com a camponesa, torna-se um dos símbolos do socialismo e da esquerda (SMITH, 2005). Ao ser utilizada como

arma de contra-ataque aos nazistas e ao se observar que parte dos crimes de ódio contra minorias sociais são motivados pelo militarismo e pelo conservadorismo da direita, nota-se que os textos presentes na cena da produção pop *Veneno* revelam as lutas nas relações de poder que compõem a assimetria cultural entre a esquerda e a direita, entre os nazistas e a comunidade LGBTQIA+.

À direita da foice de Cristina, uma imagem de Urias, cantora, *rapper*, modelo e dançarina brasileira colocando a navalha na boca no videoclipe de *Diaba* (2019). Trans e negra, Urias costuma apresentar em suas canções sua postura resiliente e afrontosa contra os setores da cultura que costumam perseguir e atacar minorias como as dela. A navalha, escondida embaixo da língua, pode ser sacada facilmente a qualquer momento e surpreender o inimigo. Configura-se como elemento emblemático da cultura LGBTQIA+ (especialmente entre as travestis e as mulheres trans) e aparece aqui também como uma representação de violência de contra-ataque: “Navalha debaixo da língua/Tô pronta pra briga!” (URIAS, 2019).

Urias, a própria *Diaba*, articula em seu videoclipe pop diversos elementos que revelam as dinâmicas da cultura LGBTQIA+ e da cultura cristã. Os versos “Com toda educação/Foda-se sua crença” (ibid.) evidenciam esse embate. A artista, amiga da *drag queen* Pablio Vittar, tem ganhado cada vez mais destaque na música pop LGBTQIA+ brasileira e se mostra, neste texto de seu videoclipe, como uma espécie de encarnação de Madame Satã.

É importante observar, neste momento, que Omar Mateen fez uma escolha ao realizar o atentado na *Latin Night* da boate *Pulse*, evento que concentra a população LGBTQIA+ latina de Orlando. Nancy Rosado, ex-sargenta novaiorquina, comenta que lamentou o atentado enquanto lésbica e latina, visto que 90% das vítimas foram pessoas latinas, de descendência hispânica e porto-riquenha (THE GUARDIAN, 2016). Pensar no atentado como um crime de ódio também contra a população latina atribui novos sentidos a imagens da prancha como as de Cristina Ortiz e Urias.

Abaixo das imagens de *Veneno* tem-se Madonna, em *God Control*, divertindo-se na boate e fazendo arminhas com as mãos – movimento de dança bastante comum – enquanto a envolvente batida *disco* torna-se plano de fundo do verso “É um assalto! É um golpe!” (MADONNA, 2019f).⁶⁸ O contraste irônico entre os instrumentais dançantes e a letra densa e crítica configuram uma escolha artística inusitada de Madonna para passar sua mensagem. Contudo, dados os contextos internos e externos à obra, os passos descontraídos fazendo a arminha com as mãos – por mais que a personagem de Madonna na cena ainda não saiba que

⁶⁸ “It’s a hustle! It’s a con!”

um tiroteio está por vir – também evocam a ironia da obra e trazem uma representação de violência com as mãos que se contradiz com a mensagem da canção; mecanismos típicos da indústria cultural.

À direita de Madonna dançando e fazendo “arminhas com as mãos” na prancha, uma fotografia de Jair Bolsonaro fazendo seu emblemático gesto de armas com as mãos, representação adotada pelo presidente como símbolo do militarismo de seu governo e de suas necropolíticas.⁶⁹ Essa imagem evidencia que textos visualmente “parecidos” podem ter interpretações completamente diferentes em culturas e contextos distintos. Evidencia também que apenas a imagem não é capaz de prover essa interpretação. O receptor da mensagem precisa ter repertório para saber que a arminha de Madonna carrega sentidos bastante distintos da arminha de Bolsonaro. Lado a lado, as duas imagens podem causar estranhamento e desconforto no receptor da prancha que tem acesso aos distintos contextos, o que potencializa as possibilidades de narrativas e de interpretações no método proposto por Warburg. A fonte da fotografia do ex-presidente é uma matéria do Globo sobre o decreto de posse de armas assinado pelo presidente em 2021. A medida estimula a posse de armas em um país pautado por diversos crimes de ódio, sendo esta exatamente a principal crítica de Madonna em *God Control*.

Abaixo da cena de Madonna fazendo arminhas no videoclipe, uma imagem da cantora segurando um revólver no videoclipe *What It Feels Like For A Girl* (2001). Na obra, uma Madonna enfurecida com o patriarcado resgata uma senhora de um asilo e a leva consigo em seu carro, cometendo diversos tipos de violência contra todos os homens que encontra; um embate pop entre a cultura misógina e o feminismo. Na cena em questão, a cantora aponta o revólver para um policial que a encara; quando puxado o gatilho, ao invés da bala, a arma jorra um líquido viscoso (semelhante à ejaculação) no rosto do policial. Madonna, cuja principal arma contra o patriarcado sempre foi sua sexualidade, mostra-nos nesse videoclipe de mais de vinte anos atrás – ao expor sua raiva contra uma violência sofrida em sua pele – que são possíveis representações de violência que tomem a forma de um contra-ataque derivado da raiva de uma minoria social – em contraste com as representações de dor, sofrimento e passividade em *God Control*.

⁶⁹ A arma com as mãos é um gesto bastante usado pelo presidente e por seus seguidores como um símbolo de apologia ao armamento da população e à militarização do Estado. O gesto é bastante repercutido na internet por parte de seu eleitorado. Durante as eleições de 2018, o candidato em questão ensinou o gesto a uma criança durante sua passagem por Goiânia, para o espanto de parte do público. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/bolsonaro-ensina-crianca-a-fazer-arma-com-a-mao-e-causa-polemica/>. Acesso em: 05 jul. 2022.

À direita de Madonna com o revólver, uma cena de *God Control* composta por reproduções de protestos a favor do controle de armas. O protesto da imagem em questão é de um grupo LGBTQIA+ segurando a bandeira do arco-íris, símbolo do movimento político, com os dizeres “Gays contra as armas” (“*Gays against guns*”). Eis uma representação de antiviolença associada a um grupo social que já foi vítima de crimes de ódio executados por armas, evidenciando que a adoção de uma postura menos passiva contra a violência e a luta contra as armas podem coexistir na comunidade. A imagem em questão, ao ser observada juntamente às imagens de Cristina La Veneno e Urias, revela a heterogeneidade da cultura LGBTQIA+ em relação à violência. Ela mostra, ainda, como a cultura pop articula aqui o embate entre a cultura LGBTQIA+ e a cultura da violência. É nesse momento que a obra procura instigar a luta e propõe protestos como alternativas para acabar com a violência com armas, embora a maior parte das representações foque no atentado, um contexto em que é basicamente impossível ter algum tipo de contra-ataque por parte da comunidade LGBTQIA+.

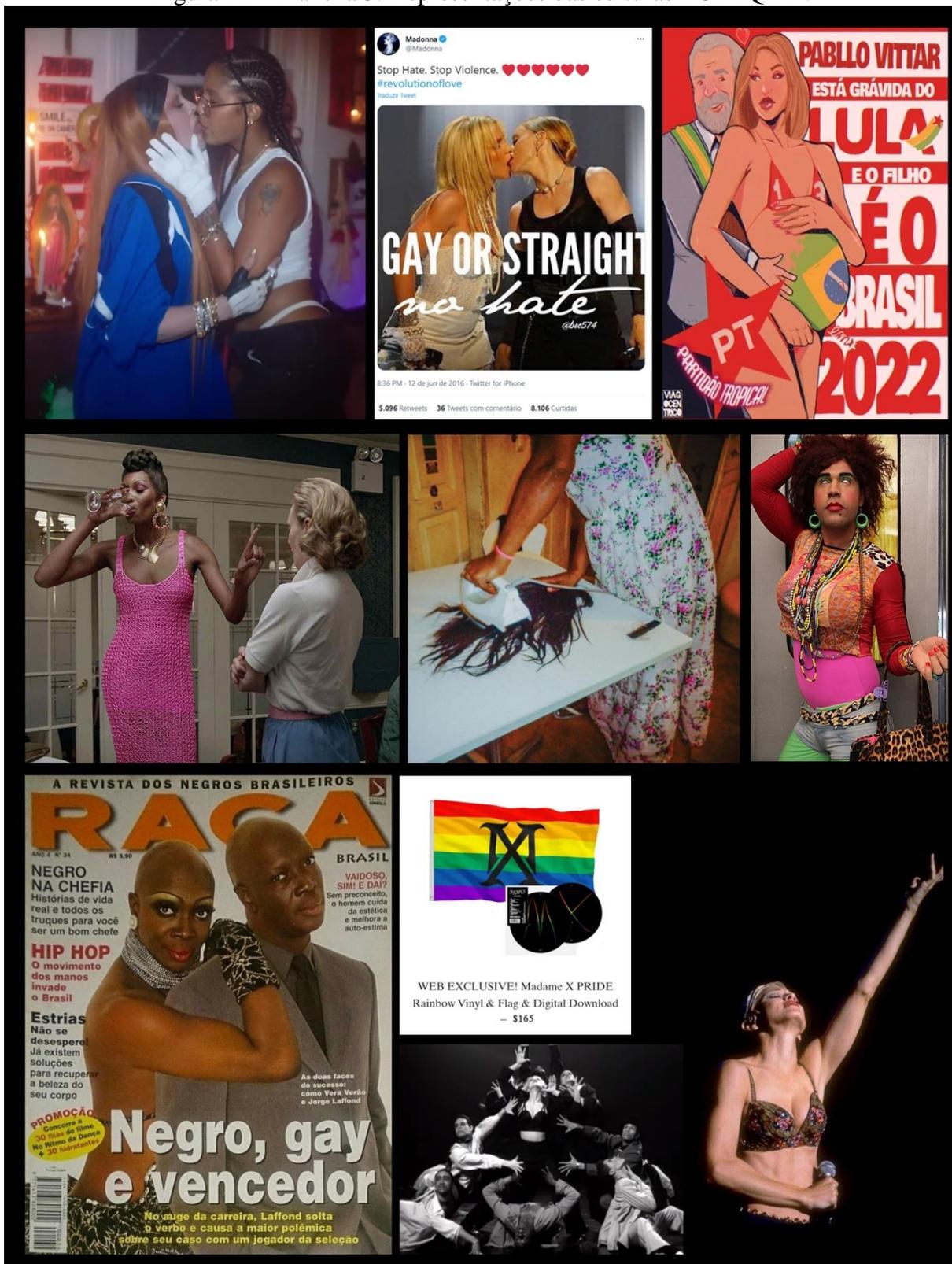
No canto inferior esquerdo, reproduções de um vídeo postado por Viviany Belebony narrando as agressões e golpes sofridos após a repercussão de sua *performance* na cruz na Parada do Orgulho LGBT de São Paulo. Chorando e mostrando ferimentos reais, em contraste à *performance* artística que encenou, Belebony relata que o agressor “falou que eu não sou de Deus, que eu sou um demônio e que o que eu fiz eu ia ter que pagar” (BELEBONI, 2015). Essa representação de violência traz, mais uma vez, os embates entre culturas e a configuração da anticultura (a mulher trans como um demônio), além de reaproximar a violência da religião.

À direita das imagens de Viviany, imagens da advertência que abre o videoclipe de *God Control*: “A história que você está prestes a ver é muito perturbadora. Ela mostra cenas fortes de violência com armas. Mas está acontecendo todos os dias. E tem que parar”. Essa representação discursiva imagética sobre a violência com armas mostra que Madonna e sua equipe estavam cientes do teor do videoclipe, de suas possíveis repercussões e da contradição na escolha de lutar contra a violência por meio de replicações dessa violência. Ao contrário do violento videoclipe de *American Life* (2003), que foi engavetado (ver 2.2.1), aqui Madonna decidiu lançar a obra.

Como se pode observar, as escolhas ousadas da artista em *God Control* levantam discussões sobre religião, violência e política; as contradições e problemáticas da obra revelam os modos de produção de sentido da indústria; já as apropriações de elementos culturais e as dinâmicas entre as imagens apontam para as relações entre a cultura pop e

demais semiosferas no universo semiótico. A prancha a seguir (Figura 12) contém representações sobre sujeitos LGBTQIA+.

Figura 12 – Prancha 3: Representações das culturas LGBTQIA+.



Fonte: Reprodução.⁷⁰

No canto superior esquerdo, Madonna beijando a dominicana Tokischa no videoclipe do *remix Hung Up On Tokischa* (2022). Como mencionado na análise da segunda prancha de *God Control*, essa foi uma das relações homo-erótico-afetivas da artista – que não costuma fazer o discurso direto sobre sua bissexualidade, mas que também não a esconde. Pelo contrário: no videoclipe em questão, Madonna faz questão de apresentar abertamente imagens em que troca beijos, carícias e lambidas com sua então namorada.⁷¹ Ou seja, embora o fato não seja tão comumente abordado, Madonna é sim LGBTQIA+ e isso se reflete em *God Control*, videoclipe no qual a artista assume o protagonismo da representação. Ao se retratar como uma vítima do atentado, ela cria margens para interpretações de que ela também faz parte da Comunidade – o que não significa, portanto, que suas representações serão necessariamente representativas e/ou bem recebidas por toda a população da semiosfera LGBTQIA+.

À direita do beijo do videoclipe há uma postagem de Madonna no *Twitter* composta por uma fotografia da cantora beijando Britney Spears na emblemática *performance* de *Like a Virgin/Hollywood* no *Video Music Awards* da MTV (2003) com os dizeres “Gay ou hétero, sem ódio”. Madonna complementa a imagem com a legenda “Pare com o ódio. Pare com a violência” e seis corações vermelhos. A postagem foi feita no exato dia do atentado em Orlando, 12 de junho de 2016.

O que torna a *performance* de Madonna com Britney, Christina Aguilera e Missy Elliott tão emblemática na cultura pop é precisamente a controvérsia em torno do beijo que Madonna deu na boca de Britney e Christina, dois grandes nomes da música pop estadunidense do início dos anos 2000. A polêmica está atrelada ao beijo lésbico, algo pouco comum nas representações midiáticas da época. A construção de uma tensão sexual performática entre as duas cantoras se estende para o videoclipe *Me Against the Music* (2003), canção de Britney que conta com a participação de Madonna. Tanto a *performance*

⁷⁰ Lista completa das fontes: <https://www.youtube.com/watch?v=aYQW2VyTURk>; <https://twitter.com/Madonna/status/742138601689993216>; <https://gay.blog.br/noticias/e-falso-que-pablo-vittar-esteja-gravida-de-lula/>; <https://www.youtube.com/watch?v=KoSYjhm5rVE>; [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pajub%C3%A1_\(%C3%81lbum\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pajub%C3%A1_(%C3%81lbum)); <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/07/ser-chamado-de-valeria-na-rua-e-constrangedor-diz-ator-de-zorra-total.html>; https://twitter.com/reylton_rafa/status/1277447525121896448; https://madonna-infinity.net/forums/uploads/monthly_2019_05/Screenshot_2019-05-25-09-21-50.png.6b06839cd76116141405af6aba7a4303.png; <https://www.vice.com/en/article/9aepky/the-cinematic-history-of-madonna-and-david-fincher>; <https://mad-eyes.net/music/erotica/in-this-life.htm>. Acesso em: 11 jan. 2022.

⁷¹ Disponível em: <https://observatoriodosfamosos.uol.com.br/noticias/madonna-posa-em-clima-de-romance-com-a-rapper-tokischa-acho-que-te-amo>. Acesso em: 04 dez. 2022.

mencionada como o videoclipe de Britney já revelam o *marketing* em cima de representações LGBTQIA+; ao longo dos anos, tornou-se cada vez mais comum que cantoras cishetero (como é o caso de Britney) passassem a fazer colaborações musicais com uma estética homoafetiva.

Observando a postagem de Madonna, a fotografia da cantora beijando Britney já indica uma representação performática de sujeitos LGBTQIA+ para falar de um atentado. Os dizeres “Gay ou hétero, sem ódio” remetem a um discurso de igualdade que não necessariamente condiz com os embates da cultura – afinal, não são comuns registros de atentados de ódio com armas contra os heterossexuais, visto que a assimetria cultural privilegia as pessoas cishetero. Já a escolha de Madonna de utilizar a própria imagem (dentre tantas outras possíveis) no dia da tragédia pode denotar, para o público, a insensibilidade de uma possível autopromoção. Finalmente, a legenda “pare com o ódio, pare com a violência” compõe mais uma contradição em *God Control*, visto que a artista se utiliza de representações extremamente violentas contra a Comunidade para tentar acabar com a violência. Brandon Wolf, sobrevivente do atentado anteriormente citado, expõe as contradições da cultura pop com o depoimento: “Essa é a mesma Madonna que postou um vídeo dela beijando Britney Spears em homenagem aos mortos, um dia depois do tiroteio. Não sei qual é o objetivo dela com isso” (WOLF, 2019).

À direita da postagem de Madonna, um *meme* brasileiro que ficou popular em 2021 por trazer a *drag queen* Pabllo Vittar grávida, de biquíni e abraçada pelo presidente petista Luiz Inácio Lula da Silva, que viria a se candidatar à presidência do Brasil em 2022 e derrotar Jair Bolsonaro nas urnas. Na imagem, lê-se “Pabllo Vittar está grávida do Lula e o filho é o Brasil em 2022”. Embora Pabllo seja um homem gay cisgênero que não teria como engravidar de outro homem cis, o *meme* ironiza os boatos e as falsas notícias em torno da suposta gravidez da artista, tendo sido inclusive compartilhado por eleitores de Bolsonaro para disseminar a narrativa como uma forma de representação “pejorativa” da comunidade LGBTQIA+ – o que evidencia a pluralidade de sentidos e de apropriações que distintas semiosferas podem fazer sobre um mesmo signo, para além das assimetrias culturais observadas na polarização política do país.

Abaixo do beijo em *Hung Up On Tokischa* tem-se uma cena da série *Pose* (2019) do canal FX. Protagonizada por um elenco inteiramente transexual, a produção retrata a cena LGBTQIA+ (majoritariamente negra e latina) dos bailes novaiorquinos dos anos 1980 e 1990, eventos que foram e são de suma importância para a construção e manutenção da cultura LGBTQIA+ internacional.

Na cena em questão, Elektra Evangelista (interpretada por Dominique Jackson), após sofrer transfobia de uma mulher cis branca conservadora – que diz que ela e suas amigas são “homens se passando por mulheres” –, diz: “Deus pode ter te abençoado com *Barbies*, com um quintal com pônei, um namorado chamado Jake e uma gravidez indesejada que seu pai pagou para abortar para você ir para a faculdade e se tornar uma megera básica. Nada disso faz de você mulher”. Elektra faz uma pausa dramática para beber água enquanto aponta o dedo para a outra mulher, em gesto de “silêncio!”, e continua: “Você se sente ameaçada pela nossa presença. Lutamos pelo nosso lugar à mesa e isso nos dá uma força que você jamais terá. Agora pegue o seu queixo do chão e volte para o seu ensopado e conversas fúteis. Minhas amigas e eu não vamos sair daqui. Vocês ouviram?!”.

Descontextualizada, a imagem em questão já carrega uma forte representação de sujeitos LGBTQIA+ por apresentar uma mulher trans negra apontando o dedo para uma mulher cis branca. Com acesso ao contexto, ficam ainda mais evidentes os embates entre as semiosferas dentro do feminismo, visto que há uma heterogeneidade em relação ao feminismo negro, branco, trans e cis e que há uma assimetria que se revela no preconceito da branca conservadora e na retrucada feita pela trans negra. Nessa representação feita e protagonizada por pessoas LGBTQIA+, há uma clara postura de contra-ataque e uma argumentação sociopolítica que revelam vivências nem sempre presentes em representações feitas por pessoas cisgêneras e heterossexuais.

À direita da cena de *Pose*, a capa de *Pajubá* (2017), álbum de estreia da cantora, poeta, atriz, ativista e compositora Linn da Quebrada. A fotografia da capa, bem como as do encarte do disco, foram tiradas na Casa Nem, centro de acolhimento LGBTQIA+ localizado no Rio de Janeiro; na capa vê-se sua mãe, Dona Lilian, alisando uma peruca com o ferro de passar roupas, hábito bastante comum nas culturas das periferias, especialmente nas mulheres trans e nas travestis.

A imagem da capa do álbum, bastante emblemática, denota uma representação identitária LGBTQIA+ negra e periférica articulada em signos das culturas da comunidade: a peruca, o ferro de passar, a família (a própria mãe de Linn alisando a peruca). A imagem de *Pajubá* (2017) apresenta possibilidades de representação de sujeitos LGBTQIA+ diferentes das de *Madame X*. Travesti e negra, Linn conta:

Pajubá é linguagem de resistência, construída a partir da inserção de palavras e expressões de origem africanas ocidentais. É usada principalmente por travestis e grande parte da comunidade LGBT. Eu chamo esse álbum de *Pajubá* porque, pra mim, ele é construção de linguagem e invenção, é ato de nomear. De dar nome aos boys. É mais uma vez resistência. (LINN DA QUEBRADA, 2017)

Pajubá não é um álbum *mainstream*, não se situa no núcleo da cultura e da música pop brasileira. Com suas composições ousadas – repletas de expressões do pajubá, neologismos,⁷² trocadilhos, figuras de linguagem, palavrões, críticas aos sistemas cisheteronormativos e racistas, desejos, identidades, pulsões, raivas, afetos e dores de Linn – e sua sonoridade experimental eletrônica, *afrofunk* e *funk*, a produção se destaca justamente por estar na fronteira entre a cultura LGBTQIA+ brasileira e a cultura pop. Por ser fronteira, *Pajubá* é “construção de linguagem”, “invenção”, “ato de nomear”, como ela mesma diz, e adentra a periferia da cultura pop, visto que sua linguagem audiovisual é pop e que foi produzido, divulgado e consumido pelas lógicas da indústria cultural. A imagem da capa do álbum de Linn definitivamente agrega novos sentidos às produções do grande núcleo da indústria, como é o caso de *God Control*, que representa bem mais o sofrimento do que a resistência de uma comunidade. Ed Dias (2021) desenvolveu, junto ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, uma pesquisa que culminou na dissertação intitulada *Feitiços audiovisuais de uma travesti preta: a estética-política (en)cantada dos videoclipes de Linn da Quebrada*. A investigação de Ed aponta para o impacto que a artista vem tendo nas culturas, na arte, política, estética, na música pop e no próprio videoclipe.

Navegando pelas negociações nas fronteiras da cultura pop, Linn foi adentrando o *mainstream* por meio de investidas como sua atuação na série *Segunda Chamada* (2019),⁷³ exibida pela Rede Globo, e sua participação no *reality show Big Brother Brasil* (BBB) 22 (2022), também da mesma emissora. Segunda travesti a participar do programa, Linn (nome artístico de Lina Pereira) utilizou a plataforma para que o público pudesse conhecer mais sobre sua personalidade, sobre suas vivências como Lina e, conseqüentemente, pudesse torcer por uma travesti na competição.⁷⁴

Durante uma conversa com a participante Natália Deodato na casa do BBB, Lina, cujas obras são repletas de vulnerabilidade, sensibilidade e afetos combinados a deboches, afrontas e contra-ataques às estruturas e aos sujeitos que perseguem corpos e grupos como os dela, desabafa sobre a fúria como mecanismo de defesa: “Precisei usar da fúria para me manter em pé. Porque se eu acreditasse em tudo o que falavam sobre mim, eu não me

⁷² Como exemplo, apresentamos “Necomancia”, neologismo que dá título a uma das faixas do álbum – que conta com a participação da cantora e *drag queen* Gloria Groove. Como pontua Ed Dias (2021, p. 112), “‘Necomancia’, um neologismo debochado, seria um tipo de adivinhação baseada na leitura de ‘necas’, termo do pajubá 100 que, mais do que estar relacionado à palavra higienizada ‘pênis’, refere-se ao órgão popularmente conhecido como ‘pau’, ‘pica’, ‘piroca’”.

⁷³ Disponível em: <https://gshow.globo.com/series/segunda-chamada/noticia/linn-da-quebrada-estreia-como-atriz-na-globo-em-segunda-chamada-me-senti-realmente-em-uma-escola.ghtml>. Acesso em: 16 fev. 2022.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/01/21/linn-da-quebrada-sinto-que-e-possivel-ver-o-brasil-torcendo-por-mim.htm>. Acesso em: 16 fev. 2022.

maneira” (LINN DA QUEBRADA, 2022a). Não à toa, *Fúria* (2022) é o título do álbum de estreia de Urias. Linn é uma artista que tem permeado cada vez mais o núcleo da cultura pop brasileira, seja por meio de sua arte – que, assim como seu próprio corpo, é um ato político – ou dos debates e reflexões que promove junto ao público do *reality show* de maior audiência do país.⁷⁵

À direita da capa de *Pajubá*, uma fotografia de Valéria Vasques, personagem interpretada por Rodrigo Sant’Anna no programa humorístico global *Zorra Total* entre 2011 e 2013. A fonte da imagem é uma matéria do G1 cujo título diz: “*Ser chamado de Valéria na rua é constrangedor*”, diz ator de ‘*Zorra total*’. Valéria é uma representação caricata – e bastante popular, visto que teve seu tempo de tela triplicado, como conta o G1 – de uma travesti carioca, interpretada por um ator cis que tem vergonha de ser confundido com a personagem que lhe atribuiu fama.

Uma representação caricata de uma travesti, feita por uma pessoa cis com o intuito de debochar dos trejeitos e da estética da cultura LGBTQIA+ em um programa do grande núcleo da cultura pop brasileira, revela novamente a tendência da indústria de passar por cima de grupos marginalizados em busca de grandes números de audiência. Rodrigo Sant’Anna se assumiu gay posteriormente,⁷⁶ confessando que teve muita dificuldade em se aceitar. Ao conectarmos a imagem de Valéria à da capa de *Pajubá*, é possível observar a heterogeneidade tanto da cultura pop – com suas representações mais nucleares e mais de nicho – quanto da cultura LGBTQIA+ – com as diferenças entre representações de travestis feitas por um gay cisgênero e por uma travesti, respectivamente.

Com o desenrolar da década de 2010, outra tendência da indústria tem sido abordar as pautas identitárias em representações que buscam menos pelo escárnio e mais pelos diálogos com as vivências, como é o caso da série *Pose* ou da novela *A Dona do Pedaço* (2019), que conta com a atuação de Glamour Garcia no papel da travesti Britney, explorando sua relação com a família.

No canto inferior esquerdo, Jorge Lafond, ator, comediante, dançarino e *drag queen*, estampando a capa da revista *Raça Brasil* (1999). A chamada de capa diz: *Negro, gay e vencedor*, o que indica que normalmente ser vencedor não é algo atrelado à negritude e à homossexualidade, visto que a anticultura normalmente está associada ao fracasso. Lafond ficou conhecido por sua personagem Vera Verão, uma figura que ficou bastante marcada na

⁷⁵ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/bbb-numeros-provam-que-brasil-e-pais-mais-viciado-no-programa/>. Acesso em: 16 fev. 2022.

⁷⁶ Disponível em: <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/rodrigo-santanna-fala-sobre-ser-gay-foi-dificil-me-identificar>. Acesso em: 05 jul. 2022.

memória da cultura pop televisiva brasileira por sua atuação no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. A capa da *Raça Brasil* traz Jorge – negro, gay, vencedor, artista e ativista – e Vera, a presença atrevida, afeminada e irreverente (embora fosse bastante ridicularizada pela mídia da época) que adentrava os lares brasileiros. Jorge e Vera formam uma dupla que veio da periferia ao núcleo da cultura pop brasileira, colocando em contato negros, brancos, heteros, cisgêneros e a comunidade LGBTQIA+ no plano da cultura.

À direita da capa de revista, uma captura de tela da loja *online* de Madonna. A imagem é de um combo da edição especial *PRIDE Rainbow Vinyl* de *Madame X* com uma bandeira LGBTQIA+ exclusiva. Uma estratégia comum da indústria da música é adotar diversas versões físicas de um álbum, o que agrada tanto os fãs colecionadores como o bolso dos empresários. O diferencial dessa versão é exatamente a presença de um signo da cultura LGBTQIA+, o arco-íris da bandeira de um movimento político.

Ao passo que monetiza em cima de uma causa política, Madonna avisa em sua loja que seus lucros serão doados ao *Trevor Project*, organização que combate o suicídio na juventude LGBTQIA+. Apenas os lucros dela são doados, o que indica que seu time de empresários não quis se envolver na causa política. Mesmo considerando apenas a escolha de Madonna em fazer a doação, o valor do combo em sua loja era de US\$165,00 (o equivalente a aproximadamente R\$920,00 no Brasil em 2022 – enquanto o valor⁷⁷ do salário mínimo no respectivo ano é de R\$1.212,00). Por melhor que possa ser sua intenção, o alto valor estipulado pelos empresários exclui os sujeitos LGBTQIA+ que não possuem condições financeiras para consumir do mundo político de *Madame X* por meio da compra do item e/ou ajudar com uma doação ao *Trevor Project*. Contradições entre indústria e política em uma sociedade capitalista que explora a classe trabalhadora ao passo que a exclui de espaços de consumo devido aos altos valores de produtos como a bandeira LGBTQIA+ do *Madame X*.

Abaixo da imagem da loja de Madonna, uma cena do videoclipe *Vogue*, videoclipe lançado pela cantora em 1990. *Vogue* foi uma das primeiras produções pop que referenciam diretamente a cultura e os sujeitos LGBTQIA+ como resistência. Inspirada pela anteriormente mencionada cultura *ballroom* dos bailes novaiorquinos, Madonna trouxe a dança *vogue* dos bailes para as telas e os grandes palcos, juntamente aos seus dançarinos gays, negros e latinos.

A série *Pose*, que é ambientada nesse mesmo contexto cultural, possui um episódio cujo enredo é o do lançamento da canção de Madonna, evento que dividiu a

⁷⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2022/03/14/salario-minimo-qual-o-valor-atual.ghtml>. Acesso em: 24 abr. 2022.

comunidade LGBTQIA+ da época entre os que gostaram da visibilidade de sua cultura e os que se sentiram ultrajados com a apropriação dos elementos culturais como a dança *vogue*, as expressões verbais, as roupas e até mesmo a entonação da voz. A obra de Madonna evidencia, novamente, que a apropriação é o modo operante de construção de sentido da cultura pop, ao passo em que a cultura *ballroom* também se apropriou de elementos da cultura pop para a sua formação, como é o caso da revista *Vogue*, que inspirou a modalidade de dança. As culturas estão sempre se traduzindo nas fronteiras.

No canto inferior direito, uma fotografia de Madonna performando a canção *In This Life*, presente em seu álbum *Erotica* (1992) na turnê *Girly Show* (1993). Madonna, que desenvolveu ao longo de sua carreira uma forte ligação com a comunidade LGBTQIA+, passou a incorporar ainda mais a cultura da comunidade em suas obras a partir de *Vogue* e do álbum *Erotica*, que traz em suas letras discussões sobre o preconceito e sobre as pautas identitárias sexuais e de gênero.

A cantora, que foi uma das primeiras artistas pop a se posicionar sobre a epidemia do HIV nos anos 1980 – ao trazer no encarte de seu disco *Like a Prayer* uma cartilha com informações sobre o vírus para a conscientização da sociedade e para a luta contra o estigma da comunidade LGBTQIA+ na época (RECKZIEGEL, 2019) –, posicionou-se novamente sobre a questão na canção *In This Life*, inspirada pela morte de dois de seus amigos que foram vítimas da AIDS.

Na letra de *In This Life*, sujeitos LGBTQIA+ são representados como pessoas queridas à cantora que compõem uma comunidade marginalizada, estigmatizada e renegada dos cuidados das políticas públicas, enquanto as outras parcelas da sociedade fecham os olhos para a questão, operando pela exclusão e discriminação. Mesmo com as contradições inerentes às produções pop, Madonna foi responsável também por representações mais cautelosas da população LGBTQIA+ durante a epidemia, enfrentando ainda um boicote midiático na época. Ao surgir quase trinta anos após esse contexto, *Madame X* poderia adotar em *God Control* novas estratégias de representação que dialoguem mais com a Comunidade na contemporaneidade.

In This Life foi ainda tema de uma questão da prova de linguagens (no caso, de língua estrangeira – inglês) do ENEM 2019.⁷⁸ Contudo, o foco da interpretação consistiu apenas em deduzir que a letra fala da morte de amigos, sem tocar na questão política do contexto da canção. Reflexos dos mecanismos de memória e esquecimento da cultura.

⁷⁸ Disponível em: <https://portalpopline.com.br/musica-de-madonna-e-citada-em-questao-do-primeiro-dia-de-provas-do-enem-2019/>. Acesso em: 11 jan. 2022.

Observando as dinâmicas entre as imagens e as pranchas, a análise de *God Control* conclui que a música pop opera por articulações (conscientes ou não) de elementos de distintos contextos culturais: LGBTQIA+, cisgênero, heterossexual, cristão, negro, latino, branco, brasileiro, estadunidense, televisivo, governamental...; forma-se aqui uma complexa teia de relações de poder e de interseccionalidades que não são necessariamente inconsistências da cultura pop, mas um reflexo da própria sociedade.

Observar cada uma das três pranchas individualmente e conectá-las umas às outras é perceber também **nas** e **entre** as culturas as contradições que se mostram na heterogeneidade: religião que ama, mas também mata; violência que toma forma de opressão, mas também de contra-ataque; representações que podem agradar ou desrespeitar sujeitos LGBTQIA+; cisões e interseccionalidades dentro dos próprios grupos sociais; embates e diálogos advindos da assimetria entre núcleos e periferias, entre grupos sociais, instituições, nações, culturas.

Tais representações de grupos identitários e de contextos culturais podem, portanto: revelar apropriações arbitrariamente desrespeitosas de uma indústria bastante competente em capitalizar sobre as dores; apontar para escolhas artísticas menos ou mais ousadas do uso de recursos tecnológicos, linguísticos, estéticos e narrativos para compor uma mensagem a ser transmitida; despertar discussões políticas sobre temas pertinentes à sociedade.

Envolvendo mídia, mercado, arte e política, um videoclipe pop, enquanto texto cultural, revela apropriações que promovem diálogos e conflitos com as demais culturas da grande semiosfera; permite ainda, por meio da interpretação do público, que sejam feitas conexões com contextos culturais externos à obra e que independem da intenção do artista e da indústria na elaboração do produto cultural.

A análise de *God Control* levanta ainda novas questões a serem abordadas nos capítulos seguintes. É possível problematizar a Madame X como uma persona colonizadora de Madonna com as imagens, visto que a proposta do alter ego é viajar pelo mundo e retratar, por meio de **suas lentes**, de **suas escolhas** e de **suas visões** a suposta realidade dos grupos sociais e das culturas com as quais tem contato. Madonna e sua equipe criativa têm sim certa autonomia artística para escolher como construir tais representações, mas o fato de Madame X se propor a tomar as dores dos grupos marginalizados – querendo **dar voz** a eles ao passo que tenta **falar por** eles – denota que o espírito imperial da indústria cultural continua vivo na música pop.

Em *God Control*, Madonna assume total protagonismo da obra e toma a forma tanto da deusa como de uma das vítimas do atentado. Tal configuração se manifesta em seu discurso: se uma pessoa com uma arma quer brincar de ser Deus, um artista pop também pode usar sua voz como arma (para o bem ou para o mal). A cantora busca dar uma voz, mas acaba por se utilizar mais de sua própria voz para criar uma narrativa construída com base em reproduções gráficas de uma tragédia recente que entram em conflito com as vivências, produções e sentimentos da própria comunidade que intenta representar.

Em que medida as imagens de *God Control*, justapostas às demais imagens das pranchas, apontam para as relações de poder representadas nas imagens? E em que medida as imagens do videoclipe em questão não acabam reiterando as relações coloniais?

O capítulo seguinte destina-se às reflexões teóricas sobre a temática da identidade. Os estudos identitários tradicionalmente dedicam-se a observar também as relações de poder na cultura, tendo em mente que os embates culturais são também batalhas pelo direito de ser quem se é. Vivemos em uma constante luta entre os sujeitos que reivindicam a legitimidade de suas vivências, de suas identidades e de suas culturas *versus* aqueles que buscam a manutenção da dominação por meio da aniquilação e apagamento dos que se configuram como a “diferença”.

4 CAPÍTULO 3 – “TENDEI DESCOBRIR MINHA PRÓPRIA IDENTIDADE”: COMO PENSAR IDENTIDADES A PARTIR DE *MADAME X*?

Fui para a extrema-direita
 E então fui para a extrema-esquerda
 Tentei recuperar meu centro de gravidade
 [...] Vim do Centro-Oeste
 E então fui para o Extremo Oriente
 Tentei descobrir minha própria identidade

Madonna, *Extreme Occident* (2019k)⁷⁹

Em *Extreme Occident*, décima faixa da edição *deluxe* de *Madame X*, Madonna faz uma reflexão autobiográfica sobre as direções que percorreu em busca de descobrir quem ela era/é. Ao longo de sua jornada humana, artística e midiática, a cantora partiu dos EUA (Detroit, Michigan) e entrou em contato com a extrema-direita e a extrema-esquerda; com o Oriente e o Ocidente; com a tradição e a revolução; com pessoas das mais diversas identidades de gênero, raça e sexualidade; com uma pluralidade de religiões, ideologias, expressões artísticas, experiências estéticas. Ela tentou se encontrar por meio do contato com a cultura e com as suas binaridades, espectros, heterogeneidades e assimetrias.

Falar de identidade é falar de quem somos (enquanto indivíduo, grupo ou sociedade). E falar de algo ou de alguém (inclusive de nós mesmos) é representar. E para representar utilizamos signos, um dos artifícios da cultura. Ou seja: a identidade vem da cultura. Nós construímos quem somos por meio daquilo que nos representa, dos códigos que utilizamos para nos definirmos. E falar de identidade também é falar de quem não somos, já que o contato com a alteridade revela semelhanças e diferenças que nos fazem redefinir quem somos.

O processo relatado por Madonna na canção é vivido por todos os seres humanos. Eu, Gabriel (apelido: Gabe), sou uma pessoa não-binária que utiliza pronomes masculinos e femininos; sou branco, bicha, fortalezense, gorda e costumo ter o cabelo rosa. Mas só cheguei a essa definição porque conheci pessoas que compartilham diferenças e semelhanças comigo. Mas isso não é o suficiente para definir quem eu sou. Posso dizer ainda que sou pesquisador e que sou amante de música – especialmente porque sinto que a música consegue traduzir parte das minhas vivências e de quem eu sou. Mas nem todas as palavras, pesquisas e músicas do mundo seriam o suficiente. A identidade é uma construção constante que acompanha as

⁷⁹ “I went to the far right/Then I went to the far left/I tried to recover my center of gravity/(...) I came from the Midwest/Then I went to the Far East/I tried to discover my own identity”.

histórias dos sujeitos e da própria humanidade, sendo estudada pelas Ciências Humanas por envolver processos psicológicos, artísticos, históricos, semióticos, filosóficos, socioculturais.

Como será apresentado, na pós-modernidade a identidade é percebida por autores como Stuart Hall (2002) como uma construção fragmentada que segue diversos vetores e direções – como o movimento que Madonna faz pelos territórios geográficos e culturais. Somos (e não somos) muitas coisas ao mesmo tempo; e com o passar do tempo deixamos de ser algumas coisas, passamos a ser outras e podemos ainda voltar a ser algo. E isso pode gerar confusão – e até mesmo desespero. Quem sou eu **de verdade**? É possível responder a uma pergunta como essa? Como lidar com tais processos? Jack Halberstam (2020), um estudioso contemporâneo do fenômeno, apresenta uma alternativa: perder-se. Abraçar a incerteza e encontrar nela um potente mecanismo de produção daquilo que seja lá quem somos. Na introdução de *A arte queer do fracasso*, o autor apresenta a obra da seguinte forma:

Em nome de desviar do saber “apropriado”, cada capítulo a seguir perde o caminho nos territórios do fracasso, do esquecimento, da estupidez e da negação. Vamos perambular, improvisar, não alcançar padrões e **andar em círculos**. Vamos nos perder, perder o carro, a agenda e, provavelmente, perder a cabeça, mas ao perder encontraremos uma outra maneira de criar um significado em que [...] ninguém é deixado para trás. (HALBERSTAM, 2020, p. 51, grifo nosso)

Em *Extreme Occident*, Madonna canta “acho que estou perdida” (“*I guess I’m lost*”). A canção tem um tom melancólico característico da Morna, gênero musical cabo-verdiano. Foi no contato com culturas como a de Cabo Verde que a artista conseguiu traduzir o vazio associado ao processo de se perder, de esquecer e deixar de saber quem ela era. Após repetir o verso “a vida é um círculo” (“*life is a circle*”) oito vezes, ela canta em português de Portugal: “aquilo que mais magoa é que eu não estava perdida”. Como aponta Halberstam, andar em círculos e se perder são partes do processo identitário.

Talvez Madonna tenha concluído que não estava perdida porque canta em *Killers Who Are Partyng*: “eu sei o que sou e o que não sou”, verso que dá título a esta dissertação. O saber e o não saber são etapas do processo identitário que se alternam constantemente. Contudo, assim como Madonna diz ter consciência do lugar do qual ela parte, eu também o faço nesta pesquisa. E é por tal motivo que essa investigação é construída por meio de uma costura com vozes de teóricos (as), artistas, personagens e sujeitos que partem de vivências e identidades semelhantes e diferentes das minhas – especialmente no que diz respeito a gênero, raça, sexualidade e decolonialidade, temas-chave dos estudos identitários.

A pergunta contida no subtítulo do capítulo norteia seu principal objetivo: pensar as identidades a partir do álbum *Madame X* enquanto representante da música pop. No espírito laciano, continuemos circulando em busca de novas perspectivas e significados.

4.1 A construção da identidade e suas fragmentações

Como já foi dito, falar de identidades é falar daquilo que se é. “Quem sou eu?” pode soar como uma pergunta tão simples, talvez até trivial. Se lhe é perguntada a sua identidade, as primeiras respostas poderiam surgir em torno do nome, da idade, da profissão exercida, da nacionalidade, da raça, da orientação sexual, do gênero... Mas, afinal, quem sou eu? Quem é você? O que te faz ser quem você é? Identidades são aquilo que se é, mas podem ser também aquilo que não se é. E de onde vem a identidade? Como ela é construída? Seria ela formada desde o nascimento, em torno de uma “essência”, ou arquitetada por diferentes vetores que apontam para distintos caminhos? Identidades são unificadas ou seriam fragmentações? São estáticas ou mudam a todo o momento? E quanto às identidades de um grupo?

A questão revela-se cada vez mais complexa. Contudo, esta pesquisa não pretende dar conta de todas essas indagações. O intuito é refletir junto a alguns dos estudos que se debruçam sobre a temática para pensar o fenômeno da identidade a partir de elementos do álbum *Madame X* (neste capítulo) e a partir de dois de seus videoclipes (nas análises do próximo capítulo). Utilizo a locução prepositiva “a partir de” porque *Madame X* e seus videoclipes são pontos de partida (e de chegada) de uma investigação que perpassa outros caminhos, outros contextos, outros casos para se pensar as culturas e as identidades.

Como postulado por Lotman (1996), a cultura é um sistema de signos, ou seja, envolve o processo de significação, de construção de significados. Tadeu Feitosa, docente da Universidade Federal do Ceará, costuma comentar em suas aulas que a cultura é o “algo no lugar do nada”, aquilo que atribui sentido à vivência humana. Já a identidade é a produção de significados sobre o eu, o outro, o coletivo. Manuel Castells define o fenômeno como

Fonte de significado e experiência de um povo. [...] No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(is) prevalece(m) sobre outras fontes de significado. (CASTELLS, 2018, p. 54).

Identidade, portanto, é aquilo que produz os sentidos que atribuímos ao eu e ao outro; é também processo, construção constante. Pode-se pensar que o ser humano é, então, um signo em constante (re)definição. Madonna cria significados sobre ela em cada disco ao longo de sua vida. O conjunto de suas obras reflete também suas identidades.

Tomaz Silva (2014) também percebe a identidade como processo de significação e postula que sua produção envolve três fatores principais: a diferença, as classificações e as representações. A diferença consiste na alteridade, no outro, no que **eu não sou**. Como afirma

Kathryn Woodward (2014, p. 40), “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. [...] A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença”.

As identidades também são formadas com base nos sistemas classificatórios, que são basicamente as formas pelas quais se classifica, se divide a sociedade em grupos. A principal forma de classificação é a que se baseia em oposições binárias, em relações dicotômicas que estabelecem dois polos (e seus respectivos espectros): mulheres e homens, Pessoas de Cor e sujeitos brancos, heterossexuais/cisgêneros e a comunidade LGBTQIA+, pobres e ricos, nativos e estrangeiros etc. Em suma, estamos classificando “nós” e “eles”, diferenciando-nos do outro grupo. É por meio da classificação que se forma também a diferença.

O processo de classificação é central na vida social. [...] As classificações são sempre feitas do ponto de vista da identidade. [...] Dividir e classificar significa [...] também hierarquizar. [...] Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. (SILVA, 2014, pp. 82-83)

Percebe-se, então, que a divisão da sociedade em classes (tendo como ponto de referência a identidade) é um processo subjetivo. São atribuídos valores aos grupos classificados. Assim, há um processo de hierarquização em que um grupo estará em posição social inferior ao outro, ou seja, a classificação também está ligada às relações de poder. Um dos grupos constitui a norma, enquanto o outro é visto como uma contravenção à norma. Quanto à hierarquização, Silva aponta:

Dividir e classificar significa [...] também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados. [...] Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. (SILVA, 2014, pp. 82-83)

O processo de classificação e hierarquização das identidades está diretamente relacionado aos mecanismos postulados por Lotman (1996) que uma cultura adota para fazer uma autodescrição e para descrever o outro, o que está fora da semiosfera. Tais mecanismos podem ser observados na faixa de mais de dez metros de altura instalada na parede do edifício Caraíba, em Porto Alegre (Rio Grande do Sul), em agosto de 2022. O painel (Figura 13) carrega ao topo um ultimato: “você decide” (qual lado tomar) e divide-se em duas listas. À esquerda, o lado amarelo contém a bandeira do Brasil – apropriada pelo governo Bolsonaro e pela direita conservadora do país como símbolo de um nacionalismo que defende a perseguição de grupos de resistência e que pretende “higienizar” a cultura brasileira, criando uma falsa narrativa conservadora e positivista do país, como aponta Doria (2020) – com termos como “vida”, “bandido preso”, “povo armado”, “valores cristãos”, “a favor da

polícia”, “ordem e progresso”. Ironicamente, a faixa do lado direito é vermelha, traz a foice e o martelo – símbolos do comunismo e da esquerda – e contém termos como “aborto”, “bandido solto”, “ideologia de gênero”, “censura”, “MST⁸⁰ forte”, “narcotráfico”.

Figura 13 – Paineil instalado no Edifício Caraíba (RS).



Fonte: Folha de São Paulo.⁸¹

O painel em questão é uma materialização sígnica dos embates políticos e socioculturais de um país às vésperas das eleições presidenciais. O rodapé da faixa convida o público para um ato no dia 7 de setembro de 2022, dia do feriado da Independência do Brasil, data também apropriada pelo bolsonarismo. No painel, torna-se evidente que a faixa foi feita pela direita conservadora do país; basta observar o valor positivo atribuído na autodescrição e o valor negativo conferido ao que se considera a esquerda do país. Pode-se observar os mecanismos que a cultura das identidades normativas no Brasil utiliza para atribuir sentido a si (“vida”, “valores cristãos”, “liberdade” etc.) e às identidades marginalizadas (“aborto”, “ideologia de gênero”, “MST forte”, “bandido preso” etc.). O painel aponta ainda para uma forte polarização política do Brasil que traduz as polarizações da própria cultura. Um dos moradores do condomínio relatou para a *Folha de S. Paulo* (2022a) que a instalação da faixa

⁸⁰ O Movimento Sem Terra luta pela Reforma Agrária, uma distribuição mais justa de terras dos latifundiários ricos para as pessoas que não possuem condições de arcar com uma moradia ou que mal possuem o que comer. Disponível em: <https://mst.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

⁸¹ Disponível em: https://f.i.uol.com.br/fotografia/2022/08/12/166034044162f6c8d9da501_1660340441_3x2_lg.jpg. Acesso em: 22 ago. 2022.

está repleta de mentiras, que ela gerou muitas brigas entre os moradores e que alguns deles ficaram com medo de serem agredidos por associação ao conteúdo dela.

Zygmunt Bauman também aborda a questão da identidade e alerta para a existência de classificações sociais que sequer podem se afirmar, pois estão submetidas a “identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam...” (BAUMAN, 2005, p. 44). São aquelas definidas por ele como subclasses, que não costumam entrar nas pautas de discussões identitárias, como os dependentes químicos e as pessoas em situação de rua.

Há um espaço ainda mais abjeto – um espaço abaixo do fundo. Nele caem (ou melhor, são empurradas) as pessoas que têm negado o direito de reivindicar uma identidade distinta da classificação atribuída e imposta. Pessoas cuja súplica não será aceita e cujos protestos não serão ouvidos, ainda que pleiteiem a anulação do veredicto. São as pessoas recentemente denominadas de “subclasse”: exiladas nas profundezas além dos limites da sociedade – fora daquele conjunto no interior do qual as identidades (e assim também o direito a um lugar legítimo na totalidade) podem ser reivindicadas e, uma vez reivindicadas, supostamente respeitadas. (BAUMAN, 2005, p. 45)

Para Tomaz Silva (2014), a terceira forma de construção da identidade está relacionada à atuação dos sistemas representativos, ou seja, das formas pelas quais indivíduo, grupo e sociedade criam signos para representar a si mesmos e o mundo, seja por meio da linguagem verbal ou não verbal. Somos aquilo que nos representa: nossas palavras, nossas músicas, nossos filmes, nossas ideias, nossos *memes*, nossas imagens...

Identidades são processos. Elas vêm e vão, acontecem. Silva (2014) diz que as identidades não são apenas descrições estáticas (“eu sou lésbica”); elas podem ser também performáticas como a própria linguagem: a enunciação e repetição da palavra “sapatão”, por exemplo, em contextos lesbofóbicos ou em contextos de resistência lésbica, reconfiguram o que é ser lésbica. Cada enunciação é uma afirmação de identidade. Judith Butler (2003), ao falar da construção social performática da identidade de gênero, observa que a própria produção da identidade é uma *performance* que se manifesta nos enunciados (na articulação dos pronomes masculinos, femininos e/ou neutros, por exemplo), na linguagem corporal, nas roupas etc. (ver 4.2). Produzir identidade é um constante processo de (re)definição, afirmação e enunciação de quem somos. “Enviadesci, enviadesci/Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir/Porque antes era viado/Agora eu sou travesti” (LINN DA QUEBRADA, 2017b).

Podemos observar os três mecanismos de produção de identidade postulados por Silva (diferença, classificação e representação) em um *tweet* (postagem na rede social *Twitter*) que ironiza a figura (e uma suposta identidade) de Madonna (Figura 14).

Figura 14 – *Tweet* envolvendo Madonna.



Fonte: Twitter.⁸²

O *tweet* em questão, de tom “humorístico” (*meme*), constrói-se inicialmente como uma apresentação de uma identidade pelo texto verbal: “Essa é minha filha de 16 anos, tirou o título hoje e vai votar no bolsonaro. #SouJovemSouBolsonaro22”. O candidato em questão, presidente do Brasil entre 2019 e 2022, teve nove crimes atribuídos a ele no relatório da CPI⁸³ do Covid: prevaricação; charlatanismo; epidemia com resultado morte; infração a medidas sanitárias preventivas; emprego irregular de verba pública; incitação ao crime; falsificação de documentos particulares; crime de responsabilidade e crimes contra a humanidade (SENADO, 2021).

A construção de sentido desse *tweet* envolve diversos fatores. O primeiro deles é a ironia contida nas construções de identidade por meio das representações justapostas de Madonna (a fotografia da cantora) e do bolsonarismo (o texto verbal na legenda do *tweet* e as bandeiras do Brasil que o acompanham). Para quem acompanha a cantora e/ou conhece sua obra e seu histórico de posicionamentos políticos (incluindo *Madame X*, um álbum feito pela artista para tentar ir contra o conservadorismo e as necropolíticas de extermínio de grupos historicamente oprimidos), é evidente que a artista não compactua com os crimes e com os ideais identitários de Bolsonaro – pelo contrário, a própria aderiu à campanha anti-bolsonarista #EleNão durante as eleições de 2018 (VEJA, 2018). Aqui a identidade de

⁸² Disponível em: <<https://twitter.com/Cyberjow/status/1507836659815133201>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

⁸³ Comissão Parlamentar de Inquérito, uma investigação conduzida pelo Poder Legislativo.

Madonna (e a ironia do *tweet*) é reforçada pela negação, pela diferença, pelo que ela não é, o que leva também à classificação de sua identidade nas categorias que destoam de Bolsonaro.

Outro contexto associado a esse *tweet* é a corrente de postagens envolvendo a *hashtag* #SouJovemSouBolsonaro22. No *Twitter*, eleitores do ex-presidente subiram a *hashtag* para postar fotos de seus filhos adolescentes que tiraram o título de eleitor para votar no candidato – reflexo da “uniformização do pensamento” observada por Doria (2020); ver 3.2. Em repúdio (em forma de deboche) aos eleitores de Bolsonaro, diversos internautas passaram a postar intervenções na corrente da *hashtag* com fotos de pessoas que não têm 16 anos e/ou que não são eleitores do candidato, mas que estão associados ao universo dos *memes* do *Twitter*.

Madonna tem 64 anos, não 16. Contudo, a artista tem sido alvo de críticas misóginas e etaristas em relação às cirurgias plásticas e procedimentos estéticos que faz constantemente, para além dos filtros em suas fotos que removem rugas e rejuvenescem seu rosto,⁸⁴ sendo esse outro fator atrelado à ironia do *tweet* em questão. A identidade da cantora também é construída pela sua *classificação* como mulher idosa, visto que as mulheres estão sujeitas a pressões estéticas, socioculturais e midiáticas às quais os homens não estão – percebe-se aqui também a produção de identidade pela *diferença*: não é comum zombarem de homens que efetuam muitos procedimentos estéticos, até porque a sociedade incentiva o envelhecimento masculino e repudia o feminino. Já Madonna tem sido associada a diversas piadas em relação a seu corpo, ao seu rosto e às edições em suas fotos – tendo sua identidade constantemente *representada* como uma mulher que não aceita envelhecer, como uma eterna “novinha” e até mesmo como uma falsa feminista.

Há ainda outro contexto que atribui novos sentidos à interpretação do *tweet*. Como pontuado por um dos internautas que responderam à postagem: “diva que já fez campanha a favor da cloroquina”.⁸⁵ O comentário faz alusão ao momento em que Madonna publicou no *Instagram*, no início da pandemia do COVID-19 (2020), um vídeo em que a médica Stella Immanuel afirma que a hidroxicloroquina é a cura para o coronavírus (FOLHA DE S. PAULO, 2020). Na legenda da postagem, a cantora endossa a mensagem de Immanuel. Popularmente chamado de “cloroquina”, o uso do medicamento foi incentivado por governantes como Donald Trump (então presidente dos EUA) e Jair Bolsonaro. O consumo da hidroxicloroquina pode causar diversos efeitos colaterais como alterações

⁸⁴ Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/colunas/nina-lemos/2022/01/26/madonna-e-os-filtros-do-insta-ate-icone-de-mulher-livre-aceita-envelhecer.htm>. Acesso em: 22 out. 2022.

⁸⁵ Disponível em: <https://twitter.com/missosteoporose/status/1507850174965633031>. Acesso em: 22 ago. 2022.

cardiovasculares, cefaleia e distúrbios de visão; além disso, sua eficácia no tratamento contra o coronavírus nunca foi comprovada.

Mesmo tendo o vídeo derrubado em minutos pelo *Instagram* – que marcou o vídeo como material de divulgação de notícias falsas –, Madonna foi questionada pelos fãs e pelos internautas em geral em relação ao seu posicionamento. A cantora não tocou mais no assunto, mas o episódio ficou marcado devido à polêmica que atrelou sua identidade a de figuras como Trump e Bolsonaro, políticos por quem a artista já demonstrou repúdio publicamente. Em uma única postagem no *Twitter*, a identidade de Madonna foi representada como diferença e ao mesmo tempo como uma interseção com o bolsonarismo – remota, mas que foi o suficiente para causar estranhamento nos internautas e piadas com a cantora a longo prazo.

O *tweet* em questão evidencia o processo de produção identitária por meio dos três fatores elencados por Silva (2014) e mostra como os três agem simultaneamente: construir uma identidade é **classificá-la** por meio da **diferença** e expressá-la por meio da **representação** (dos discursos verbais e não-verbais).

Manuel Castells (2018) postula categorias de construção de identidades que envolvem relações de poder. Uma delas é a identidade legitimadora, introduzida por grupos e instituições dominantes na tentativa de expandir, racionalizar e manter a dominação, a exploração e a opressão, como ocorre ao longo da história com as identidades do homem cisgênero, da branquitude, da heterossexualidade, da cisgeneridade, dos ricos, dos cristãos, dos militares, das nacionalidades dos “países do norte”, dos colonizadores...

A segunda delas é a identidade de resistência, atrelada a indivíduos que vão de encontro aos princípios, ideias e manifestações culturais das identidades legitimadoras e das instituições normativas. Encontram-se em condições estigmatizadas pelos detentores de identidades privilegiadas e constroem essa identidade também de forma coletiva com o intuito de se fortalecerem e sobreviverem. Nessa classificação encontram-se as identidades LGBTQIA+, negras, indígenas, femininas, dos pobres, daqueles que seguem outra ou nenhuma religião, das nacionalidades “do sul”, dos colonizados...

Tais classificações nada mais são do que a manifestação da assimetria cultural e das noções de núcleo e periferia estipuladas por Lotman (1996). Contudo, é evidente que entre os dualismos da cultura existem os espectros, os “locais culturais” nos quais as dinâmicas culturais se intensificam.

Pode-se observar essa classificação de Castells em *Killers Who Are Partying*, canção em que Madonna aborda a relação de poderes, os conflitos entre identidades

legitimadoras e de resistência. Na letra (ver 2.2.2), Madame X diz que será todas as minorias se elas estiverem sofrendo e narra as dores de diversas identidades de resistência. Já as identidades legitimadoras estão representadas no título (os “assassinos que estão festejando”) e são subentendidas nos agentes dos atos cometidos contra as identidades de resistência: são as identidades legitimadoras que queimam os gays, destroem a África, estupram as mulheres, exploram as crianças, humilham os pobres, odeiam os muçulmanos, saqueiam as populações indígenas... Sobre a música, ela conta no documentário *World of Madame X*:

A primeira canção que escrevi [para *Madame X*] se chama *Killers Who Are Partyng*. Temos todos esses homens poderosos, posicionados em lugares ao redor do mundo, que estão festejando e abusando de seus poderes enquanto as minorias estão sofrendo, sendo degradadas; e aí tem eu dizendo que vou assumir os fardos de todas as pessoas marginalizadas. Os direitos civis pelos quais lutamos para a comunidade LGBTQIA+, os direitos das mulheres, tipo, tudo começou a andar pra trás e eu achei muito importante refletir minha raiva, meu sentimento de traição. (MADONNA, 2019j, informação verbal)⁸⁶

Essa fala da artista representa bastante a inexecutável proposta do álbum: assumir os fardos de todas as pessoas marginalizadas. Madonna assume o alter ego Madame X como uma representação metafórica das identidades de resistência para combater as identidades legitimadoras. Contudo, apesar da licença poética no processo criativo, Madonna ainda é branca, estadunidense, milionária... E sua identidade vai também compor seus discursos. Colocar-se na posição de assumir tais fardos alude ao “complexo do branco-salvador” (“*white-savior complex*”) que tende a achar que falar pelo oprimido é o melhor mecanismo de reparação histórica (LUIZ, 2021).

Na citação acima, Madonna se refere aos “homens poderosos” sem um recorte de raça: é importante pontuar que há muito poder de legitimação atribuído à branquitude do homem. Da mesma forma, ela cita os direitos civis LGBTQIA+ e das mulheres, mas não menciona as lutas dos grupos antirracistas. Ela já se posicionou como aliada antirracista ao longo de sua carreira, mas toda identidade se manifesta por meio dos discursos (no caso, os signos verbais, imagéticos e sonoros da fala da artista no documentário). Madonna é mulher, bissexual e possui um forte vínculo com a comunidade LGBTQIA+ (que vem também de sua expressão sexual e de gênero), como evidenciado na análise de *God Control*, mas ela é branca e a branquitude é uma identidade legitimadora que se manifesta também nas sutilezas dos discursos, omitindo e apagando informações. Contudo, ela parece estar ciente de que é parte

⁸⁶ “The very first song I wrote is called ‘Killers Who Are Partyng’. We have all of these powerful men, positioned in places all around the world, who are all celebrating and abusing their power while minorities are suffering, being degraded; and me saying that I will take on the burdens of all marginalized people. The civil rights that we fought for the LGBTQ community, the women’s rights, like, everything started to go backwards and I thought that it was really important to reflect my rage, my sense of betrayal.”

do problema ao falar sobre a canção *Dark Ballet* em entrevista, momento em que aponta que “o inimigo está dentro de nós” – ver 5.1.⁸⁷

Ao dizer que o inimigo está dentro de nós, Madonna levanta um ponto crucial para este debate: assim como a cultura é repleta de uma pluralidade de núcleos e periferias, nós também temos simultaneamente identidades legitimadoras e de resistência (com exceção da parcela de homens que são cishetero, brancos, ricos, de países colonizadores, que não possuem deficiências, que não passam por nenhum tipo de discriminação). Em geral, não estamos imunes a oprimir ou a ser oprimidos (as). Voltamos, então, para o verso de *Killers Who Are Partying* que guia esta dissertação: “eu sei o que sou e o que não sou”. Tais representações identitárias em *Madame X* levantam questões como “o que estamos fazendo com essas informações sobre o que somos e o que não somos?”; “estamos realmente cientes de nossos limites?”; “até onde podemos ir para somar na luta pela resistência de uma comunidade da qual não fazemos parte, mas estabelecemos vínculos?”; “quais partes de mim são legitimadoras e opressoras e como elas se manifestam?”.

A constatação de que possuímos simultaneamente identidades legitimadoras e de resistência está relacionada ao que o sociólogo negro e jamaicano Stuart Hall (2002) chama de fragmentação das identidades em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Ao fazer uma breve revisão das transformações paradigmáticas em torno do conceito de identidade, o autor apresenta a linha do tempo de três concepções identitárias: o sujeito iluminista, com sua perspectiva de identidade fixa, essencial, unificada e centralizada; o sujeito sociológico, cuja identidade passou a ser percebida como uma produção mútua entre o sujeito e suas relações sociais com grupos e comunidades; e o sujeito pós-moderno, com sua noção de identidades fragmentadas, contraditórias, inacabadas. Fruto de um mundo que estava passando por um processo de mudanças econômicas, culturais e sociais abarcadas no fenômeno denominado globalização, o sujeito pós-moderno surge com uma identidade descentrada, que aponta para vários lados e que constitui não apenas uma, mas diversas identidades.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado. [...] Assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal

⁸⁷ “We have remembered after World War II that whenever there is great poverty or economic crisis, people have a tendency to become extremely scared and blame it on other people, blame it on immigration or blame it on people who are “different”... They have to find a scapegoat. And that’s why I say in “Dark Ballet”, “the enemy is inside of us”, you know, “can’t you hear the wind blowing outside of your supreme hoodie?”, basically making fun of the fact that we are, you know, obsessed with material things, but also that we are in a constant state of blaming others for what’s going on in the world rather than looking inside of ourselves and saying “what can I do to make the world a better place? What am I doing? What was the last time I did something generous for another individual without expecting anything in return?”. Tradução disponível na página 141.

modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2002, pp. 12-13)

Hall (2002) descreve ainda cinco mudanças conceituais que ele apresenta como processos históricos e epistemológicos ocidentais que descentraram o sujeito iluminista (essencialista, unificado) e que deram vazão às fragmentações identitárias da pós-modernidade: o pensamento marxista e o deslocamento da noção de agência individual (identidade unificada) para a constatação das relações sociais e das condições históricas que influenciam as ações históricas; a conceitualização do inconsciente por Freud e sua teoria de que as identidades são formadas por meio de processos do inconsciente que diferem da razão iluminista; os estudos linguísticos de Saussure, que levaram à constatação de que não somos autores dos significados que produzimos porque a língua nos precede – assim como para Lotman (1996) os signos são precedidos pela existência da cultura, ou seja: uma vez produzidos, os signos que criamos para nos (re)definirmos já são parte da cultura; o conceito de “poder disciplinar” de Foucault, que denuncia a vigilância institucional sobre as vidas públicas e privadas dos indivíduos e aponta para uma maior singularização dos sujeitos, que passam a reconhecer cada vez mais suas complexidades; e o feminismo e a popularização dos “novos movimentos sociais” nos anos 1960, que fortaleceram as políticas identitárias, suas diferenças e suas interseccionalidades.

Tal fragmentação pós-moderna observada por Hall manifesta-se, dentre outras formas, na coexistência de identidades plurais que compõem quem somos e que estão simultaneamente envoltas em relações de poder. Madonna é uma mulher pós-moderna, mas não apenas mulher; ela é estadunidense, idosa, branca, rica (mas que já foi pobre), magra... Tais identidades produzirão (seja por parte dela ou de outras pessoas) significados contraditórios sobre ela por meio de imagens, discursos, pensamentos, sentimentos, enfim, por meio de signos e dos processos psíquicos, racionais, emocionais e culturais que envolvem suas construções.

Madonna também assume identidades relacionadas aos papéis que desempenha: ela é mãe, filha, artista, empresária, católica, cabalista, amiga, namorada, ex-esposa... E quando ela estiver nos contextos em que desempenha tais papéis, assumirá comportamentos de acordo (ou não) com tais contextos. O sujeito pós-moderno tem seus comportamentos influenciados pela pluralidade de identidades que nele coexistem e pelos repertórios culturais que redefinem suas identidades. Não somos os mesmos quando estamos em família, com amigos, em sala de aula ou sozinhos; contudo, cada “versão” nossa carrega algo das outras e isso dinamiza – e complexifica – o processo de construção identitária.

Entretanto, para Castells (2018), algumas das facetas de um indivíduo (como ser mãe, síndico, ex-esposa, jornalista, pesquisadora etc.) constituem **papeis sociais** adotados em relação a normas institucionais e não identidades em si; não são “fontes de significados” individuais.⁸⁸ Já para Hall (2002), tais “versões” nossas são partes constituintes das nossas identidades e de suas fragmentações. Ora, os papeis sociais que desempenhamos significam algo; eles podem sim gerar novos significados sobre quem somos, tendo em mente que a interpretação de um signo leva à criação de um novo signo. Madonna descreve-se como mãe, por exemplo, mas o “ser mãe” deixa de ser apenas um papel social e passa a ser uma nova fonte de (re)definições sobre quem ela é, como colocado pela artista em *Nothing Really Matters* (1998), canção inspirada em sua primogênita, Lourdes Leon: “tudo mudou/nunca serei a mesma/por sua causa”.⁸⁹ Afinal, ser mãe (assim como ser filho, comunicólogo, fã, padre, *digital influencer*) pode significar muitas coisas diferentes para muitas pessoas e isso configura identidade.

Contudo, há uma tradicionalidade epistemológica nos estudos identitários que está relacionada à sua proximidade com os estudos culturais – visto que a identidade é um fenômeno intrinsecamente cultural: as produções teóricas sobre a temática da identidade cultural abordam especialmente questões concernentes às relações de poder que envolvem raça, gênero, sexualidade, classe e nacionalidade no âmbito da cultura. Do mesmo modo, o foco desta investigação também se dirige a estes recortes identitários ao longo das fundamentações teóricas e das análises de videoclipes. Contudo, abordar a questão dos papeis sociais, das nossas fragmentações e das versões que adotamos de nós mesmos é importante para compreender também nossas contradições identitárias – e aqui entram as relações de poder: na legitimação e na resistência coexistentes em cada um dos sujeitos.

Para abordar as pluralidades identitárias em *Madame X*, Madonna utilizou como mecanismo artístico-discursivo a criação de uma narrativa: ela escreveu um poema (presente em produtos do álbum como o encarte do disco ou litografias vendidas em sua loja *online* – Figura 15) no qual apresenta Madame X como uma agente secreta que viaja pelo mundo lutando por liberdade e “mudando de identidades” que são expressas pelos papeis que

⁸⁸ “Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na autorrepresentação quanto na ação social. Isso porque é necessário estabelecer a distinção entre a identidade e o que tradicionalmente os sociólogos têm chamado de papéis, e conjuntos de papéis. Papéis [...] são definidos por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade. A importância relativa desses papéis no ato de influenciar o comportamento das pessoas depende de negociações e acordos entre os indivíduos e essas instituições e organizações. Identidades, por sua vez, constituem fontes de significado para os próprios atores, por eles originadas, e construídas por meio de um processo de individuação.” (CASTELLS, 2018, p. 54)

⁸⁹ “Everything changed/I’ll never be the same/because of you.”

desempenha: existe a Madame X que é instrutora de dança, a que é professora, a Chefe de Estado, a governanta, a equitadora, a prisioneira, a estudante, a mãe, a professora, a freira, a cantora de cabaré, a santa e a prostituta. No extenso ensaio fotográfico⁹⁰ para a divulgação do álbum, cada uma dessas “versões” da Madame X foi explorada em imagens específicas para cada uma delas. A pluralidade de personas da personagem configura-se como uma metáfora que reflete a própria fragmentação identitária que divide o eu pós-moderno; entretanto, tal artifício das “identidades de Madame X” é apenas uma introdução ao tema central do debate político do álbum, que fica bem claro nas letras das canções e em seus videoclipes: colocar em conflito as contraditórias relações de poder das **identidades culturais** que envolvem o ser homem, ser mulher, ser cisgênero ou trans, ser negro, branco, gay, lésbica, bissexual, rico, pobre, estadunidense, caboverdiano, brasileiro, português, colombiano, colonizador, colonizado...

FIGURA 15 – Litografia contendo poema do álbum *Madame X*.



Fonte: Madonna Official Store.⁹¹

Além das políticas identitárias de gênero, raça e sexualidade, *Madame X* também aborda a pluralidade de identidades nacionais – e suas próprias diversidades e divergências internas, como é o caso de Lisboa, cidade em que o álbum foi gravado. A capital configura-se como um cartão postal da própria heterogeneidade da cultura portuguesa, repleta de núcleos e periferias relacionadas à colonização comandada pelo Império Português. A artista incorpora no álbum elementos da música e da cultura de países como Cabo-Verde, Brasil, Portugal, Colômbia e EUA, com um evidente foco nas culturas de países lusófonos. Madonna proporciona ao público a experiência de ouvir, em um mesmo disco ou no mesmo concerto,

⁹⁰ Disponível no *Madame X Vip Book*, vendido como material da turnê do álbum.

⁹¹ Disponível em: <https://shopuk.madonna.com/collections/madame-x/products/madonna-madame-x-web-exclusive-vinyl-cd-limited-edition-lithograph-digital-album>. Acesso em: 17 jul. 2019.

músicas cantadas em português de Portugal e brasileiro, indo do fado ao *funk* carioca com Anitta. Silva e Silva (2021) analisam as conexões identitárias lusófonas no documentário *World of Madame X*:

A resignificação imagética proposta pelo documentário destaca a valorização da memória devido à inserção de diferentes gêneros musicais como o batuque, *funk*, samba e morna, todos vinculados à marginalização dos países que estiveram conectados ao antigo Império Colonial Português. [...] Por meio da imersão de Madonna, conclui-se que foi evidenciada a heterogeneidade das conexões identitárias que compõe a unicidade do mundo lusófono, por meio de formas simbólicas das raízes culturais que interligam os países abordados. (SILVA; SILVA, 2021, p. 89)

Madame X pode ser descrito como um projeto ambicioso, tendo em mente que Madonna se propõe a “assumir os fardos” das identidades de resistência e combater as identidades legitimadoras ao passo que reconhece que “o inimigo está dentro de nós”. Faz sentido que durante o processo ela tenha reconhecido o que ela é e o que não é. Nos vídeos ficam evidentes as diferenças entre uma identidade de resistência que fala sobre uma identidade legitimadora (como quando Madonna denuncia o homem que cometeu o atentado em *God Control* – ver 3.2 – e repudia o patriarcado em *Batuka* – ver 5.2) e uma identidade legitimadora que fala de uma identidade de resistência (como as relações que a artista tece com a comunidade LGBTQIA+ em *God Control* ou com as mulheres negras em *Batuka*); ambos os processos partem de lugares opostos. É evidente também que quando uma identidade legitimadora fala sobre uma identidade de resistência aumentam as possibilidades de apropriações arbitrárias, silenciamentos e opressões, mas também podem existir diálogos. Madonna se propõe, portanto, a pensar seus limites no álbum.

Como observa Thiago Soares (2010), a ascensão de Lady Gaga no cenário da música pop reconfigurou as formas de se pensar e representar identidades. Enquanto Madonna se direcionava a públicos específicos (como as pessoas negras, mulheres e a comunidade LGBTQIA+) nos anos 1980, 1990 e 2000, Lady Gaga abarcou diversas identidades de resistência na figura do monstro, a representação metafórica dos sujeitos marginalizados.

No caso da cantora Lady Gaga, o que posso perceber, é uma premissa discursiva muito mais ligada aos ditames pós-modernos. [...] Vejamos: se Madonna sempre pareceu ter um “foco” em cada uma das ações que a posicionava no mercado de música (os negros, os gays, a cultura da música eletrônica, etc.), Lady Gaga me soa encenar um discurso propositalmente “vazio”: ao contrário de falar sobre grupos sociais, a cantora se refere a seu público como “monstrinhos” (“*little monsters*”). O “vazio” (uso aspas porque o termo é forte e pejorativo, podendo assumir um caráter essencialmente negativo – o que não é o caso aqui) do discurso de Gaga está materializado, portanto, naquilo que não sabemos a quem se dirige: o monstro é um estado, significa estar à parte, ser um “*outsider*”. Madonna, em seu discurso racionalizante, parecia apontar e mostrar a cara daqueles que estavam à margem. Gaga, por sua vez, opta por uma outra estratégia de construção de discurso: o monstro são as minorias, mas é ela também. A própria cantora se diz que é “*freak*”, feia e, portanto, um monstro. (SOARES, 2010, p. 5)

Gaga surge como um ídolo pós-moderno que reflete tanto fragmentação das identidades (o “vazio” que tudo contempla) quanto a intenção de artistas e da própria indústria de dialogar com as pluralidades em uma única obra – que é o movimento tomado por Madonna em *Madame X*. Além de ambicioso, o projeto revela uma nova investida mercadológica (a representação de diversas identidades culturais implica na possibilidade de mais vendas para um público maior); artística (com novas formas de se pensar construções estéticas e narrativas ousadas); e política (novas abordagens sobre legitimação e resistência) de Madonna.

Ciente das tendências da indústria, Madonna abraçou o mundo em 2019 e encerrou com *Madame X* a década à qual Lady Gaga deu à luz em *Born This Way* (2011). Os monstros de Gaga deram espaço aos fantasmas das vítimas LGBTQIA+ assassinadas em *God Control*; de Joana d’Arc em *Dark Ballet*; das escravas dos navios escravocratas em *Batuka*.

Os estudos até aqui apresentados sobre a temática da identidade (Hall, Silva, Castells, Bauman) demarcam o momento histórico que envolve a década de 1990 e o início da década de 2000, quando a queda do muro de Berlim e a intensificação da globalização influenciaram a sociedade a refletir sobre o descentramento do sujeito, as fragmentações das identidades e suas (des)construções. Já outros estudos (alguns dessa mesma época, outros da década de 2010) tentam buscar novas formas criativas de se produzir identidade em meio ao caos da fragmentação e focam em questões atualmente pungentes para as políticas identitárias dos grupos sociais de resistência, envolvendo especialmente debates sobre gênero, raça, sexualidade e decolonialidade; tais teorizações serão abordadas no tópico seguinte.

4.2 O fracasso como modo de vida

O fracasso como modo de vida é o título do último tópico que compõe a introdução de *A arte queer do fracasso*. Nele, Jack Halberstam (2020, p. 49), um dos nomes contemporâneos da teoria *queer*,⁹² defende o fracasso como um modo de ser e também de deixar de ser, de abrir mão de certas expectativas que não condizem com as narrativas de quem não detém a norma e os privilégios identitários. O autor convida as identidades de resistência a abraçar o fracasso: se a sociedade criou a narrativa de que o sucesso é ser um homem branco, rico e cishetero, que o fracasso nos permita criar as nossas próprias histórias,

⁹² Corrente teórica que se dedica às teorizações sobre as identidades sexuais e de gênero dissidentes da cis-heteronormatividade.

nossas próprias formas de ser no mundo. E como diz o autor (2020, p. 21), “fracassar é algo que pessoas *queer* fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas *queer*, o fracasso pode ser estilo [...] e pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de ‘tentar e tentar novamente’”.

Com o desenvolvimento dos estudos sobre a construção fragmentada das identidades pós-modernas e suas intrínsecas relações de poder (legitimação e resistência) ao longo das últimas décadas e com a constante presença de estudos, notícias e dados que constataam a opressão, perseguição e violência diárias sofridas por grupos identitários de resistência, o autor inicia a introdução de seu livro lançando a pergunta “o que vem depois da esperança?”; “em outras palavras, qual é a alternativa para, por um lado, a resignação cínica e, por outro, o otimismo ingênuo?” (HALBERSTAM, 2020, p. 19). Quando se sabe que as identidades são construções socioculturais e que as opressões constituem a lógica do mundo capitalista, racista, machista, colonizador e LGBTfóbico, como sobreviver após a esperança de que um dia tal configuração mude?

Antes de refletir sobre a pergunta lançada por Halberstam, voltemos no tempo – no espírito epistemológico warburgiano dos saltos temporais que quebram as linearidades – com alguns estudos que se debruçaram sobre recortes identitários. Simone de Beauvoir, uma das precursoras dos estudos feministas brancos e ocidentais, lançou em 1949 *O segundo sexo*, obra que serviu como base para o movimento feminista e uma conseguinte percepção da descentralização do sujeito, como observado por Hall (ver 4.1). Beauvoir, uma das mulheres que inspiram a deusa Madame X – que tenta reverter o curso da história em *God Control* (ver 3.2) –, abre o segundo volume de sua obra com a seguinte constatação:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. (BEAUVOIR, 2009, p. 312)

Assim a autora abre o capítulo Infância em *O segundo sexo*: apontando tanto a construção social do gênero feminino, descrito pela norma como o castrado, o outro do masculino, quanto o papel da alteridade na construção da identidade. Ao longo dos dois volumes da obra são desenvolvidas análises que abordam a biologia, a psicanálise, o marxismo, a história, os mitos, a arte, as fases da vida e as diversas formas de ser mulher. O pensamento de Beauvoir configura-se aqui como o ponto de partida, como um dos berços dos estudos identitários de gênero. Ao afirmar que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, a autora plantou a semente que deu origem a diversas reflexões posteriores sobre gênero e sexualidade. Sua obra inspirou diretamente a teoria *queer*, em especial as reflexões de Judith

Butler, filósofa não-binária (cujos pronomes são ela/dela) que compõe a corrente de estudos pós-feministas dos anos 1990.⁹³

Butler dedicou grande parte de sua produção teórica ao estudo do gênero como uma construção social que se dá principalmente pela *performance* e pelo discurso, pela linguagem. Em *Problemas de gênero* (2003), a autora postula que embora a heterossexualidade compulsória tenha estabelecido o masculino e o feminino como uma oposição binária, ambos se configuram como polos dentre os quais transitamos constantemente para a produção e expressão de identidades, independentemente de sermos pessoas cis ou trans.

Para Butler, a identidade de gênero é uma construção constante que envolve uma performatividade, ou seja, uma expressão que se dá por meio de atos de linguagem como a fala, o andar, os movimentos e expressões corporais, as vestimentas etc. Pessoas trans podem constatar esse fenômeno facilmente em suas vivências: ao articular os pronomes masculinos, femininos e/ou neutros; ao projetar suas vozes, olhares, andares e demais linguagens corporais; e ao adotar uma estética pessoal, pessoas trans estão constantemente afirmando suas identidades – em uma luta muitas vezes diária e exaustiva contra um mundo transfóbico que se recusa a reconhecer e legitimar quem elas são.

Analogamente, pessoas cisgêneras também afirmam suas identidades pelos mesmos mecanismos; contudo, são mais afetadas pela heterossexualidade compulsória, fenômeno que cria uma ilusória oposição entre os gêneros e que influencia os homens e mulheres cis a adotar os comportamentos esperados (e impostos) pela sociedade no que diz respeito ao que é ser homem, o que é ser mulher e quais são as práticas heterossexuais. E para além das nossas próprias identidades, produzimos identidades sobre o outro por meio desses mesmos mecanismos, como se pode observar em festas de “revelação” de gênero de um corpo que ainda nem veio a nascer; em designações de cores, temáticas, expressões e comportamentos supostamente exclusivos a meninos e a meninas; em expressões como “é um garoto!”, “é uma garota!”, “que diabo é isso, é homem ou mulher?!”.

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. O fato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo. O deslocamento estratégico dessa relação binária e da metafísica da substância em que ela se baseia pressupõe que a produção das categorias de feminino e masculino, mulher e homem, ocorra igualmente no interior da estrutura binária. (BUTLER, 2003, pp. 45-46)

⁹³ Corrente de estudos que questiona e problematiza postulados feministas da primeira onda por meio de reflexões de autores como Derrida, Foucault e Deleuze.

Por exercerem um papel de destaque no desenvolvimento da noção de gênero como construção social e como performatividade da linguagem, os postulados de Butler (e suas releituras) são bastante revisitados e problematizados por intelectuais de diversas áreas. Um deles está na própria teoria *queer*: Paul Preciado, filósofo trans, tensiona as interpretações feitas sobre os estudos de Butler em seu *Manifesto contrassexual*:

O gênero não é pura e simplesmente performativo (isto é, um efeito de práticas culturais linguístico-discursivas), como alguns leitores de Butler afirmaram. O gênero é antes de tudo protético. Ou seja, não ocorre senão na materialidade do corpo. É inteiramente construído e, ao mesmo tempo, puramente orgânico. (PRECIADO, 2018, pp. 27-28)⁹⁴

Preciado define o gênero como intervenção protética e como manifestações materiais do corpo porque observa que os estudos de gênero tendem a deixar de lado a temática da sexualidade, sendo que ambos estão intrinsecamente relacionados: o autor aponta que os papéis e as práticas sexuais são “naturalmente” impostos aos gêneros feminino e ao masculino, enquanto Butler (2003) observa o gênero como construção social que se aproxima ou desvia da heterossexualidade compulsória.

A materialidade do corpo como demarcador de gênero pode ser observada em *Dark Ballet* (Figura 16), videoclipe de *Madame X* que se constitui como uma releitura contemporânea da história de Jeanne d’Arc, líder militar francesa que foi perseguida, interrogada e executada na fogueira. A obra é estrelada por Mykki Blanco, performer negra e não binária cujos pronomes são ela/dela. Assim como Jeanne – que aparece por uma fração de segundo no clipe por meio de imagens do filme *La Passion de Jeane d’Arc* (1928) de Carl Dreyer –, Blanco também tem seus cabelos cortados e suas roupas arrancadas antes de ser assassinada no fogo pela Igreja Católica. Uma das representações da tortura sofrida pela personagem está na ausência de seu cabelo e de suas roupas – as intervenções em seu corpo que constroem seu gênero –, além das lágrimas e do suor que denotam o sofrimento de Blanco. Antes de tirar sua vida, tentaram tirar-lhe o próprio gênero. A tentativa de apagamento do feminino no corpo dela aparece aqui como um mecanismo de tortura e reflete a realidade de pessoas trans que têm seus cabelos, seios e órgãos genitais mutilados e roupas arrancadas em casos de tortura (ver 5.1).

FIGURA 16 – Cenas de *Dark Ballet* com Mykki Blanco e a Jeanne d’Arc de Carl Dreyer.

⁹⁴ “Gender is not simply and purely performative (that is, an effect of linguistic-discursive cultural practices), as some of Butler’s readers have claimed. Gender is first and foremost prosthetic. That is, it does not occur except in the materiality of the body. It is entirely constructed, and, at the same time, it is purely organic.”



Fonte: Reprodução/Youtube.⁹⁵

Posso me vestir como um garoto,
 Posso me vestir como uma garota
 Fique com suas lindas palavras
 Porque eu não estou preocupada

Madonna, *Dark Ballet* (2019l).⁹⁶

Afirmando que “a natureza humana ocidental é um produto da tecnologia social que reproduz a equação ‘natureza = heterossexualidade’ em nossos corpos, arquiteturas e discursos” (PRECIADO, 2018, p. 24),⁹⁷ o autor propõe a contrassexualidade como uma nova natureza, uma natureza na qual a sexualidade seja reconhecida como uma tecnologia do corpo e não como mera naturalidade, deixando de lado noções como a suposta natureza biológica dos gêneros feminino e masculino e das práticas heterossexuais e preferindo focar nas construções, intervenções, conexões, fluxos, aplicações e demais manifestações que fazemos em e por meio de nossos corpos. O autor define ainda as sexualidades como linguagens:

O problema dos estudos de gênero é a forma como a própria sexualidade foi apagada da discussão na tentativa de criticar a diferença sexual como uma ontologia universal. Este manifesto afirma que a sexualidade não pode ser reduzida nem à diferença sexual nem à identidade de gênero. A sexualidade é definida aqui como uma estética política e, por vezes ainda, inconsciente do corpo e de seu prazer. Sexualidades são como as linguagens: são sistemas complexos de comunicação e de reprodução da vida. Como linguagens, as sexualidades são construções históricas com genealogias comuns e inscrições bioculturais. Assim como as linguagens, as sexualidades podem ser aprendidas. Várias linguagens podem ser faladas. Como muitas vezes acontece no monolinguismo, uma única sexualidade nos é imposta na infância e assume o caráter de um desejo naturalizado. Somos treinados para o monolinguismo sexual. É a linguagem que não conseguimos perceber como um artefato social, aquela que entendemos sem poder ouvir plenamente seu sotaque e sua melodia. (PRECIADO, 2018, p. 8)⁹⁸

⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Uagw4zser8>. Acesso em: 16 set. 2022.

⁹⁶ “I can dress like a boy, I can dress like a girl/Keep your beautiful words ‘cause I’m not concerned.”

⁹⁷ “Western human nature is a product of social technology that reproduces the equation “nature = heterosexuality” on our bodies, architectures, and discourses.”

⁹⁸ “The problem with gender studies is the way in which sexuality itself was erased from the discussion in an attempt to criticize sexual difference as a universal ontology. This manifesto affirms that sexuality can’t be reduced either to sexual difference or to gender identity. Sexuality is defined here as a political and yet sometimes unconscious aesthetics of the body and its pleasure. Sexualities are like languages: they are complex systems of communication and reproduction of life. As languages, sexualities are historical constructs with common genealogies and biocultural inscriptions. Like languages, sexualities can be learned. Multiple languages can be spoken. As is often the case within monolingualism, one sexuality is imposed on us in childhood, and it takes on the character of a naturalized desire. We are trained into sexual monolingualism. It is the language that we are unable to perceive as a social artifact, the one that we understand without being able to fully hear its accent and melody.”

Perceber as sexualidades como linguagens significa também percebê-las como culturas e, conseqüentemente, como identidades. Ao colocar a heterossexualidade como uma única linguagem imposta (pela cultura) desde o nascimento, Preciado nos convida a pensar nas tantas possibilidades de sexualidades, de linguagens a serem aprendidas e desenvolvidas e nas culturas que dão origem a tais linguagens. Ser gay, lésbica, bissexual, pansexual⁹⁹ e assexual não diz respeito apenas às práticas sexuais ou assexuais em si, nem somente aos desejos e às atrações dos e pelos corpos; a sexualidade, enquanto identidade, envolve uma cultura, uma série de signos, de códigos, gírias, imagens, sons, práticas, gestos, vestimentas, sotaques etc. que também atribuem sentido ao que é ser gay, por exemplo, para além de ser um homem que sente atração por homens.

O autor define ainda o gênero e o sexo como um sistema tecnológico de bioescritura que “escreve com sangue, esperma, leite, água, som, tinta, óleo, bobina, urânio, capital, luz, eletricidade e radiação” (PRECIADO, 2018, p. 25),¹⁰⁰ enquanto o corpo é “um texto vivo, construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como a história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos são naturalizados, outros permanecem elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados” (ibid.).¹⁰¹ Preciado aponta, entretanto, que a contrassexualidade não se reduz a intervenções no discurso e que seu foco está na materialidade dos corpos.

Aprender o corpo como texto significa dizer que ele está para a sexualidade assim como o texto está para a linguagem e para a cultura; que o corpo, como signo, está inserido em um sistema sexual e cultural repleto de binaridades (e de seus espectros entre os polos), assimetrias, heterogeneidades, núcleos, periferias e fronteiras. A contrassexualidade vem, portanto, para “identificar os espaços errôneos, as falhas estruturais do biotexto (corpos intersexuais e trans, bichas, caminhoneiras, viados, machudas, os histéricos, excitados e frígidos [...] etc. e reforçar o poder de desviar e derivar do sistema de bioescrita heterocentrada” (ibid.).¹⁰² Atuando analogamente ao que Lotman (1996) denominou fronteira

⁹⁹ A pansexualidade se refere às práticas sexuais e à atração por pessoas de quaisquer gêneros, enquanto a bissexualidade seria a atração pelos gêneros masculino e feminino. Contudo, há uma controversa discussão na contemporaneidade, visto que a comunidade bissexual aponta que a bissexualidade também envolve a atração pelos demais gêneros. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/entenda-diferenca-entre-pansexual-e-bissexual.phtml>. Acesso em: 15 set. 2022.

¹⁰⁰ “Writes with blood, sperm, milk, water, sound, ink, oil, coil, uranium, capital, light, electricity, and radiation.”

¹⁰¹ “A living, constructed text, an organic archive of human history as the history of sexual production–reproduction, in which certain codes are naturalized, others remain elliptical, and still others are systematically deleted or scratched out.”

¹⁰² “Identify the erroneous spaces, the biotext’s structural flaws (intersex bodies, transgender and transsexual bodies, queens, diesel dykes, faggots, butches, the hysterical, the horny and the frigid, the sexually disabled and

das culturas, a contrassexualidade é a proposta de Preciado de uma tecnologia do corpo que vá de encontro à norma cisheterossexual e aos binarismos culturais de gênero e sexualidade.

A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das polaridades homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade, trans/cis. Ela define a sexualidade como tecnologia e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transsexual”, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, circuitos e disjuntores, interruptores, leis de trânsito, fronteiras, restrições, projetos, lógicas, discos rígidos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos e desvios. (PRECIADO, 2018, p. 21)¹⁰³

Preciado faz do *Manifesto Contrassexual* um pertinente projeto político que reivindica a dissolução das categorias binárias, daquilo que Silva (2014) chama de classificações das identidades (ver 4.1). Contudo, embora existam pessoas que se identifiquem totalmente nos espectros entre as binaridades de gênero e de sexualidade (e suas vivências e reivindicações são legítimas), há ainda uma subjetivação que leva outros sujeitos a se identificarem com as polaridades, como é o caso de homens e mulheres (cis ou trans), de gays, lésbicas e heterossexuais. Isso porque a cultura, como Lotman (1996) explica, opera também por essas binaridades, por esses polos nucleares e periféricos.

Ao subverter as polaridades, a contrassexualidade opera como fronteira e contempla diversas vivências, mas é preciso ter em mente que muitos sujeitos precisam afirmar suas identidades binárias, como é o caso de mulheres cis, de homens e mulheres trans, de gays e de lésbicas – isso porque afirmar tais identidades é resistência contra o regime de opressão; não à toa Preciado também faz questão de se afirmar como um homem trans. Contudo, a potência da contrassexualidade não está na possibilidade de tornar-se ou não a totalidade de uma nova sociedade, mas de plantar sementes nas mentes dos leitores do autor.

Enquanto Butler percebe o gênero como construção social que se dá pela performatividade do discurso, Preciado o concebe principalmente como prótese que é produto e extensão da materialidade do corpo. Qual seria, portanto, o caminho para a produção da identidade de gênero: o simbólico ou o material? Seriam esses caminhos realmente

the mentally ill, hermaphrodykes, etc.), and to bolster the power of deviating and drifting from the heterocentric biowriting machine.”

¹⁰³ “Countersexuality is also a theory of the body situated outside the polarities man/woman, masculine/feminine, heterosexuality/homossexuality, trans/cis. It defines sexuality as technology, and it considers the different elements of the sex/gender system dubbed “man,” “woman,” “homossexual,” “heterossexual,” “transsexual,” as well as their sexual practices and identities, to be nothing more than machines, products, instruments, apparatuses, gimmicks, prostheses, networks, applications, programs, connections, fluxes of energy and information, circuits and circuit breakers, switches, traffic laws, borders, constraints, designs, logics, hard drives, formats, accidents, detritus, mechanisms, usages, and detours.”

dissociáveis ou dois lados da moeda da estética? Ambos os autores se complementam em suas análises e isso pode ser percebido, na contemporaneidade, em fenômenos como a música pop.

Miley Cyrus, cantora que se declara não binária (seus pronomes são ela/dela) e pansexual (CYRUS, 2015), lançou em 2019 o videoclipe para a canção *Mother's Daughter* (Figura 17). O título, que pode ser livremente traduzido como “filha da mãe”, já aponta para a presença do feminino na obra – que se expressa, dentre outras formas, na associação da cantora à figura de sua mãe, uma das suas maiores inspirações femininas.

FIGURA 17 – Cenas do videoclipe *Mother's Daughter* de Miley Cyrus.



Fonte: Reprodução/Youtube.¹⁰⁴

A fotografia da obra se assemelha à estética VHS, popular nos anos 1990 – mesma época em que estudos como os de Butler e Preciado começaram a ganhar repercussão. O que torna o videoclipe pertinente para este debate é o fato de Miley tomar dois caminhos para representar a feminilidade. O primeiro deles é pela materialidade do corpo e das tecnologias do gênero e do sexo: há na obra representações (muitas delas interseccionais) de corpos gordos, magros, negros, brancos, binários, não binários, trans, cis, uma pessoa com deficiência, uma mulher grávida, uma criança, além de Tish Cyrus, a mãe de Miley. Há ainda imagens de mamilos de seios suados de duas bonecas infláveis femininas de plástico que se esfregam (o gênero e o sexo protético); piercings na região do útero (a intervenção no corpo) que tomam o formato de um zíper (a escolha de engravidar ou não); estrias (a naturalização do corpo gordo); uma pessoa com cicatrizes de remoção de seios (mais uma vez a intervenção); dentre outras imagens.

Por meio da sensorialidade, Miley explora a estética nos corpos para fazer um posicionamento político: todas essas imagens envolvem a feminilidade e propõem um questionamento sobre o que é ser mulher e o que é o próprio gênero, atuando nas fronteiras entre as polaridades, como postula Preciado. Além disso, a materialidade desses corpos

¹⁰⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7T2RonyJ_Ts. Acesso em: 16 set. 2022.

representada nas imagens (signos) produz discursos e gera interpretações, atuando no simbólico e denotando também a construção social e discursiva do gênero.

Em contrapartida, o segundo caminho tomado por Miley para representar a feminilidade se faz pelo discurso. Para além da letra da canção, o videoclipe contém quadros de texto verbal que aparecem por frações de segundos e que contêm frases como “toda mulher é uma rebelião”; “não é um objeto”; “virgindade”, “é uma”, “construção social”; “feminista pra caralho”.¹⁰⁵ Há ainda a confecção de uma camiseta com os pronomes neutros “*they/them*”, que no Brasil tomam a forma “*elu/delu*” e que são utilizados por parte das pessoas não binárias que não se identificam com os pronomes masculinos e/ou femininos.

Tais construções verbais, juntamente à performatividade não verbal de Miley e das pessoas que aparecem no clipe, produzem gênero por meio da linguagem e envolvem, ao mesmo tempo, uma materialidade corporal que se manifesta: nos corpos das imagens da obra (imagens que existem também por conta das construções sociais dos discursos); nas imagens produzidas pelas interpretações desses textos; e nos próprios corpos das pessoas que coletivamente constroem e desconstroem a feminilidade na sociedade e que também dão sentido ao que é dito pelos discursos apresentados em *Mother’s Daughter*.

Grada Kilomba, artista e intelectual interdisciplinar negra e portuguesa que pesquisa raça, identidade e pós-colonialismo, abre a obra *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* com uma carta aberta à edição brasileira, na qual atenta para a linguagem como também uma ferramenta de violência e de poder que demarca identidades.

Não posso deixar de escrever um último parágrafo para lembrar que a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é normal e de quem é que pode representar a verdadeira condição humana. (KILOMBA, 2020, p. 11)

A perspectiva de Kilomba faz-se fundamental por racializar os estudos identitários. Ao afirmar, em uma obra sobre racismo, que a palavra define os lugares das identidades e que há nela uma violência, é possível constatar que os estudos da teoria *queer* até então abordados (Butler e Preciado) situam-se nas fronteiras entre gênero e sexualidade, mas não buscam uma interseccionalidade racial – e essa é uma crítica recorrente nos estudos identitários raciais. Como aponta Kilomba (2020, p. 35), “a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a”.

¹⁰⁵ “Every woman is a riot”; “Not an object”; “Virginity” “is a” “social construct”; “Feminist AF”.

Isso não quer dizer necessariamente que o berço branco ocidental da teoria *queer* não tenha reconhecido em algum momento a existência das questões raciais e étnicas, mas isso não é o suficiente; o fato de que elas não foram incluídas em suas teorizações denota o apagamento, a negligência e o silenciamento que as pessoas brancas fazem com as questões raciais, étnicas e pós-coloniais academia. Pensar identidade requer pensar por interseccionalidade, visto que nenhuma identidade existe isoladamente e que gênero, raça, sexualidade e classe estão intrinsecamente interligados.

A crítica racial da teoria *queer* tem se desenvolvido largamente nas últimas décadas, como observam Morais et. al. (2019). Os autores apresentam os estudos *quare*, a racialização da teoria *queer* proposta por E. Patrick Johnson em 2005. O termo é a variante dialetal negra usada pela avó do autor para a palavra *queer*. Articulado o *quare* como reapropriação e resistência epistemológica, os teóricos de gênero e sexualidade afro-estadunidenses têm desenvolvido pesquisas que buscam incorporar as vivências LGBTQIA+ racializadas para promover debates mais interseccionais e intervenções mais potentes em relação às questões identitárias.

Embora os estudos *queer* sejam um generoso filão a partir do qual a teorização do gênero e da sexualidade tenha avançado a passos largos, são insuficientes para lidar com uma categoria de sujeitos cindidos por identidades raciais, étnicas e de classe (entre tantas outras) em trânsito e em constante intersecção. É, pois, dessa necessidade premente que nascem os estudos *quare* enquanto projeto disciplinar intervencionista. (MORAIS et. al., 2019, p. 74)

As identidades LGBTQIA+ negras e de Pessoas de Cor são demarcadas por interseções culturais fronteiriças específicas que envolvem experiências diferentes daquelas das pessoas LGBTQIA+ brancas, visto que o fator raça está profundamente relacionado a uma histórica relação da branquitude com atos de violência, silenciamento, roubo, escravização, abuso, exploração, dominação, perseguição e assassinato de identidades racializadas. Quando a vivência das pessoas afetadas pelo racismo perpassa a LGBTfobia e/ou a misoginia, suas representações denotam essas particularidades. Como se pode observar nas pranchas de *God Control*, por exemplo (ver 3.2), as produções de artistas e de demais pessoas negras LGBTQIA+ tendem a expor diretamente a resistência da negritude e/ou a opressão violenta do racismo da branquitude, como é o caso das imagens de Linn da Quebrada, Jorge Lafond, Urias, Madame Satã, Elektra Abundance... No interlúdio de seu álbum *FÚRIA* (2022), Urias inclui um áudio-desabafo no qual aborda as interseções entre raça, gênero e classe ao denunciar a desigualdade e as dificuldades enfrentadas quando uma artista trans negra e brasileira que não possui tantas verbas e investimentos (ao contrário das artistas brancas, cis e gigantes da indústria, como é o caso de Madonna) decide fazer música pop:

E assim, amiga... Eu faço agora o que me motiva também. Além da raiva, o que me motiva a fazer é saber que eu dei o meu muito, o meu máximo pra tirar leite de pedra, sabe? Tirando dinheiro até da minha saúde pra completar dinheiro de videoclipe. E eu sei aonde o meu trabalho tá, entendeu? Eu sei que eles vê e fala: “porra...”, sabe? Mas porque a gata é cis, ou porque a gata é branca, ou até os dois junto, ela sempre vai tá... Desfrutando mais! Então, tipo assim, quando você entende que o máximo dela é o seu mínimo, porque o seu máximo você já fez de uma maneira que *it shows*... E aí você vê o trabalho de gente enorme, de gente que cê sabe que tem grana pra botar nos negócios, fazendo coisa medíocre... Você fica: “hmm...”, entendeu? Você entende que os números não mede nada: número de seguidor, número de grana na conta... Mas assim, aí a raiva me pega muito nesse lugar. (URIAS, 2022)

Do ponto de vista decolonial, tanto o *queer* como o *quare* ainda são perspectivas importadas do sujeito colonizador ocidental. Tais estudos sobre gênero e sexualidade carregam reflexões potentes e fundamentais para os estudos identitários (em especial o *quare*, por se aproximar mais das vivências LGBTQIA+ raciais, étnicas e de classe), mas precisam ser adaptados e interpretados de acordo com as culturas e as questões que atravessam os países colonizados.

Como expõe Kilomba (2020), a identidade da negritude é sempre pensada, percebida e representada pela branquitude como o outro, como a “outridade”, como o “não branco”. Lotman (1996) aponta o processo autodescritivo da cultura e a tendência dela a classificar seu entorno – o “outro” para ela – como anticultura, negativo, não cultura, inimigo. No caso da branquitude e das demais identidades legitimadoras, essa demarcação de anticultura é marcada pela opressão e pelo não reconhecimento da diferença (do “outro”) como um sujeito legítimo que possa existir sem estar em estado de subordinação.

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito negro torna-se não apenas a/o “Outra/o” – o diferente, em relação ao qual o “eu” da pessoa branca é medido –, mas também “Outridade” – a personificação de aspectos repressores do “eu” do sujeito branco. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o sujeito branco não quer se parecer. [...] Isto é, a negritude serve como forma primária de Outridade, pela qual a branquitude é construída. A/O “Outra/o” não é “outra/o” per se; ela/ele torna-se através de um processo de absoluta negação. (KILOMBA, 2020, p. 26)

Esse fragmento de Kilomba está presente no texto *A máscara*, no qual a autora parte da máscara imposta à jovem escravizada Anastácia para desenvolver a presença simbólica – e material – dessa máscara no racismo contemporâneo, evidenciando a boca como um lugar de silenciamento e tortura para as pessoas negras. Como apontado pela autora, os sujeitos brancos representam os negros pela absoluta negação, criam mitos e narrativas falsas para mascarar suas opressões e não aceitam que os sujeitos negros expressem seus próprios sentimentos, pensamentos, narrativas, sua própria cultura.

Na cultura e na música pop, um exemplo da visão da branquitude de que o sujeito negro não pode existir senão pelas suas “regras” é o racismo sofrido pela cantora Halle Bailey

(da dupla R&B Chloe x Halle), que dá vida à Ariel, protagonista do filme *live-action* de *A Pequena Sereia* (2023) da Disney. O *trailer*, divulgado em setembro de 2022, contabilizou 1,5 milhão de *dislikes* no primeiro dia em que foi hospedado no *Youtube*.¹⁰⁶ Os comentários estão repletos de racistas revoltados com a escolha de uma atriz e cantora negra para o papel de Ariel, que é representada como uma sereia branca na animação de 1989 da *Walt Disney Feature Animation*. Os comentários exigem que Ariel seja interpretada por uma pessoa branca para “fazer jus à história original” e partem para diversos outros tipos de ataques à personagem e à Halle Bailey.

Como aponta a escritora Chimamanda Adichie em sua palestra *O perigo de uma história única*, uma das formas de dominação e violência do racismo e do imperialismo é a criação de uma falsa narrativa única sobre a identidade de uma pessoa, de um grupo ou de uma cultura (ADICHIE, 2009). Sereias são seres mitológicos, não possuem uma cor de pele única e original; ao reivindicar que Ariel seja interpretada por uma atriz branca, a branquitude racista está tentando negar a possibilidade de existência de uma sereia negra (e da consequente identificação com a personagem por parte de espectadores negros que podem se sentir representados por Bailey) por meio de uma falsa ideia de que ela é única e originalmente branca.

No fim do *trailer*, a Ariel – a princesa sereia que deseja fazer parte do mundo terrestre que lhe é negado – vivida por Bailey canta “Fora do mar/Gostaria de poder fazer/Parte daquele mundo” (BAILEY, informação verbal, 2022).¹⁰⁷ A canção torna-se aqui uma metáfora da sociedade que nega às pessoas negras o acesso a diversos espaços – sejam as escolas, as empresas, as universidades ou mesmo as telas de cinema – porque a branquitude tem medo de perder tudo aquilo que construiu com base no que roubou, seja no imperialismo escravocrata ou no regime racista contemporâneo. Os versos de Bailey poderiam ser sobre desejar fazer parte – não da branquitude, mas de espaços integrados que não sejam dominados por pessoas brancas. Com a repercussão do *trailer*, internautas passaram a gravar suas filhas negras reagindo à Ariel de Bailey. Todas as crianças nos vídeos mostram euforia e emoção ao ver que a nova Ariel é como elas (Figura 18).

Figura 18 – Halle Bailey como Ariel e as reações das crianças.

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.msn.com/pt-br/cinema/noticias/trailer-de-a-pequena-sereia-gera-1-5-milh%C3%A3o-de-dislikes/ar-AA11SiSI?li=BB9sNCF>. Acesso em: 19 set. 2022.

¹⁰⁷ “Out of the sea/Wish I could be/Part of that world.”



Fonte: Reprodução/G1.¹⁰⁸

Enquanto parte da teoria *queer* carece de interseções com questões de raça, classe e decolonialidade, Kilomba (2020) observa que as teorias feministas brancas também precisam realizar esses diálogos, visto que o racismo faz com que o machismo afete de formas bem diferentes as mulheres negras e brancas. A autora faz ainda uma reflexão sobre uma necessidade inversa, afirmando que parte dos estudos sobre racismo ainda não buscam uma maior interseccionalidade com gênero e sexualidade:

A maior parte da literatura sobre o racismo falhou em abordar a posição específica das mulheres negras e as formas pelas quais questões de gênero e sexualidade se relacionam a questões de “raça”. [...] A construção do sujeito negro como “masculino” é problemática porque invisibiliza experiências de mulheres e pessoas LGTTQIA+ negras. Essa conceituação simplesmente transforma o conceito clássico “homem branco heterossexual” em “homem negro heterossexual”, sendo “raça” a única categoria alterada. Nesse sentido, intelectuais negras e/ou intelectuais LGTTQIA+ negrxs, nos últimos anos, questionaram tal conceituação. [...] No entanto, a literatura feminista ocidental também falhou em reconhecer que o gênero afeta as mulheres de outros grupos racializados de formas diferentes das que atingem mulheres brancas, tornando as mulheres negras invisíveis. Nos discursos feministas ocidentais, o conceito dominante de “homem branco heterossexual” tornou-se “mulher branca heterossexual”. Somente uma categoria mudou em oposição ao seu inverso de homem para mulher, mantendo sua estrutura racial conservadora: branca. (KILOMBA, 2020, p. 64)

Na música pop estadunidense, um exemplo da problemática construção do sujeito negro masculino apontada por Kilomba pode ser observado na homofobia enfrentada por Lil Nas X. O cantor e *rapper* estadunidense, que se assumiu gay em 2019,¹⁰⁹ tem adotado ao longo de sua carreira uma estética da homossexualidade preta e afeminada em suas obras – o que o fez passar por uma série de ataques homofóbicos, inclusive por parte de alguns *rappers* estadunidenses que defenderam o *raper* DaBaby após um discurso no qual pediu para que seus fãs levantassem os celulares caso não tivessem AIDS e não fossem caras que “chupam pau em estacionamentos”¹¹⁰ (KORNHABER, 2021).

Em entrevista para o noticiário *Good Morning America*, Lil Nas X fala da hipermasculinidade no *rap* e no *hip-hop* e diz que “a mudança está acontecendo. [...] Existirão

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/09/15/reacao-de-meninas-negras-assistindo-ao-trailer-de-a-pequena-sereia-com-halle-bailey-viraliza-igual-a-mim.ghtml>>. Acesso em: 19 set. 2022.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://pitchfork.com/news/lil-nas-x-comes-out-as-gay/>>. Acesso em: 19 set. 2022.

¹¹⁰ “Sucking dick in parking lots”.

tantos rappers gays. Existirão mais pessoas trans na indústria. [...] Daqui a dez anos, tudo que estou fazendo agora nem vai parecer que foi chocante” (NAS X, 2021).¹¹¹ Um fator que chama atenção em suas obras são as potentes representações *quare* (Figura 19) que Lil Nas X apresenta ao: fazer *pole dance* em direção ao inferno e rebolar no colo do Diabo no videoclipe de *MONTERO (Call Me By Your Name)* – uma forma de resistência às narrativas cristãs que representam a comunidade LGBTQIA+ como uma anti-cultura errada, destinada ao inferno; reunir uma dezena de bichas pretas nuas dançando e flertando no chuveiro no videoclipe de *Industry Baby*; beijar um de seus dançarinos no fim de uma *performance* de *MONTERO (Call Me By Your Name)* no *BET Awards* que se constrói como uma orgia gay egípcia; além de suas aparições midiáticas com figurinos andróginos e excêntricos. Tais representações *quare* contribuem, juntamente a outros exemplos abordados ao longo da dissertação, para a desconstrução da hipermasculinidade na identidade negra apontada por Kilomba (2020).

Figura 19 – Representações *quare* em Lil Nas X.



Fonte: Reprodução/Youtube¹¹²

O debate levantado por Grada Kilomba acerca da racialização do feminismo também é abordado em textos de intelectuais antirracistas como Angela Davis e Bell Hooks. Dentre eles, o que mais atravessa esta pesquisa é o artigo *Madonna: amante da casa-grande ou irmã de alma?*, publicado nos anos 1990 por Bell Hooks. A partir da artista e de suas obras, a autora aponta algumas diferenças entre a vivência feminina negra e a branca, em especial nas relações que as mulheres têm com a expressão da sexualidade.

A vasta maioria das mulheres negras nos Estados Unidos, mais preocupadas em projetar imagens de respeitabilidade do que com ideias de agência sexual e transgressão, frequentemente não sente que temos a “liberdade” de agir com rebeldia em relação à sexualidade sem sermos punidas. Basta contrastar as histórias de vida de Tina Turner e de Madonna para vermos as diferentes conotações que a agência sexual “selvagem” recebe quando é afirmada por uma mulher negra. Somente recentemente Turner foi capaz de ganhar controle sobre sua vida e carreira representando-se publicamente como um ser sexualmente ativo. (HOOKS, 2019, pp. 285-286)

A comparação que Hooks faz entre Madonna e Tina Turner também pode ser aplicada entre Madonna e Janet Jackson. Como mencionado no primeiro capítulo da

¹¹¹ “Change is happening. [...] There’s going to be so many gay rappers. There’s going to be more trans people in the industry. (...) Ten years from now, everything that I’m doing won’t even seem like it was shocking.”

¹¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBV183k>; https://www.youtube.com/watch?v=UTHLKHL_whs; <https://www.youtube.com/watch?v=fgfsn1vOoNQ>. Acesso em: 20 set. 2022.

dissertação (ver 2.2.1), ambas as artistas sofreram boicotes por parte da mídia, da indústria e da sociedade ao discursar sobre suas sexualidades. A diferença na repercussão desses boicotes é que embora Madonna tenha enfrentado uma intensa perseguição midiática e uma onda de protestos de grupos conservadores no lançamento do livro erótico *Sex* (1992), a cantora conseguiu eventualmente reconsagrar sua imagem ao estrelar a produção musical cinematográfica *Evita* (1996) e ao lançar seu aclamado álbum de estúdio *Ray Of Light* (1998), que conquistou quatro estatuetas *Grammy*, premiação bastante conceituada na indústria fonográfica – e que ainda não havia premiado Madonna em nenhuma das edições anteriores.¹¹³

Já Janet, mulher negra, sofreu um boicote do qual não conseguiu se recuperar midiaticamente: após ter seu mamilo exposto por uma falha no figurino em sua apresentação no *show* de intervalo do *SuperBowl* (jogo final do campeonato estadunidense de futebol americano) de 2004, a artista, que já havia conquistado uma dezena de primeiros lugares na parada estadunidense *Billboard Hot 100*,¹¹⁴ foi perseguida pelos tabloides e demais veículos jornalísticos culturais e teve um declínio considerável em suas vendas e sua visibilidade midiática, enquanto Justin Timberlake, cantor branco e cishetero que participou do incidente com Janet no palco (arrancando um pedaço do figurino de Janet que veio a expor o mamilo), precisou apenas pedir desculpas pelo ocorrido e teve nos anos seguintes o seu melhor desempenho comercial, como observado pela revista *Rolling Stone* (CROSLEY, 2018).

Ou seja: ao expor um mamilo, Janet lidou com uma represália mais forte do que Madonna, que lançou um livro erótico com centenas de imagens de nudez frontal feminina. Como colocado por Bell Hooks, o patriarcado é bastante competente em oprimir e manipular a expressão da sexualidade feminina, que ainda é um tabu na sociedade, mas essa misoginia violenta se dá por diferentes agências: enquanto a sexualidade da mulher negra está atrelada a conotações racistas que a classificam como “indecente”, “suja” e “proibida” – o que faz com que ela só possa ser desejada em segredo –, a mulher branca é lida como “pura”, “limpa”, objeto de desejo legitimado. Isso porque estamos falando da lógica cishetero; lésbicas (por não incluírem o patriarcado em suas produções de afetos e desejos sexuais) e travestis e mulheres trans (por não serem cisgêneras) sofrem misoginias de outras ordens que também são perpassadas pela raça.

¹¹³ Disponível em: <https://www.papelpop.com/2017/03/ray-of-light-da-madonna-completa-19-anos-relembre-um-dos-melhores-discos-da-cantora/>. Acesso em: 20 set. 2022.

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.billboard.com/artist/janet-jackson/>. Acesso em: 20 set. 2022.

Hooks observa também que as artistas pop brancas costumam desenvolver uma relação de apreciação pela cultura negra que se manifesta pela inveja, pelo desejo de querer assumir aquela identidade; mas como não se pode ser negra, ela deseja ter aquela negritude para ela. A autora aponta que é bastante comum que garotas (e artistas) brancas se apropriem da cultura negra quando querem se rebelar do patriarcado – como é o caso da própria Madonna, que flertou com a música *house* e com o *rap* no álbum *Erotica* (1992) e com o *hip-hop* e o *R&B* em *Bedtime Stories* (1994). Tal fenômeno tornou-se ainda mais popular nas décadas seguintes, como foram os casos de Britney Spears nos álbuns *Britney* (2001) e *In The Zone* (2003), Christina Aguilera com *Stripped* (2002) e Miley Cyrus com *Bangerz* (2013). Todas essas produções são marcadas pela apropriação das estéticas das culturas negras urbanas para criar uma estética da rebelião sexual da garota branca – que normalmente é deixada de lado após alguns trabalhos. É essa liberdade da mulher branca de deliberadamente se apropriar e se desfazer da cultura negra que é problematizada por Hooks.

“Estrelas” brancas como Madonna, Sandra Bernhard e muitas outras falam publicamente sobre seu interesse pela cultura negra, da apropriação que fazem dela, como mais um símbolo de sua elegância radical. Elas buscam intimidade com aquela negritude “indecente” da qual as boas moças brancas mantêm distância. Para consumidores brancos e não negros, isso confere a elas um sabor especial, um tempero extra. Afinal, é um fenômeno histórico recente que qualquer garota branca possa ir longe ostentando sua fascinação e inveja da negritude. O problema com a inveja é que ela é sempre capaz de destruir, apagar, dominar e consumir o objeto de seu desejo. É exatamente isso o que Madonna tenta fazer quando se apropria de aspectos da cultura negra e os transforma em mercadoria. Não há necessidade de dizer que esse tipo de fascinação é uma ameaça. Impõe um risco. (HOOKS, 2019, pp. 281-282)

A autora desenvolve ainda algumas análises sobre as representações que Madonna faz sobre as culturas e identidades negras. Um dos casos abordados é o documentário *Na Cama com Madonna* (1990), no qual a cantora faz uma caricatura da sua própria relação de dominação com sua equipe de turnê, tratando seus funcionários (em sua maioria dançarinos negros, latinos e/ou LGBTQIA+) como subordinados cuja função é satisfazer suas vontades e participar de suas “brincadeiras” como “verdade ou desafio”, criando momentos de constrangimento da equipe perante as câmeras.

Depois de escolher o elenco de personagens de grupos marginalizados — pessoas não brancas, heterossexuais e gays, e homossexuais brancos —, Madonna publicamente os descreve como “aleijados emocionais”. No contexto do filme, é claro, essa descrição parece resultar da forma como permitem que ela os explore, humilhe e domine. Os fãs de Madonna que estão determinados a vê-la como politicamente progressista deveriam se perguntar por que ela endossa completamente esses estereótipos racistas/machistas/classistas que quase sempre tentam retratar grupos marginalizados como “defeituosos”. Vamos encarar: ao fazer isso, Madonna não está rompendo com a supremacia branca, com o status quo patriarcal; ela o está endossando e perpetuando. (HOOKS, 2019, p. 291)

Embora o filme também retrate uma deturpada relação de amizade que Madonna estabelece com sua equipe – que também retribui a artista com deboches e alfinetadas –, isso não impede que a artista pop esteja livre de criar representações pejorativas e caricatas sobre raça, gênero e sexualidade. Ao nos lembrar que ela retrata grupos marginalizados como “defeituosos”, Hooks aponta uma característica que ainda se faz presente em *Madame X*: apesar de o álbum ter sido produzido em um contexto de uma forte onda de conservadorismo e de necropolíticas de eliminação das identidades de resistência no fim da década de 2010, as representações de grupos marginalizados feitas por Madonna ainda se constroem como sujeitos perseguidos, torturados, submissos – o que não deixa de ser verdade, mas são perspectivas que acabam se sobressaindo em relação à resistência, à luta e à celebração das diversidades.

Ao analisar tais representações, o texto de Hooks abre margens para que nos façamos perguntas como “quais os limites para que nós, pessoas brancas (como é o meu caso), possamos falar **com** e **sobre** as culturas e identidades da negritude e das Pessoas de Cor?”; “como tentar evitar a perpetuação de lógicas brancas e coloniais de dominação nos discursos?”; “como pensar as questões raciais nos âmbitos da música e da cultura pop?”; “como adotar um consumo consciente de tais obras?”; e “como aplicar essas mesmas indagações às questões de gênero e sexualidade?”. Tais perguntas não ganham respostas concretas nesta investigação, mas apontam para a emblemática interrogação lançada por Gayatri Spivak: “pode o subalterno falar?”.

Essa é a pergunta que intitula o artigo publicado pela teórica literária e filósofa indiana em 1985, trabalho bastante influente nos estudos decoloniais. Resgatando as noções de subalternidade que Antonio Gramsci atribui à classe proletária (dominada; cuja voz não pode ser ouvida) e de hegemonia, atribuída às classes dominantes (detentoras do poder ideológico e discursivo), Spivak (2010) começa a teorizar sobre as classes subalternas contemporâneas, os estratos mais baixos da sociedade que são excluídos do poder de compra, de representação política, de uso da própria voz e da possibilidade de alcançar o estrato dominante. Após denunciar a lógica discursiva colonial dos intelectuais ocidentais – que reproduzem em suas pesquisas sobre o “outro” a dominação do homem branco colonizador (apontando como exemplos Michel Foucault e Gilles Deleuze) – e discorrer sobre as viúvas indianas que são imoladas por estarem condenadas ao silenciamento de sua dupla subalternidade (em relação ao homem indiano e ao império britânico), Spivak conclui que não, o subalterno não pode falar, não pode realmente ser ouvido – a não ser que sua fala seja intermediada por um outro (branco, colonizador).

Spivak [...] coloca a questão “Pode a subalterna falar?”, à qual logo responde: “Não!” É impossível para a subalterna falar ou recuperar sua voz e, mesmo que ela tivesse tentado com toda sua força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder. Nesse sentido, a subalterna não pode, de fato, falar. Ela está sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve. [...] Nesse ponto, Spivak oferece uma visão bastante significativa, questionando a noção de falar. Ao argumentar que a subalterna não pode falar, ela não está se referindo ao ato de falar em si; não significa que nós não conseguimos articular a fala ou que não podemos falar em nosso próprio nome. A teórica, em vez disso, refere-se à dificuldade de falar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo. (KILOMBA, 2020, p. 33)

Como apontado por Kilomba (2020), embora a conclusão de Spivak pareça pessimista, trata-se de uma constatação que precisa ser feita (a de que o sujeito subalterno não é de fato ouvido pelas estruturas racistas e coloniais dominantes) para que se possa trabalhar a partir daí e elaborar estratégias de autorrepresentação e de representação. Spivak (2010) propõe que o intelectual pós-colonial crie espaços para que o subalterno possa ser ouvido quando fala, para que sua voz esteja de fato presente na investigação. Ela menciona os estudos de Freud como um exemplo de como é fácil cair na lógica discursiva colonial de produção de narrativas históricas questionáveis sobre o sujeito subalterno:

A profunda ambiguidade do uso que Freud faz das mulheres como um bode expiatório é uma reação-formação de um desejo inicial e contínuo de dar voz à histórica, de transformá-la em um sujeito da histeria. A formação ideológica masculino-imperialista, que moldou esse desejo como a "sedução da filha", faz parte da mesma formação que constrói a categoria monolítica da “mulher do Terceiro Mundo”. Como sou uma intelectual pós-colonial, também sou influenciada por essa formação. Articular essa formação ideológica – medindo silêncios, se necessário – no objeto de investigação é parte do nosso projeto de “desaprendizagem”. Desta forma, quando formos confrontados com as perguntas: "pode o subalterno falar?" e "pode a mulher subalterna falar?", nossos esforços para dar ao subalterno uma voz na história estarão duplamente suscetíveis aos perigos que incorre o discurso de Freud. (SPIVAK, 2010, pp. 90-91)

Spivak defende que para falar sobre o subalterno (seja em relação a colonização, raça, gênero e/ou sexualidade), é preciso falar **com**, e não **por** ele. O texto da teórica indiana traz uma importante contribuição epistemológica ao nos orientar para que a pesquisa não tenha uma única voz; para que o pesquisador não ceda à tentação colonial e ocidental de manipular dados, resultados e falas a fim de obter uma falsa comprovação de uma hipótese; para que não se estabeleça uma relação de dominação com o objeto de estudo; para que se crie um silêncio autoral que possa ser preenchido com outras vozes; para que haja um diálogo entre as vozes teóricas, as vozes dos sujeitos participantes e as vozes dos autores da pesquisa. A trancos e barrancos, essa também é a minha tentativa nesta dissertação.

Em relação aos estudos sobre o racismo e sobre o pós-colonialismo, Kilomba aponta o posicionamento de Spivak (2010) como “problemático se visto como uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais porque sustenta a ideia de que o sujeito negro não tem

capacidade de questionar e combater discursos coloniais” (KILOMBA, 2020, p. 33). Kilomba desenvolve as reflexões de Spivak ao denunciar o violento racismo acadêmico que inviabiliza e deslegitima as pesquisas e perspectivas da negritude e ao reivindicar que as pessoas negras não apenas questionem as lógicas discursivas coloniais, mas que se insiram nos espaços acadêmicos e desenvolvam suas próprias pesquisas, suas próprias vozes acadêmicas, para que as representações sobre a negritude sejam cada vez menos dominadas por vozes brancas.

Daí a importância de se ater à interseccionalidade nos estudos identitários: partindo da noção de que temos concomitantemente identidades legitimadoras e de resistência, toda pesquisa que se debruce sobre a temática em uma perspectiva de resistência parte de um lugar de subalternidade, mas também ocupa um local de hegemonia. Manter a atenção às distintas relações de poder das interseções entre raça, gênero, pós-colonialidade e sexualidade contribui para uma pesquisa mais honesta, que reconheça seus próprios limites.

Ao alegar que a personagem *Madame X* vai falar por todos os grupos de resistência (ver 4.1), Madonna entra em contradição com o que é postulado por Spivak sobre a impossibilidade de se falar pelo subalterno. Isso porque todo discurso parte de um lugar de fala. Como observado pela filósofa antirracista Djamila Ribeiro (2017), o conceito de lugar de fala admite que é possível (e até mesmo inevitável) teorizar sobre a realidade de uma identidade de outrem, mas que esse discurso sempre vai partir do lugar de onde falamos. Como diz Grada Kilomba (2020), a academia não é um lugar neutro. Não há lugar neutro; nossos discursos são atravessados por nossas identidades. Trata-se de reconhecer nossos lugares de subalternidade e de hegemonia (buscando também desconstruir e lutar contra tal dominação) e desenvolver nossos discursos com base em nossos limites interseccionais.

É por isso Madonna consegue falar **sobre** as mais diversas populações marginalizadas, na sua própria perspectiva, mas não pode falar **por** elas. Se ela almeja uma produção progressista, não pode ser a voz dos subalternos; eles precisam falar por eles mesmos e dialogar com a voz dela.

É importante pontuar que apesar de o foco dos estudos identitários serem os marcadores aqui abordados, existem outras identidades (como pontuado por Bauman – ver 4.1) que também se inserem em relações de poder que operam pela discriminação, como é o caso de pessoas gordas e pessoas magras, pessoas portadoras ou não de deficiência, pessoas em situação de rua/sem terra e latifundiários, além das classes burguesas e proletárias.

Jota Mombaça, escritora e artista visual natalense (Rio Grande do Norte), atualiza o debate identitário com sua perspectiva nordestina, não binária (pronomes ela/dela) e racializada. Em seu projeto de redistribuição da violência (abordado na análise de *God*

Control – ver 3.2), a autora reconhece as estruturas branca, cishetero, cristãs e milicianas que institucionalizam a violência contra as identidades de resistência. Sua proposta é de que essa violência seja redistribuída, que ela não parta apenas dos grupos legitimadores.

Da minha própria perspectiva, como uma bicha racializada, gorda e não binária, oriunda da periferia do Nordeste brasileiro, é impossível negar o impacto dessa distribuição da violência como ameaça na minha vida diária. Simplesmente andar pelas ruas pode ser um evento difícil quando suas roupas são consideradas “inapropriadas” e sua presença mesma é lida como ofensiva apenas pelo modo como você age e aparenta. O risco de tornar-se parte das horríveis estatísticas de violência anti-bicha (e anti-trans, anti-nordestina, anti-preta, etc.) é uma constante e não é justo que somente nós – que assumimos como ética da existência a desobediência à normalidade social ou que simplesmente estamos mal posicionadas no *ranking* dos “direitos humanos dos humanos direitos” – tenhamos de lidar com esse risco. Redistribuição da violência é uma demanda prática quando estamos morrendo sozinhas e sem nenhum tipo de reparação seja do estado, seja da sociedade organizada. Redistribuição da violência é um projeto de justiça social em pleno estado de emergência e deve ser performada por aquelas para quem a paz nunca foi uma opção. (MOMBAÇA, 2016, pp. 9-10)

As palavras de Mombaça traduzem as realidades das identidades de resistência. A violência, constantemente presente nas narrativas de *Madame X* (como o atentado em *God Control*, a tortura no fogo em *Dark Ballet*, os crimes dos “assassinos que estão festejando”) é uma constante e real ameaça, mas não significa que seja nosso destino. A resistência não precisa ser única e necessariamente pacífica; contudo, Mombaça reconhece que desenvolver as mesmas lógicas de violência do opressor torna-se uma mera corroboração com esse sistema e que é preciso desenvolver alternativas. Tendo isso em mente, a autora desenvolve noções sobre a redistribuição da violência como autocuidado, cuidado com as amigas, com nossas irmãs, nossas famílias – seja lá qual a estruturação delas.

Mombaça propõe que possamos reagir e nos defender, seja com palavras, ações ou o que for necessário para que possamos sobreviver. É sobre andar com a navalha de baixo da língua como Urias; conjurar o Diabo como Madame Satã; invadir as telas das casas como Vera Verão; apontar o dedo na cara como Elektra Abundance; e até mesmo conquistar um país inteiro com talento e carisma – sem deixar de lado a raiva e a revolta – como Linn da Quebrada.

Por falar em sobrevivência, voltamos à pergunta de Jack Halberstam que abre esse tópico do terceiro capítulo: “o que vem depois da esperança?”; “em outras palavras, qual é a alternativa para, por um lado, a resignação cínica e, por outro, o otimismo ingênuo?” (HALBERSTAM, 2020, p. 19).

Beauvoir propõe uma construção identitária mais social do que biológica, já que a biologia é utilizada como ferramenta de subordinação da mulher; para Butler, precisamos agir pela performance discursiva, já que vivemos uma heterossexualidade compulsória; Preciado

reivindica que o caminho está nas fronteiras do gênero e da sexualidade, nas tecnologias do sexo que envolvem o corpo, já que a natureza (como concebida pela sociedade) só legitima o masculino e o feminino cisgêneros; Kilomba já observa que de nada adianta se as fronteiras não envolvem raça e se não reconhecemos o local dominador da branquitude, já que a branquitude opera pelo racismo; para Spivak, deve haver um real diálogo, já que o subalterno não consegue se fazer ser ouvido sozinho; para Mombaça, deve haver distribuição de violência, já que a paz nunca foi uma opção para nós.

Nessas constatações, a expressão **já que** denota uma causa: algum tipo de fracasso. Fracasso no jogo das relações de poder que criaram narrativas de “sucesso” atreladas à biologia, à natureza, à branquitude, à cisgeneridade, à heterossexualidade compulsória, ao ocidente, aos povos colonizadores, aos milicianos e à bancada cristã.

Contudo, para Jack Halberstam, o fracasso está longe de ser um determinismo resignante. Pelo contrário: “fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, ‘inadequar-se’, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo” (HALBERSTAM, 2020, p. 21). E por mais que “o fracasso venha acompanhado de emoções negativas, tais como decepção, desilusão e desespero, ele também proporciona a oportunidade de usar essas emoções negativas para espetar e fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea” (ibid.). O autor propõe que usemos o saldo negativo da opressão como motor criativo.

Ao propor o fracasso como modo de construção de identidade, Halberstam tenta dialogar com as interseccionalidades, visto que todas elas se incluem de alguma forma nessa lógica. Abraçar o fracasso não significa aceitar nossas condições nessas relações de poder, mas trabalhar por cima delas em novas perspectivas. Assumindo seu lugar como um homem branco trans, o autor reconhece que tal positividade tóxica vem de uma meritocracia que tenta impor a narrativa de que só o sucesso traz felicidade, mas que esse sucesso está destinado a um seleto grupo: “de fato, acreditar que o sucesso depende do comportamento da pessoa é bem mais preferível para estadunidenses do que reconhecer que o sucesso deles é resultado de suas balanças descalibradas de raça, classe e gênero (HALBERSTAM, 2020, p. 22).

O contraste entre as narrativas de sucesso e de fracasso pode ser percebido em duas construções de discursos de participantes do *Big Brother Brasil 22*. Lina (Linn da Quebrada), ao propor uma roda de apresentação no primeiro dia na casa, introduz-se da seguinte forma:

Eu não sou só cantora, eu não sou só atriz. Tem uma cachorra, tem uma mãe, sou filha da Dona Lilian, de 68 anos, alagoana. [...] Sou canceriana com ascendente em aquário, sou determinada, sou corajosa, mas sou muito medrosa. Sou complexa, sou

contraditória. Trabalho com o erro, com a falha, com o fracasso, eu sou o fracasso! Eu fracassei, sou o fracasso de tudo aquilo que esperavam que eu fosse. Não sou homem nem sou mulher, sou travesti! (LINN DA QUEBRADA, 2022b)

A apresentação que Lina faz de suas identidades traça um percurso parecido com o que fizemos neste capítulo. Ela se define inicialmente pela sua profissão e pela sua família (os papéis sociais que assume); por adjetivos como “complexa” e “contraditória” que apontam para a fragmentação pós-moderna das identidades; e termina se introduzindo como o próprio fracasso proposto por Halberstam: um fracasso não da sua existência em si, mas das narrativas de sucesso que foram a ela impostas enquanto ativista travesti negra. Ela não é homem nem mulher e tampouco está preocupada em se encaixar em tais categorias. Para Lina, para Halberstam e para mim, a alternativa mais potente é trabalhar com o erro e com a falha.

Já o segundo discurso é o de Gustavo Marsengo, participante que entrou após algumas semanas na casa. Homem cishetero, branco e bacharel em direito, o competidor constrói seu discurso da seguinte forma em seu VT de apresentação:

O hetero *top* hoje pintado pela lacrolândia é uma pessoa branca, **bem-sucedida**... Eu tenho orgulho de ser hetero top no meu conceito. Eu sou hetero e eu me considero *top*! Sou formado em direito [...] e alguns amigos me chamam de justiceiro, porque eles falam: “cara, você fala as coisas que eu queria falar mas eu não tenho coragem” e eu falo “pois é, eu falo”. [...] Pela minha postura e pelos meus pontos de vista, eu sou um cara polêmico. Cara, você tem que seguir com as suas convicções e eu sou um cara que sempre segui com as minhas convicções. Vou desagradar muita gente, mas eu vou agradecer muita gente também por ser dessa forma. (MARSENGO, 2022, informação verbal, grifo nosso)

Aqui também o discurso demarca o lugar das identidades. Enquanto “hetero *top*” (sendo “*top*” uma gíria hetero que significa “legal”, “bacana”) vira uma expressão pejorativa que a comunidade LGBTQIA+ frequentemente utiliza para se referir a pessoas cishetero com uma conotação “brega”, “lacrolândia” já é uma expressão da branquitude cishetero que remete ao “lacre”, expressão utilizada como sinônimo de uma “militância exagerada, forçada”. Ao se definir como uma pessoa branca, bem-sucedida e que tem orgulho de ser hetero (em seu próprio conceito), Gustavo assume a narrativa do sucesso que facilmente se adequa ao seu perfil identitário. Tomando essa informação e observando que em seguida o participante se coloca como o justiceiro que fala o que os outros não têm coragem, ele cria uma falsa narrativa de que expressar opiniões polêmicas e preconceituosas é uma virtude.

Halberstam sugere que suas propostas para as identidades de resistência também podem ser úteis para as identidades legitimadoras que buscam se desconstruir e desenvolver alternativas contra a dominação: “esquecer, não saber, perder, faltar, atrapalhar, tropeçar, tudo isso parece desenvolvimentos esperançosos no lugar do homem branco” (HALBERSTAM, 2020, p. 105). Ao entrar na casa, Gustavo deixou de lado seu discurso de apresentação e

construiu amizades com outros participantes (inclusive com Lina), movimentando estratégias de jogos na casa e indo contra alguns competidores que não agradavam o público geral. Embora parta de um lugar de quase total dominação, ele se abriu para a convivência com as diferenças, para a construção de relações e isso fez com que ele caísse nas graças do público¹¹⁵ – o que não significa de forma alguma que ele tenha abandonado suas identidades legitimadoras e seus privilégios, mas que um discurso não define a complexidade das identidades em sua totalidade.

Um aspecto singular da obra de Jack Halberstam é seu apreço pela cultura pop – em especial filmes de alta bilheteria e animações como *Bob Esponja*, *Procurando Nemo*, *Lilo & Stitch...* O autor apreende a cultura pop como um fenômeno que reflete as dinâmicas socioculturais e como objeto legítimo de estudo – tal perspectiva ainda não era tão popular na época do lançamento da primeira edição, em 2011. Ao analisar o filme *Cara, Cadê Meu Carro?* (2000), ele desenvolve as noções de esquecimento e estupidez como mecanismos de produção identitária. Enquanto defende o esquecimento de narrativas que não condizem com as vivências dissidentes de gênero, raça e sexualidade, Halberstam também defende que o não saber também é importante para que possamos nos abrir para conhecer o outro sem tantas noções pré-concebidas.

Vidas *queer* buscam desatrelar mudança de formas supostamente orgânicas e imutáveis de família e herança; vidas *queer* exploram algum potencial para **diferença na forma** que permanece adormecida na coletividade *queer*, não como atributo essencial da alteridade sexual, mas como possibilidade embutida na dissociação de narrativas de vidas heterossexuais. Precisamos esquecer família, esquecer linhagem e esquecer tradição, a fim de começar de um lugar novo, não do lugar onde o velho gera o novo, onde o velho abre espaço para o novo, mas onde o novo começa fresco, do zero, livre de memória, tradição e passados utilizáveis. (HALBERSTAM, 2020, p. 108, grifo do autor)

Embora defenda o esquecimento e o não saber, o autor reconhece o perigo latente na interpretação de suas colocações e adverte que tais mecanismos não se aplicam na simples arbitrariedade, visto que o apagamento da memória (como já pontuado por Lotman) e a ignorância são mecanismos culturais de dominação.

Esquecer pode facilmente ser usado como ferramenta da cultura dominante para tirar o passado do caminho, a fim de manter a fantasia e a ficção de um presente justo e tolerante. Ainda que a gente viva diariamente com a evidência do dano causado pelo esquecimento – o desejo da sociedade estadunidense de “deixar a escravidão para trás”, por exemplo – ainda vale a pena usar o poder que o esquecimento tem de criar novos futuros, não ligados a velhas tradições (HALBERSTAM, 2020, pp. 125-126)

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/series-e-tv/realities/2022/02/16/noticias-realities,283793/incancelavel-internautas-se-surpreendem-com-gustavo-no-bbb-22.shtml>. Acesso em: 20 set. 2022.

Projetos identitários como o de Halberstam, Mombaça, Spivak, Preciado, Kilomba e demais autores e autoras aqui convocados (as) tensionam as constatações já evidentes da conjuntura sociopolítica sobre a temática e buscam novas proposições. Concluo aqui o capítulo não com respostas ou veredictos, mas com alternativas de teorização e de uma práxis identitária que refletem a sociedade contemporânea tanto quanto um videoclipe pop de Madonna.

Serão abordadas, então, tais noções identitárias no próximo capítulo por meio da análise de mais dois vídeos de *Madame X: Dark Ballet* e *Batuka*.

5 CAPÍTULO 4 – “É UM LONGO CAMINHO”: IDENTIDADE E CULTURA A PARTIR DOS VIDEOCLIPES *DARK BALLET* E *BATUKA* DE *MADAME X*

Mate em você
 O macho
 Branco
 Senhor de engenho
 Colonizador
 Capataz
 Que pensa estar sempre à frente
 Mas vive para trás

Linn da Quebrada, Mate & Morra (2021)

Os versos de Linn da Quebrada estão em consonância com a constatação – oriunda do capítulo anterior – de que todos temos alguma identidade opressora que pode influenciar nossas ações. Contudo, para além de constatar, as palavras da artista complementam os versos de Madonna que intitulam esta dissertação. Não basta saber o que somos e o que não somos; é preciso tentar **matar**, aniquilar de alguma forma, o opressor que nos habita. Será que Madonna, enquanto representante da música pop, consegue fazer isso em *Dark Ballet* e *Batuka*, videoclipes de *Madame X* a serem investigados nesse capítulo?

A análise de *God Control* observou que embora Madonna tenha levantado na obra debates pertinentes sobre LGBTfobia, religião e violência armada, a postura colonizadora de *Madame X* com as imagens se mantém viva e acaba também endossando as relações de poder por meio de representações violentas de uma comunidade submissa e constantemente violentada. Ao contrastar as imagens do videoclipe com imagens de produções alternativas LGBTQIA+, é possível observar noções como contra-ataque, resistência, deboche, afronta etc. Então por que tal análise ainda não é o suficiente para observar as representações que o pop faz sobre as identidades e as culturas?

Desenvolvo nesse capítulo mais duas análises de videoclipes, nos moldes da proposta metodológica que articula a ESTM e o *Atlas Mnemosyne*, porque nas obras a serem apresentadas a seguir Madonna parece tentar matar em diferentes graus as suas identidades legitimadoras: enquanto em *Dark Ballet* a cantora cede praticamente todo o seu protagonismo imagético para Mykki Blanco, em *Batuka* ela tenta dividir o palco da tela com a orquestra das Batukadeiras. Como se dá, portanto, esse processo? Como são feitas essas representações? E que relações elas estabelecem com outros contextos culturais e identitários?

Como canta Madonna (2019m) em *Batuka*, “é um longo caminho”.¹¹⁶ E assim chegamos ao último capítulo da dissertação: verificando que ainda há muito a ser feito e (re)pensado, que a discussão está longe do fim – mas que o traçado circular em torno de *Madame X* continua. Já nos distanciamos e nos aproximamos diversas vezes do álbum. O intuito, nas análises que se seguem, é dar uma volta ainda mais longa, com base nas temáticas suscitadas pelos videocliques e nas reflexões oriundas dos capítulos anteriores.

5.1 “A tempestade não está no ar, está dentro de nós”: uma análise sobre *Dark Ballet*

“Uma vida é tudo o que temos e nós a vivemos como acreditamos que devemos vivê-la. Mas sacrificar o que você é e viver sem acreditar, esse é um destino mais terrível que morrer.”

Jeanne d’Arc (1412-1431)

Em 1431, a líder religiosa francesa Jeanne d’Arc foi queimada na fogueira após ter sido condenada por feitiçaria e heresia por um tribunal eclesiástico. Via o que não poderia ser visto.

De acordo com Régine Pernoud, d’Arc nasceu na região de Lorraine (França) entre 1411 e 1412. Freqüentadora da igreja desde menina, ela afirmara ter tido visões e ouvido vozes do arcanjo São Miguel, de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Margarida de Antioquia pela primeira vez aos treze anos de idade. Desde então, as imagens mentais¹¹⁷ e acústicas das santidades eram tão poderosas em Jeanne que a acompanharam até seus últimos dias de vida. Suas visões foram responsáveis por conduzir a garota a liderar o exército de Carlos VII na Guerra dos Cem Anos, conflito travado entre França e Inglaterra; por guiar as estratégias e os próximos passos a serem tomados nas batalhas; e até mesmo por lhe avisar que sua captura estava próxima, mas que ela não tinha nada a temer (PERNOUD, 1996).

Instruída por suas vozes e visões, Jeanne conseguiu a permissão de Carlos VII e passou a liderar seu exército em diversas batalhas, vencendo a maioria delas e atingindo grande popularidade no país. No entanto, a guerreira francesa foi capturada e presa em Borgonha em 1430, sendo mantida encarcerada até ser vendida aos ingleses pelos franceses que apoiavam a Inglaterra na guerra. A prisioneira, cuja aparência (cabelos curtos e

¹¹⁶ “It’s a long way.”

¹¹⁷ Refiro-me ao conceito do estudioso das imagens Hans Belting (2007), que reflete sobre a imagem para além de sua visualidade. As imagens mentais seriam as produzidas pelo corpo, como as imagens dos sonhos, dos delírios, dos pesadelos e estariam vinculadas à nossa imaginação e ao imaginário.

vestimentas masculinas) desagradava a Igreja, ficou nas mãos do tribunal eclesiástico, que decidiria seu destino.

Quase meio milênio após a execução de Jeanne, o alemão Aby Warburg é internado em uma clínica em Hamburgo e posteriormente transferido para a clínica *Bellevue*, na Suíça, onde lutou contra seus próprios demônios.¹¹⁸ Enxergava o que não se ousava ver.

Em *Bellevue*, Warburg (2015, p. 256) escreveu “confissões desesperadas” ou ainda “a confissão de um esquizoide incurável, arquivada pelos médicos da alma”, em que entremeava suas experiências pessoais às dos indígenas *pueblos* na América do Norte. Assim como os *pueblos*, que se situavam entre a lógica e a magia, o conjunto da obra de A. W. demonstra que a racionalidade científica não se desvencilha do sofrimento ou paixão (*pathos*) dos estados anímicos presentes nas imagens de suas pranchas.

Por motivos diferentes, a relação de Jeanne e de Warburg com as imagens – pensando aqui imagens para além do campo da visualidade – estava diretamente atrelada ao sofrimento.

Os saltos temporais, aqui, são propositais. É preciso experimentar saltos, desprender-se – como propõe Warburg – de noções temporais lineares para compreender os estados psíquicos e emocionais que se deixam entrever nos movimentos das imagens em suas constelações.

Terceiro salto:

O ano é 2019 e Madonna lança *Madame X*. Uma das canções presentes na obra é *Dark Ballet*, segunda faixa da edição *deluxe* do álbum, composta e produzida por Madonna e Mirwais Ahmadzaï. É categorizada nos gêneros pop experimental e *electrogospel* (WIKIPEDIA, 2022b) – que aqui assume a forma de um gospel irônico que denuncia a violência da Igreja Católica, que tirou a vida de Jeanne d’Arc e de tantas outras pessoas perseguidas e torturadas.

Em seu respectivo videoclipe, dirigido por Emmanuel Adjei e lançado em junho de 2019, a artista negra e não binária Mykki Blanco (pronomes ela/dela) protagoniza a obra audiovisual e dá vida a Jeanne d’Arc. A poucos segundos de encerrar o clipe, uma citação, em fundo preto, num contraponto com a citação de d’Arc que inicia o clipe, diz: “Andei por essa

¹¹⁸ A história da internação de Aby Warburg pode ser lida na obra *Aby Warburg: an intellectual biography* de Ernst Gombrich. Também em *La guérison infinie: histoire clinique d’Aby Warburg*, o dr. Binswanger conta da internação de Aby Warburg.

terra, preta, *queer* e vivendo com HIV, mas nenhuma transgressão contra mim foi tão poderosa quanto a esperança que guardo dentro de mim. Mykki Blanco, nascida em 1986”.¹¹⁹

Na citação em questão, o discurso verbal de Blanco configura-se como afirmação de identidades (de resistência às transgressões contra ela cometidas) que também se mostram nos discursos não verbais de sua *performance*, gestos, roupas (ou ausência delas), linguagem corporal, olhares, movimentos.

O início desta análise traz a mesma epígrafe que abre o clipe *Dark Ballet*: “Uma vida é tudo o que temos e nós a vivemos como acreditamos que devemos vivê-la. Mas sacrificar o que você é e viver sem acreditar, esse é um destino mais terrível que morrer”. São as palavras atribuídas à guerreira e líder militar francesa Jeanne d’Arc, que foi executada no século XV sem sacrificar sua identidade, resistindo à legitimação masculina, branca e cishetero da Igreja Católica. No documentário *The World of Madame X*, Madonna afirma:

Dark Ballet: é uma canção que foi inspirada em Jeanne d’Arc. Ela lutou contra os ingleses, ela venceu, e mesmo assim eles não ficaram felizes, ainda assim a julgaram. Disseram que ela era um homem, que ela era uma lésbica, que ela era uma bruxa. E no fim queimaram-na na estaca. E ela não temeu nada. E eu admiro isso. (MADONNA, 2019j, informação verbal).¹²⁰

Não à toa Mykki Blanco foi escolhida para interpretar uma Jeanne d’Arc contemporânea. A artista conta que após encontrar Madonna em sua casa em Londres e ouvir *Madame X* em primeira mão, a cantora lhe contou o motivo do convite para estrelar o videoclipe:

Ela me diz: “Com base em algumas coisas que você me contou ter experienciado nessa indústria e nessa sociedade, sinto que algumas dessas coisas poderiam ser uma analogia dos tempos modernos à Jeanne. Porque imagine se você tivesse existido enquanto você mesma na época dela – você também teria sido queimada na estaca da fogueira”. (BLANCO, 2019a)¹²¹

Dentre os corpos mais marcados pelo sofrimento, na atualidade, estão os das pessoas trans e das travestis. Geralmente associadas ao prazer carnal e proibido da objetificação, elas continuam sendo constantemente vítimas de crimes de assassinato e de tortura.

Bruna Benevides e Sayonara Nogueira apontam que o Brasil continua mantendo o primeiro lugar no ranking mundial de assassinatos de pessoas trans e travestis, contabilizando

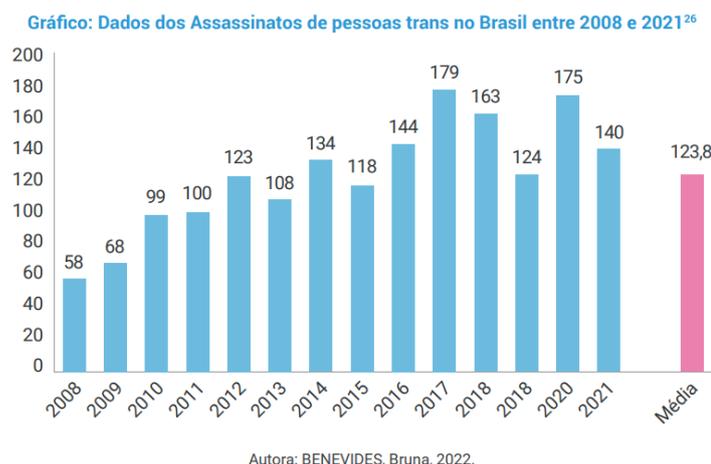
¹¹⁹ “I have walked this Earth, black, queer and HIV positive, but no transgression against me has been as powerful as the hope I hold within. Mykki Blanco, born 1986.”

¹²⁰ “Dark Ballet: that’s a song that was inspired by Joan of Arc. She fought the English, she won, and still they were not happy, still they judged her. They said she was a man, they said she was a lesbian, they said she was a witch. And in the end they burned her at the stake. And she feared nothing. And I admire that.”

¹²¹ “She tells me, ‘Based on some of the things that you’ve told me you experienced in this industry and in this society, I feel that some of those things could be a modern day analogy for Joan. Because think about if you had existed as you in her time — you would have been burned at the stake as well.’”

175 casos em 2020. As autoras observam que embora se imaginasse que o isolamento social na pandemia do vírus COVID-19 provocaria uma queda nos índices de homicídio – como ocorreu em relação a outras parcelas da população –, os números aumentaram (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021). Já no dossiê *Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2021*, produzido pela ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), Benevides (2022) conta que foram contabilizados 140 assassinatos, sendo 135 de travestis e mulheres trans e 5 de homens trans e pessoas transmasculinas. Dos 140 casos, 81% das vítimas são pessoas negras (pretas e pardas – de acordo com o Estatuto da Igualdade Racial), o que evidencia a violência sistêmica da branquitude no Brasil e a interseccionalidade racial do debate. O gráfico a seguir (Figura 20), extraído do dossiê de 2021 (publicado em 2022), expõe os elevados números de assassinatos transfóbicos no país.

Figura 20 – Gráfico do número de assassinatos de pessoas trans no Brasil (2008-2021).



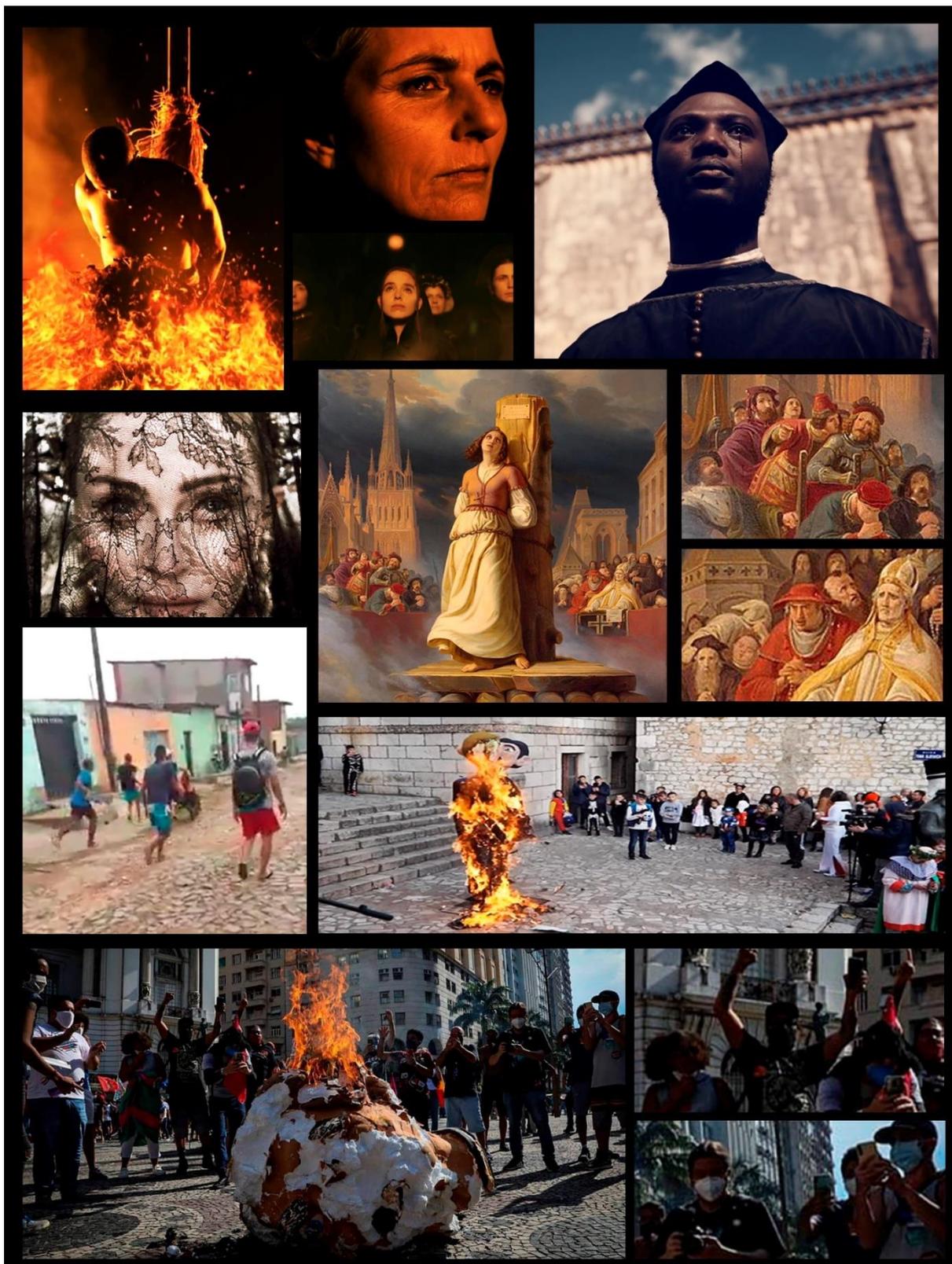
Fonte: BENEVIDES, 2022, p. 30.

Esses números, assim como os que contabilizam as mortes pelo COVID-19, representam vidas. Representam pessoas. Suas vidas se vão, mas seus sofrimentos e dores estão eternizados no outro que compartilha dessa realidade ou mesmo dessa dor por meio da empatia; suas agonias estão eternizadas, inclusive, em imagens. Mas não apenas a dor e o sofrimento; suas pulsões de vida, resistência, cura, irmandade e felicidade também estão em imagens.

Apesar do perigo iminente da perseguição, tortura e assassinato, essas não são as únicas realidades e alternativas para as pessoas trans e pessoas não brancas. Com base em cenas do videoclipe e demais imagens de distintos contextos, elaborei (seguindo a proposta da análise do videoclipe *God Control*, com as pranchas 1, 2 e 3) três pranchas digitais cujas temáticas partem de *Dark Ballet*: 4) A tortura e seu público; 5) Sujeitos torturadores e torturados; e 6) Pulsões de vidas trans e/ou negras.

Para a construção das pranchas foram coletadas nove imagens de cenas de *Dark Ballet*, além de imagens de dois filmes franceses (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928, de Carl Dreyer; *Jeanne d'Arc*, 1999, de Luc Besson), uma pintura a óleo alemã do século XIX, imagens de vítimas torturadas (como é o caso de Dandara, travesti agredida e assassinada no Ceará em 2017); imagens veiculadas em jornais representando casais homossexuais em chamas, imagens de protestos antibolsonaristas, de videoclipes pop, de uma capa de *single*, de fotografias e de uma exposição de arte. As imagens nas pranchas vão do século XIX ao XXI e partem, em sua maioria, do Brasil (de onde eu venho), da França (berço de Jeanne d'Arc) e dos EUA (terra natal de Madonna e da indústria cultural). Começamos, portanto, pela prancha 4 (Figura 21).

Figura 21 – Prancha 4: A tortura e seu público.



Fonte: Reprodução.¹²²

¹²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Uagw4zser8>; https://de.wikipedia.org/wiki/Hermann_Stilke; <https://www.facebook.com/vanessa.couto.528/posts/1235573183225669/>; <https://www.instagram.com/p/CPeKgiYJ8Ex/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

No canto superior esquerdo, há uma imagem de Mykki Blanco queimando na fogueira em *Dark Ballet* (2019). Após ser capturada, encarcerada e psicologicamente torturada por membros clericais que riem impiedosamente de sua tormenta, ela é enviada à tortura física no fogo. Seu corpo contraído pela dor e sua cabeça inclinada para baixo denotam a vulnerabilidade e o sofrimento em seus últimos momentos de vida, enquanto o vento da tempestade sopra (Madonna literalmente performa um sopro na canção) e o fogo crepita.

Há evidências de que a tortura como forma de punição já existia na Antiguidade. Na Roma Antiga, as transgressões de normas eram consideradas pecado, bem como uma afronta à comunidade religiosa, levando conseqüentemente à punição denominada *Crematio*: o condenado era queimado vivo para a satisfação dos deuses (LIMA; COIMBRA, 2014).

Todavia, foi na Idade Média europeia que o assassinato punitivo envolvendo o fogo tornou-se mais expressivo na memória coletiva devido aos tribunais da Santa Inquisição da Igreja Católica, que condenaram à fogueira as vítimas acusadas de bruxaria, paganismo e heresias das mais diversas ordens.

Carlo Ginzburg, em seu *História noturna: decifrando o sabá*, conta que os principais grupos perseguidos pela Igreja foram bruxas, feiticeiros, “leprosos”¹²³ e judeus. A cultura medieval europeia – e, posteriormente, a cultura ocidental – tratou de cristalizar uma representação do paganismo a tal ponto que se tornou difícil, na contemporaneidade, ter acesso às práticas pagãs medievais para além das narrativas católicas (GINZBURG, 2012).

O autor observa ainda uma intrínseca relação entre os mortos e os sujeitos marginalizados na cultura medieval: “numa sociedade de vivos – foi dito –, os mortos só podem ser representados por aqueles que não estão perfeitamente inseridos no corpo social” (GINZBURG, 2012, p. 264). A morte como o “destino” dos marginalizados.

Na cultura católica medieval, o processo de autodescrição observado por Lotman (1996) faz com que o valor positivo tenha sido atribuído aos cristãos, aos homens brancos que respeitam os “bons” costumes, enquanto o valor negativo, a anticultura, era atribuída ao “outro” – no caso as mulheres (pagãs ou não), os doentes, os miseráveis, os judeus, as pessoas marginalizadas que pertencessem a outras semiosferas, outros contextos culturais. Por isso a morte era vista como um ritual de purificação na Idade Média (GINZBURG, 2012); ao torturar e aniquilar as vidas desses sujeitos no fogo, a sociedade estaria purificando a si mesma e as vítimas. Ao eliminar a diferença, retifica-se o poder legitimador de uma identidade.

¹²³ Termo ofensivo e pejorativo que se refere aos portadores da hanseníase, (comumente chamada de lepra), doença infecciosa que costuma causar lesões na pele e nos nervos.

À direita de Blanco na fogueira, tem-se duas imagens de *Dark Ballet* que trazem um grupo de cerca de uma dezena de mulheres brancas que observam a execução em silêncio. Elas estão vestidas de preto, provavelmente enlutadas, mas nenhuma delas toma alguma atitude para impedir a morte da Jeanne contemporânea.

Tais mulheres podem ser as bruxas que veem o destino trágico de Blanco e ficam paralisadas pelo medo (de terem o mesmo destino) e pela dor; mas, por serem todas brancas, uma possível interpretação é a de que elas se omitiram pelo comodismo da branquitude, preferiram não lutar, não se identificaram com a dor da outra que não faz parte do seu grupo identitário. Elas estariam exercendo suas identidades brancas legitimadoras. É possível observar, nessa cena, uma heterogeneidade cultural entre as pessoas marginalizadas que potencialmente iriam para a fogueira, além de uma assimetria que expressa a relação de poderes entre as mulheres cisgêneras brancas – que podem se omitir dessa luta – e a pessoa trans não binária negra que agoniza na tortura, que se encontra na periferia da semiosfera da cultura feminina.

Entretanto, essa seria uma leitura contemporânea de um videoclipe que reflete as dinâmicas de necropolíticas, de eliminação de grupos sociais oprimidos e perseguidos na atualidade. Cruzando temporalidades, na cultura medieval, entretanto, a execução nas fogueiras era um espetáculo apreciado pelo público; fazia parte da agenda dos cidadãos e – assim como alguns programas policiais de sucesso na TV aberta brasileira – não provocava necessariamente a revolta em quem assistia, nem a empatia pelas pessoas torturadas.

Contudo, *Dark Ballet*, obra de 2019 que dialoga com o século XV, tenta tensionar as fronteiras entre o medieval e as sociedades contemporâneas. O quão realmente distante se encontra a Idade Média do tempo vigente?

À direita das mulheres que assistem à tortura de Blanco na fogueira, há uma imagem de um membro clerical negro que aparece em uma cena bem anterior no videoclipe – na qual Mykki passa pelo bispo e pelos cardeais. Com lágrimas nos olhos, ele a observa sendo levada à fogueira pelos membros clericais e parece ser o único na Igreja a se compadecer de sua dor. Seu olhar lacrimajante em direção a Blanco parece denotar a dor da empatia de uma pessoa negra que está prestes a perder mais uma das suas. Contudo, há uma heterogeneidade: será que ele estaria nessa mesma posição de observador se fosse uma pessoa trans? E será que ele sentiria essa empatia se fosse branco?

Na mesma cena, escuta-se a voz de Madonna rezando o Pai Nosso. Mykki Blanco, assim como Jeanne, dirige-se a Deus tanto no processo de tortura psicológica que antecede a tortura física como na execução em si. Contudo, suas preces não são ouvidas e seu destino

acaba sendo o fogo. Pode-se pensar que o membro clerical negro está chorando ao observar Blanco ser levada pelo clero porque já sabe que suas orações não serão ouvidas nem por Deus e nem pela Igreja. Pode a subalterna rezar?

Abaixo de Mykki na fogueira, vemos uma imagem de Madonna em uma cena síncrona à da execução de Blanco e das mulheres brancas enlutadas que a observam. A cantora aqui aparece por alguns segundos, também em luto, com um véu preto que cobre seu rosto, enquanto canta: “Eles são tão ingênuos/Eles acham que não estamos cientes de seus crimes/Nós sabemos, mas apenas não estamos prontos para agir/A tempestade não está no ar/Está dentro de nós” (MADONNA, 2019).¹²⁴ Os crimes de ódio também em imagens, também na música pop.

Ao afirmar que “a tempestade não está no ar, está dentro de nós”, Madonna reconhece a coexistência de identidades legitimadoras e de resistência em cada um de nós. Talvez seja por tal motivo que ela tenha escolhido especificamente essa obra para abrir mão do protagonismo de sua imagem (em relação às outras obras).

Embora Mykki Blanco protagonize o videoclipe, a presença de Madonna pode ser sentida durante toda a obra – principalmente por seus vocais na canção. Enquanto em *God Control* a Madame X atua como duas personagens – a deusa e a vítima –, em *Dark Ballet* ela toma a forma de uma narradora-observadora que testemunha mais um crime de ódio. E como Blanco dubla os versos da música no clipe, pode-se interpretar que ela própria também é a Madame X – que seria aqui não uma personagem que diz respeito apenas à Madonna, mas uma espécie de entidade que se manifesta também nos corpos e vivências de quaisquer pessoas marginalizadas, que no caso do videoclipe seria Mykki.

Dark Ballet mostra-se, até então, como a forma mais potente que Madonna encontrou de comunicar uma mensagem em um videoclipe sem tomar a voz, o lugar de fala de um grupo ao qual não pertence. Entretanto, Madame X pode até ser uma personagem que possa ser sentida (e interpretada) por corpos que não sejam o de Madonna, mas isso não significa que a artista possa “assumir os fardos de todas as pessoas marginalizadas”, como proposto pela própria – ver 4.1. Há, no caso de *Dark Ballet*, uma assimetria latente no que concerne aos privilégios da artista que representa (Madonna) e dos grupos aqui representados (por Mykki Blanco).

A cantora conta, em entrevista, que observa a História se repetindo e que um dos fatores que a tornam cíclica é a recusa ao reconhecimento de que cada sujeito possui

¹²⁴ “They are so naive/They think we’re not aware of their crimes/We know, but we’re just not ready to act/The storm isn’t in the air/It’s inside of us.”

preconceitos, fascismos e individualismos (em outras palavras, identidades legitimadoras) que impossibilitam e/ou dificultam a empatia, a percepção do sofrimento do outro.

Lembramos que, assim como aconteceu após a II Guerra Mundial, sempre que há muita pobreza ou crise econômica, as pessoas tendem a tornarem-se extremamente assustadas e a culpar os outros, culpar a imigração ou aqueles que são “diferentes” ... Elas têm que encontrar um bode expiatório. E é por isso que em *Dark Ballet* eu digo que “o inimigo está dentro de nós”, sabe, “você não consegue ouvir o vento soprando, pra além do seu moletom da *Supreme*?”, basicamente brincando com o fato de que somos obcecados por coisas materiais, mas também de que estamos em um estado constante de culpar os outros pelo que está acontecendo no mundo ao invés de olhar para nós mesmos e dizer “o que eu posso fazer para tornar o mundo um lugar melhor? O que eu estou fazendo? Quando foi a última vez que fiz algo generoso por outra pessoa sem esperar nada em troca?” (MADONNA, 2019b, informação verbal)¹²⁵

O “bode expiatório” ao qual Madonna se refere está presente não apenas nos campos de concentração na II Guerra Mundial. Ele está nas fogueiras medievais, na população LGBTQIA+ vulnerável durante a epidemia do HIV e da AIDS nos anos 1980 e 1990, na escravidão, na violência racista policial, no aumento do índice de assassinatos de travestis e transexuais no ano pautado por uma pandemia. É nesse sentido, por exemplo, que um videoclipe pop pode dar vazão às mais diversas interpretações, de acordo com o repertório do espectador. Trazendo mais uma vez para a nossa realidade, durante a Ditadura Militar brasileira também foi praticado o “churrasquinho”, “tortura que consistia em atear fogo em partes do corpo do preso previamente embebidas em álcool” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 374). Todas essas práticas de tortura com fogo foram testemunhadas e, em alguns casos, figurativamente representadas na arte e perpetuadas em imagens.

À direita de Madonna em *Dark Ballet*, a pintura *Jeanne d'Arcs Tod auf dem Scheiterhaufen* do artista alemão Hermann Stilke (1843). Stilke não retratou o corpo de d’Arc em chamas, mas o momento que o antecede – a espetacularização de sua morte; os cortes ampliados (à direita, na prancha) que focam no público do evento da execução ilustram os mais diversos sentimentos. À esquerda de Jeanne, a sociedade civil se divide em expressões de medo, curiosidade, atenção e lamentações. À direita, os membros clericais portam alguns olhares atentos e outros indiferentes. Há duas figuras centrais nesse lado do público: o bispo que observa Jeanne com pena e o cardeal que se mostra ansioso pela queima do corpo da garota.

¹²⁵ “We have remembered after World War II that whenever there is great poverty or economic crisis, people have a tendency to become extremely scared and blame it on other people, blame it on immigration or blame it on people who are “different”... They have to find a scapegoat. And that’s why I say in “Dark Ballet”, “the enemy is inside of us”, you know, “can’t you hear the wind blowing outside of your supreme hoodie?”, basically making fun of the fact that we are, you know, obsessed with material things, but also that we are in a constant state of blaming others for what’s going on in the world rather than looking inside of ourselves and saying “what can I do to make the world a better place? What am I doing? What was the last time I did something generous for another individual without expecting anything in return?”

As mais diversas reações evidenciam que a tortura em praça pública se dá como um evento cultural fronteiro que articula distintas semiosferas no universo cultural (no caso, a heterogeneidade da cultura francesa e seus grupos legitimadores e de resistência). Enquanto uns sentem medo e lamentam, outros vibram, anseiam ou mostram-se indiferentes. O que configura cada reação é a semiosfera da qual parte cada observador. É por isso que casos de tortura tendem a expressar a violência e a crueldade da legitimação e ao mesmo tempo mobilizar o sofrimento e (em alguns episódios) a revolta da resistência. Ao reviver a história de Jeanne d’Arc por meio da interpretação de Mykki Blanco, Madonna coloca no mesmo caldeirão cultural as semiosferas da cultura cristã, da negritude e da branquitude, da comunidade trans e das pessoas cis, da França, dos EUA e de quaisquer outros locais que atravessem as vivências do público da obra.

Abaixo de Madonna em *Dark Ballet*, uma imagem do vídeo produzido por um observador-torturador de Dandara dos Santos, travesti agredida com chutes, tapas e golpes com pedaços de madeira antes de ser assassinada a tiros em Fortaleza (G1 CEARÁ, 2017). Diferentemente das imagens anteriormente abordadas, a imagem de Dandara não é uma figuração artística, mas um registro cru de uma das realidades de uma travesti no Brasil.

A imagem em questão refere-se ao momento do vídeo em que os torturadores levam Dandara em um carrinho de mão até o local em que foi executada. Enquanto observa os outros torturadores, o autor da gravação ri e comenta sadicamente: “vão matar o viado!”. Em momentos anteriores do vídeo, ele chega a dizer: “Vai, sobe logo [no carrinho]! A imundiça¹²⁶ ainda tá de calcinha e tudo!” enquanto os outros torturadores gritam: “viado feio!” e Dandara tenta juntar forças para obedecê-los enquanto é violentada física e psicologicamente.

A tortura não se manifesta apenas nos atos de violência física. As risadas, os xingamentos que associam Dandara à sujeira e ao feio, o não reconhecimento de sua identidade (chamar uma travesti de “viado”) são violências verbais que mostram que a tortura também é estética e que a estética é política: quem é visto como feio ou sujo por uma identidade legitimadora está sujeito às suas violências e torturas. Mais um caso de autodescrição de uma cultura e categorização da anticultura como o “outro” imundo.

O vídeo de Dandara mostra que o público que assistiu sua tortura não apenas vibrou, mas riu e registrou cruelmente a sua tortura – que circulou pelas redes sociais, para o entretenimento de alguns e para o sofrimento e a raiva da maioria. O autor do vídeo e os outros torturadores foram presos. Esse é um tipo de material com o qual evito ao máximo

¹²⁶ Expressão que vem de imundície e que significa sujo, imundo, podre.

entrar em contato, mas as imagens dele ressoam com o clipe devido ao fato de eu ser uma pessoa LGBTQIA+ e fortalezense cujo universo cultural foi afetado pelas imagens de Dandara e de Mykki Blanco. Embora o observador da tortura no vídeo em questão tenha apreciado o crime de ódio, a repercussão do caso foi de grande revolta nos mais diversos setores da sociedade. Dandara virou verbete na Wikipedia (2022c), além de ter sido homenageada na escultura de Rubem Robierb em Nova Iorque (G1, 2019) e de ter dado nome à rua em que foi assassinada, no bairro Bom Jardim, em Fortaleza (DIÁRIO DO NORDESTE, 2020). Após o seu falecimento, ela saiu foi da periferia geográfica e cultural de Fortaleza e tornou-se um símbolo da resistência da cultura LGBTQIA+ internacional.

À direita da imagem da tortura de Dandara, encontram-se imagens de dois bonecos que representam um casal gay sendo queimado em um carnaval na Croácia em 2020. O público – composto em grande parte por crianças – observa a cena sem intervir. Os bonecos podem não expressar dor e agonia em suas expressões faciais, mas a imagem definitivamente arde para os corpos que poderiam estar ali e pode, ainda, causar prazer àqueles que desejam de alguma forma infligir dor aos corpos que fogem às normas identitárias.

O fato de a queima de um casal homoafetivo ser uma atração carnavalesca para públicos de todas as idades é preocupante e revela uma homofobia estrutural que naturaliza uma tortura simbólica (porém real) em um país do leste europeu – tendo em mente que a Rússia, por exemplo, pretende proibir cada vez mais o que se chama “propaganda LGBT” (CNN BRASIL, 2022). A indiferença do público na imagem denota, ainda, que a cultura LGBTQIA+ da região enfrenta ainda uma relação de poder gravemente assimétrica na qual a cultura cishetero continua a perseguir, censurar e violentar a Comunidade.

Abaixo dos bonecos gays em chamas, imagens de um protesto no Rio de Janeiro, em 29 de maio de 2021, como parte dos atos #29MForaBolsonaro – que mobilizaram diversas cidades no país. As principais pautas reivindicadas foram a aceleração da vacina do COVID-19 (que na época estava começando a ser distribuída, quando o número de óbitos já havia passado dos 450 mil), o retorno do auxílio emergencial da pandemia, a luta contra a violência policial e o antirracismo.

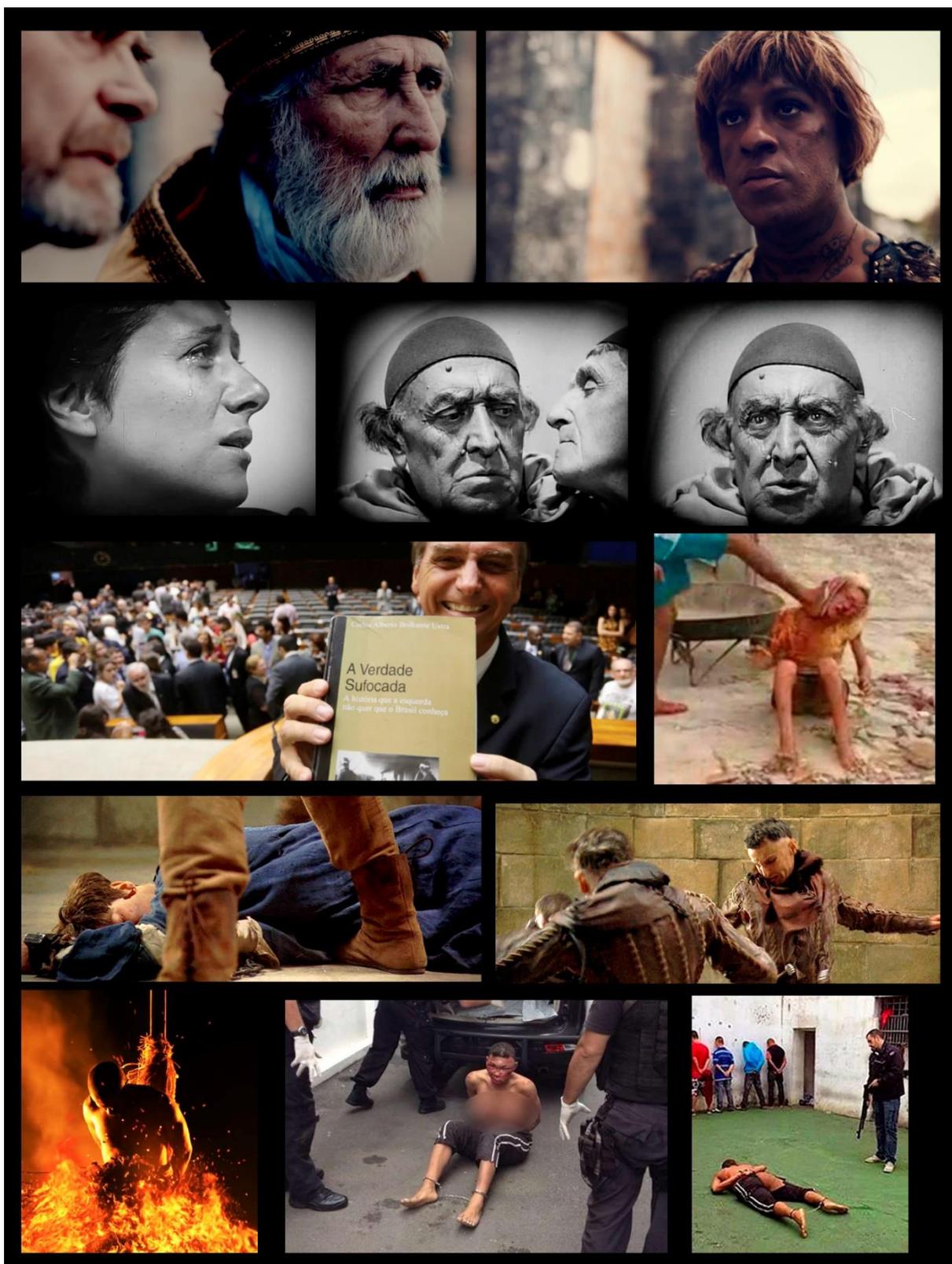
No Rio, os manifestantes atearam fogo à cabeça de um boneco que representava o então presidente Jair Bolsonaro. Assim como no caso dos bonecos gays na Croácia, esse é um caso de uma tortura simbólica, mas real – e que possui um significado muito claro: fogo no Bolsonaro. Tal ato configura-se como uma redistribuição de violência de uma grande parcela do país que não aguentava mais ver o número de mortos por COVID-19 crescendo exponencialmente; sofrer na mão da violência policial; passar fome e viver na miséria;

testemunhar atos racistas, LGBTfóbicos e misóginos por parte do ex-presidente e de seus apoiadores.

Pode-se observar, nos cortes ampliados no canto inferior direito da prancha, que os manifestantes e o público em volta da *performance* vibram com a morte simbólica do ex-presidente e que eles são, em sua maioria, negros – o que denota um contra-ataque, visto que as populações negras e trans são as mais violentadas no país, inclusive pela Polícia Militar.

Após as representações sobre a tortura e seus públicos, a prancha a seguir (Figura 22) se debruça sobre as relações entre as pessoas que torturam e as que são torturadas.

Figura 22 – Prancha 5: Sujeitos torturadores e torturados.



Fonte: Reprodução.¹²⁷

¹²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Uagw4zser8>; <https://www.youtube.com/watch?v=cmWZLtDsOOs>; <https://www.cartacapital.com.br/politica/quem-e-ustra-o-torturador-celebrado-por-bolsonaro-ate-hoje/>; <https://www.thesun.co.uk/news/3038472/transsexual-dandara-dos-santos-brazil-murder-on-video-family-speak/>;

A angústia, o desespero e a apreensão do momento da captura da vítima precedem a dor, a agonia e o sofrimento da tortura. Momentos de tensão e de medo do que vem pela frente. Em *Dark Ballet* (nas duas imagens do canto superior da prancha), Blanco é levada ao encontro dos membros clericais que vão decidir o seu destino. Eles sussurram palavras não compreensíveis ao público e encaram com olhares severos e odiosos uma Mykki/Jeanne apreensiva e angustiada, mas que os encara de volta, reafirmando sua existência no confronto pelo olhar.

As relações de poder se expressam aqui na capacidade que os homens cisgêneros brancos (representados pela Igreja Católica) têm de utilizar seus privilégios para torturar psicologicamente uma pessoa trans e/ou negra, seja por meio de sussurros, deboches, jogos mentais, provocações, olhares, invalidações etc. Contudo, nessa relação de poderes as identidades de resistência também têm a capacidade de se reafirmarem perante a opressão, por mais que estejam literalmente de mãos atadas. Essa cena do videoclipe ilustra os embates semiosféricos entre brancos e negros, entre pessoas cis e trans. Evocam ainda a assimetria entre tais grupos no âmbito da cultura.

Abaixo das imagens de *Dark Ballet*, uma sequência de três imagens em preto e branco capturadas do filme *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Dreyer. A cena em questão retrata a mesma cumplicidade entre bispo e cardeal, detentores das estruturas de poder. A mesma conversa selada entre o clero – o mistério que atormenta a torturada que não sabe o que se passa entre aqueles que decidem seu destino – desenvolve-se enquanto Jeanne, em agonia, pede para ir à missa e tenta explicar que não vai voltar a usar vestidos enquanto não terminar sua missão divina. Os intertítulos do filme, que não tem som, mostram que o bispo, irado, responde: “Então prefere usar roupas de homem a ir à Missa? Essas roupas vergonhosas... Abomináveis a Deus...”. Mais uma vez, a anticultura como o abominável que deve ser punido.

O preconceito leva ao ódio; o ódio leva à perseguição, que conduz à tortura. Na tortura, a identidade legitimadora toma para si o poder de controlar a identidade de resistência. Como observa Pernoud (1996, p. 148), “era de supor que ela não tardaria em retomar vestes masculinas, sua única defesa contra o assédio sempre possível de carcereiros ou de outros homens que entrassem na cela.” Para além da construção de identidade, a performatividade de gênero também é um mecanismo de defesa.

Abaixo das imagens da obra de Dreyer, na lateral esquerda, uma fotografia de Jair Bolsonaro (2018) na Câmara dos Deputados Federais (Brasília) segurando o que ele mesmo chama de seu livro de cabeceira, *A verdade sufocada: a história que a esquerda não quer que o Brasil conheça* (2006), de Carlos Alberto Brilhante Ustra, o primeiro militar brasileiro a ser condenado por crimes de tortura durante a Ditadura Militar. Durante o processo de golpe institucionalizado pelo *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, Bolsonaro votou “sim” com um discurso no qual homenageou Ustra, responsável pela tortura de Dilma – que já relatou ter sido torturada com choque, palmatória, pau de arara e fraturas na mandíbula (SARDINHA, 2020). Na ocasião, Bolsonaro se referiu a Ustra como o “pavor” de Rousseff, fazendo mais uma vez piadas com o sofrimento alheio (CARTA CAPITAL, 2018).

A postura do ex-presidente perante a um episódio de tortura política evidencia sua posição enquanto identidade legitimadora privilegiada que não mede esforços para se manter como detentor das relações de poder – e reverenciar um torturador da ditadura é tentar conservar tal legitimação. Mencionar a tortura de Dilma durante seu processo de *impeachment* é submetê-la a mais uma humilhação misógina; é reviver na mente dela e de vários outros brasileiros as imagens de tortura de décadas de um regime ditatorial que aniquilou a existência de grupos marginalizados. O discurso de Bolsonaro articula signos das semiosferas militar, ditatorial, brasileira, da violência, da tortura, da branquitude, do machismo, da LGBTfobia – e conseqüentemente das semiosferas “opostas” nessa relação binária.

Já o subtítulo do livro de Ustra, *A história que a esquerda não quer que o Brasil conheça*, aponta para o processo de silenciamento descrito por Kilomba (2020) no qual a branquitude (que se estende, no caso, para as demais identidades legitimadoras, como é o caso da direita) opera por criações de falsas narrativas sobre a negritude para deslegitimar suas vivências, seus sentimentos e suas próprias verdades.

À direita da fotografia do ex-presidente, Dandara dos Santos levando chutes de um de seus torturadores – enquanto ele grita com ela por estar “embaçando¹²⁸ aqui a favela, baitola”, degradando a vítima e tentando culpá-la pelo caos causado pelo crime que ele mesmo cometeu. A tortura de Dandara mostra que mesmo a periferia (geográfica e cultural) é heterogênea, que nela há assimetrias, estruturas nucleares cisgêneras que matam aquelas que se encontram na periferia da periferia.

Já a *Jeanne d’Arc* de Luc Besson (1999), na dupla de imagens abaixo, é agredida também por chutes dos guardas da prisão francesa. A agressão física reflete o desprezo do

¹²⁸ “Embaçar”, na linguagem cearense, significa “atrapalhar”, “obstruir”. Já “baitola” é uma gíria para “gay”.

torturador, bem como sua vontade de humilhar a vítima, enfatizando ambas as posições nessa relação de poderes. Ao longo da História, os guardas, militares e policiais têm se constituído como figuras detentoras de um poder institucionalizado que se expressa majoritariamente pela violência.

No canto inferior esquerdo, retomamos a imagem de Blanco queimando na fogueira com as mãos amarradas nas costas – a impotência da torturada – ao lado de Verônica Bolina, mulher trans negra e periférica torturada por policiais militares na prisão em 2015 (G1 SÃO PAULO, 2015) – nas duas imagens presentes no canto inferior central e direito. Verônica aparece com as mãos algemadas nas costas, em posição similar à de Blanco. Ao justapor as imagens dos chutes sofridos por Dandara e Jeanne d’Arc às mãos atadas de Blanco e Bolina, é possível observar respectivamente os mecanismos de degradação (os chutes violentos e humilhantes contra vítimas que já estão no chão) e de controle (as mãos atadas que impedem a fuga, o contra-ataque físico) adotados pelas identidades legitimadoras. Na imagem do canto inferior direito, um dos policiais ostenta a arma, símbolo do controle e da manutenção do poder; com uma arma na mão, o torturador se sente o próprio Deus, como evidenciado na análise de *God Control*.

Bolina teve ainda seu cabelo arrancado e suas feições desfiguradas na prisão. O caso repercutiu nas redes sociais (com a campanha #SomosTodasVerônica) como mais um episódio da violência policial transfóbica e racista no Brasil. Seriam os policiais militares os bispos, frades e guardas da contemporaneidade? Como bem observado por Benevides no dossiê anteriormente mencionado:

Observamos com perplexidade diversos casos de pessoas trans vítimas de abordagens vexatórias, humilhantes e que incluíram tortura por parte de agentes de segurança pública. Assim como casos em que travestis e mulheres trans tiveram seus corpos incendiados ainda vivas, denunciando o quanto o ritual macabro em torno do fogo, em moldes medievais que lembram a queima às bruxas, reaparece com maior recorrência, na violência contra pessoas trans. (BENEVIDES, 2022, p. 8)

Fevereiro de 2021. No Brasil que não cessa de produzir fantasmas e imagens que não encontram acolhida à luz do dia, Bruna, travesti paulista de 21 anos, revive a dor de Dandara e Verônica. Bruna foi levada por dois homens a um matagal e submetida a uma sessão de tortura que durou mais de uma hora. Seus cabelos foram arrancados pelos torturadores, que infligiram golpes de faca em seus seios, nádegas, mãos e pescoço (especificamente regiões bastante demarcadoras de gênero). Bruna foi hospitalizada e não correu risco de morte, mas seu estado foi diagnosticado como grave (LOPES, 2021).

A historiadora medievalista francesa Régine Pernoud introduz sua biografia sobre Jeanne d’Arc contando que a garota “assombrou seus contemporâneos do mesmo modo que

nos assombra, donde as inúmeras crônicas, as memórias, as cartas que dela falam” (PERNOUD, 1996, p. 7). Sobre os momentos que antecedem a execução de Jeanne, ela conta:

Quando Martin Ladvenu, um dos frades, anunciou à pobre moça como seria sua morte, conforme decisão de seus juízes, ela começou a gritar angustiadamente e a puxar e arrancar os cabelos dolorosamente: "Deus meu! Tratam-me tão horrível e cruelmente que só falta meu corpo, inteiramente puro, ser hoje consumido e transformado em cinzas!" (PERNOUD, 1996, pp. 151-152).

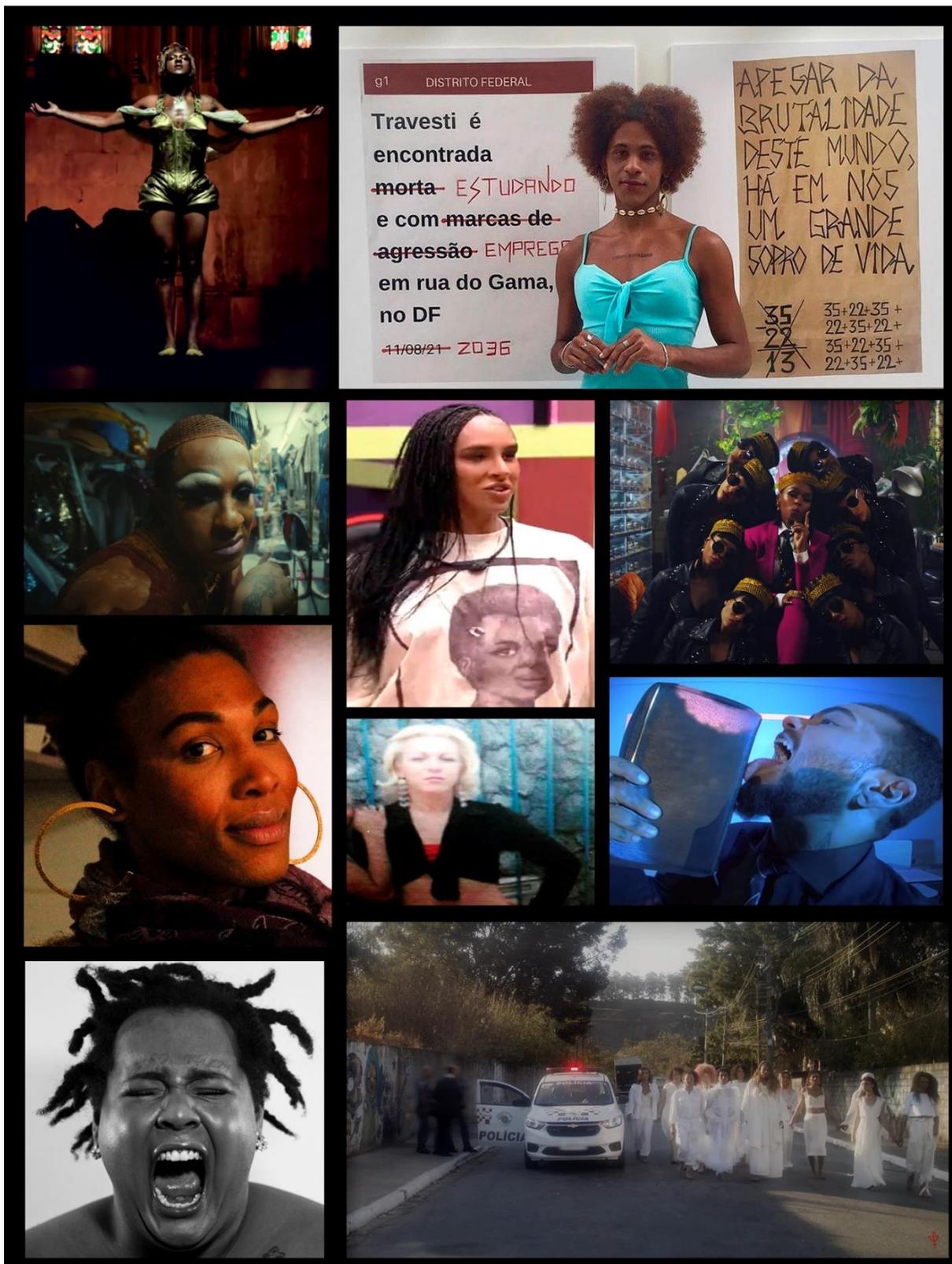
O estado psíquico de Jeanne ao deparar com sua sentença de morte mostra-se tão perturbado que ela teria arrancado seus próprios cabelos. D’Arc teria aplicado a si uma das torturas sofridas por Bruna. Não há imagens físicas da cena relatada por Pernoud nem da sessão de tortura de Bruna, mas imagens mentais são produzidas em quem entra em contato com suas histórias. Desespero, agonia, medo, dor.

As imagens das narrativas sobre a padroeira francesa permeiam as representações daqueles que foram e são perseguidos e/ou torturados. Sua morte assombra os assassinos e ameaça aqueles que podem partilhar do mesmo destino de Jeanne. O que Warburg chamou de *Histórias de fantasma para gente grande*.

Em *Dark Ballet*, o fim de Mykki Blanco: a queima na fogueira. Aos prantos, sem cabelos (assim como Verônica, Bruna e Jeanne) e agonizando, seu sofrimento psíquico e físico denunciam as dores das torturadas ao longo da História. Seu corpo queima nu e arrancaram suas roupas. Essa é uma das maiores formas de violência contra as pessoas trans.

Até o presente momento, a análise do videoclipe contou com imagens e relatos de bastante sofrimento relacionados à recorrente temática da tortura na obra e suas pulsões de morte. Contudo, a narrativa de *Dark Ballet* é apenas uma (e a mais terrível) das realidades; não é a única alternativa. Tendo isso em mente, a prancha 6 (Figura 23) conta com representações sobre pulsões de vidas trans e/ou negras que complementam – e dão vida – às mortíferas imagens primeiramente suscitadas pelo videoclipe de Madonna.

Figura 23 – Prancha 6: Pulsões de vida das identidades trans e/ou negras.



Fonte: Reprodução.¹²⁹

¹²⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CeTQGSPuNPu/>; <https://www.youtube.com/watch?v=ftAp5G83AZM>; <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/01/21/quem-e-anastacia-que-estampou-camiseta-de-linn-da-quebrada-no-bbb-22.htm>; <https://www.youtube.com/watch?v=jdH2Sy-BINE>; <https://www.youtube.com/watch?v=chX8Jy52aQ4>; <https://www.brasildefato.com.br/especiais/veronica-bolina-estou-recomecando-reconstruindo-minha-vida/>; <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/12/10/travesti-dandara>

No canto superior esquerdo, Mykki Blanco em *Dark Ballet*. Embora a análise tenha abordado, até então, cenas do videoclipe que envolvem estritamente a tortura da personagem e a troca de olhares com o clero, há na obra momentos em que Blanco confronta incisivamente a Igreja Católica – como a cena da imagem em questão, na qual ela faz uma *performance* de dança teatral no chão. Enquanto ela agoniza no meio de um círculo formado pelos frades e cardeais, o instrumental da canção apresenta uma reprodução eletrônica da *Dance of the Reed-Pipes* de *O Quebra-Nozes*, balé de Piotr Ilitch Tchaikovski. Esse é o balé sombrio, o balé d’Arc (*dark*) da obra de Madonna, a dança descompensada que carrega os estados perturbados de Mykki Blanco, de Jeanne d’Arc e de todos aqueles que já foram um dia torturados e condenados à morte por serem o que são. Em seguida, Madonna canta com uma voz eletronicamente distorcida pelo efeito do *vocoder*, que atribui uma plástica robótica à voz. Os versos enunciados parecem, devido ao seu conteúdo, vir diretamente do fantasma de Jeanne d’Arc; entretanto, vozes robóticas perdem suas identidades e podem evocar quaisquer espíritos, inclusive o do ouvinte que pode ali se projetar.

Não vou trair as coisas que eu disse/Não vou renunciar minha fé em meu bom Senhor/Ele me escolheu para lutar contra os ingleses/E não tenho medo algum de morrer porque acredito Nele/Deus está ao meu lado e serei sua noiva/Não tenho medo porque tenho fé Nele/Você pode cortar meu cabelo e me jogar em uma cela de prisão/Dizer que sou uma bruxa e me queimar na estaca, é tudo um grande erro/Você não sabe que duvidar Dele é pecado?/Não vou me render. (MADONNA, 2019)¹³⁰

A *performance* de Mykki, que dubla aqui os versos cantados por Madonna, carrega consigo um sopro de vida e de resistência em meio à tempestade anunciada – como Jeanne, que não se rendeu à Igreja Católica nem no momento de sua morte. Emmanuel Adjei é um diretor negro que trabalhou, para além da obra em questão, com artistas negras como Beyoncé (em *Black is King*) e FKA Twigs (em *Don’t Judge Me*). A identidade de Adjei também vai refletir o lugar do qual ele parte em suas obras, incluindo *Dark Ballet*, um clipe que se situa na fronteira entre as semiosferas e vivências de uma artista negra e trans (que são o destaque da obra), de uma personagem histórica branca, feminina e com performatividade de gênero não binária (Jeanne d’Arc) e de Madonna, artista feminina, cisgênera e branca.

Mykki relata que trabalhar com Madonna foi surreal. Quando descobriu seu status de HIV em 2015, ela achou que seria o fim de sua carreira. Trabalhar com uma artista de tal

morta-brutalmente-em-2017-dara-nome-de-rua-em-fortaleza.htm>; <<https://genius.com/Jup-do-bairro-corpo-sem-juizo-lyrics>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

¹³⁰ “I will not denounce the things that I have said/I will not renounce my faith in my sweet Lord/He has chosen me to fight against the English/And I’m not afraid at all to die 'cause I believe Him/God is on my side and I’ll be His bride/I am not afraid 'cause I have faith in Him/You can cut my hair and throw me in a jail cell/Say that I’m a witch and burn me at the stake, It’s all a big mistake/Don’t you know to doubt Him is a sin?/I won’t give in.”

nível foi, segundo ela, uma prova de que ainda havia muito mais pela frente. Foi ainda uma oportunidade que alavancou sua carreira e levou seu trabalho a um público que não a conhecia antes. Na mesma entrevista, Blanco (2019) conta que Madonna atuou como uma “co-diretora não creditada”, visto que a artista deu sugestões em relação à atuação, coreografia, cinematografia e detalhes de bastidores. O depoimento de Blanco revela que sempre há uma negociação: por mais que um artista da indústria “ceda” seu protagonismo de tela, há ainda um forte controle de cena por trás das câmeras que atua sobre a representação no produto final – afinal, a obra ainda é de Madonna. Pode a subalterna performar?

À direita de Blanco, uma fotografia de Vika Teixeira em frente às suas obras na exposição *Jamais Fomos Modernos* (2022). Na primeira, à sua esquerda, lê-se: “travesti é encontrada ~~morta~~ estudando e com ~~marcas de agressão~~ emprego na rua do Gama, no DF. 11/08/21 2036”. Já na segunda obra, à direita de Vika, há a frase “apesar da brutalidade deste mundo, há em nós um grande sopro de vida” e duas operações aritméticas: uma subtração rasurada da expectativa de vida trans e travesti **menos** a idade de Vika; e uma infinita soma dessa expectativa com a idade da artista. Em ambas as obras, a rasura (sobre a manchete de jornal e sobre a subtração da expectativa de vida) configura-se como uma intervenção feita a partir das prévias narrativas de um suposto fracasso da vivência travesti negra e periférica. Como propõe Halberstam (2020), trabalheemos por cima do fracasso. Ao aparecer na fotografia junto às suas obras, o corpo de Vika mostra que sua negritude também compõe suas obras.

Quis trabalhar com a realidade e o que consigo criar a partir dela. Acredito muito na potencialidade da imaginação radical, pego a realidade que me é dada e construo outras possibilidades de existência, de narrativas e de confabulação. Trazer esses dados para outro lugar, não da violência. (TEIXEIRA, 2022)

Abaixo de Mykki em *Dark Ballet*, uma imagem dela em um videoclipe de uma de suas músicas autorais, *Carry On* (2022), parceria com o músico islandês Jónsi. Na obra, ela performa “desmontada” em diversos locais: em um pequeno apartamento com uma família, na praia como vendedora ambulante, na periferia. Com o desenrolar da narrativa, ela vai se montando, performando cada vez mais feminilidade até estar em um palco com outras *performers* (que podem ser *drag queens* ou pessoas transfemininas). O clipe constrói-se como um relato de sua vida, sua rotina, além de denunciar o racismo e a transfobia e de suscitar a sororidade, a irmandade trans. Blanco transita entre o núcleo e a periferia da cultura pop, produzindo obras no *mainstream* e no *underground* que dialogam com suas semiosferas enquanto artista negra, trans e periférica. Na imagem em questão, ela está se maquiando enquanto canta:

Force-me, tenho que ganhar, ow, tenho que lutar/Por cada pequena (o) *queer*, cada criança sozinha com medo/Cada criança que está se arrumando, se vestindo pra sair, apenas sendo ela mesma/Vejo-os na CNN, jorrando ódio/O sangue desse país nunca foi assim tão bom pra caralho/Aprisionamento preto, genocídio, os indianos [...] Essa é para as minhas irmãs, para as minhas irmãs, continuem abençoando-as (BLANCO, 2022)¹³¹

À direita de Blanco, Linn da Quebrada em seu primeiro dia na casa do *Big Brother Brasil 22*. Seu visual de entrada no programa foi composto pela camiseta que estampa a obra de Yhuri Cruz, *Monumento À Voz de Anastácia* – uma intervenção na pintura de Jacques Etienne Arago de 1839 que retrata a jovem Anastácia com a máscara de Flanders, mordança colonial que a impedia de falar, comer, hidratar-se. Na obra de Cruz, ela está sem a máscara, sorrindo, livre. É sobre essa mordança em Anastácia que Grada Kilomba (2020) desenvolve seu texto *A máscara*, denunciando os silenciamentos e violências da branquitude nos diversos setores sociais – incluindo a Academia.

Em tweet, Cruz comenta: “Esse trabalho se chama *MONUMENTO À VOZ DE ANASTÁCIA*, é sobre monumentalização e massificação da liberdade. Hoje alcançamos a mídia de massa. @linndaquebrada minha torcida é sua meu amor!”.¹³² Há uma poderosa produção de sentido na imagem de uma artista travesti negra e periférica portando, em horário nobre, uma camisa com uma mensagem sobre antirracismo, sobre a liberdade das pessoas negras, performando uma intervenção na violência da branquitude. Linn se articula, aqui, entre as fronteiras culturais da raça, do gênero, da classe e da mídia, utilizando sua posição midiática para lutar contra as relações de poder assimétricas e comunicar sua mensagem aos públicos do horário nobre.

À direita de Linn, uma imagem de Janelle Monáe, artista pop estadunidense, negra, pansexual e não binária (pronomes ela/dela, elu/delu), no videoclipe *Django Jane* (2018). A obra pertence ao filme (*Emotion Picture*, como ela mesma chama) *Dirty Computer*, produção afro-futurista repleta de metáforas sobre uma heterogeneidade de grupos negros que se rebelam contra um regime neoescravocrata – como a dos “computadores sujos”, que são identidades de resistência (negras, femininas, LGBTQIA+) destituídas de memória e programadas para obedecer.

Na cena da imagem da prancha, Monáe canta: “Lembra de quando eles disseram que eu pareço muito masculina?/Magia de garota preta, cês não aguentam/Cês não podem

¹³¹ “Push me, I got to win, yo, I got to fight/For every little queer, every kid alone with fear/Every kid that's dressin' up and dressin' out, just bein' them/Seein' them on CNN, they spoutin' hate/This country blood was never really that fucking great/Black imprisonment, genocide, the Indian (...) This is for my sisters, for my sisters, keep blessin' them.”

¹³² Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/01/20/linn-da-quebrada-veste-camiseta-com-anastacia-livre-ao-entrar-no-bbb-22.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

proibir, feito um bandido/Eles estão se esforçando só para nos fazer desaparecer/Sugiro que eles coloquem uma bandeira em um outro planeta” (MONÁE, 2018a).¹³³ Para além da afirmação de uma identidade negra e não binária, a canção contém ainda o “colocar a bandeira” como metáfora da colonização, denunciando o imperialismo estadunidense que também se manifesta culturalmente pela hegemonia da música pop. Embates culturais que envolvem raça, gênero e decolonialidade.

Abaixo de Mykki Blanco em *Carry On*, uma fotografia de Verônica Bolina (2017) que estampa a reportagem *Estou recomeçando, reconstruindo minha vida: transsexual que foi torturada em delegacia em São Paulo (SP) se aproxima da militância e quer voltar aos estudos*. Ela conta que prefere se afastar das imagens de sua tortura, visto que elas evidentemente lhe trazem sentimentos terríveis. O depoimento de Bolina mostra que imagens de violência – como a tortura em *Dark Ballet* ou o atentado em *God Control* – não necessariamente despertam a luta; pelo contrário, elas podem ser potenciais gatilhos para muitas pessoas. Na entrevista, Verônica conta que deseja reescrever sua narrativa, cita ícones negros antirracistas como suas referências (como a artista pop Beyoncé e o ativista Martin Luther King) e aborda a importância do seu processo de reconhecimento identitário: “Eu nunca me vi nesse estigma, de como a sociedade nos classifica: ‘é negro, é pobre, é trans, é isso’. Eu nunca me via como nada disso... Mas eu sou. Eu sou. Eu nunca tinha encarado nem dado ouvidos aos preconceitos das pessoas” (BOLINA, 2017).

À direita de Verônica, uma fotografia de Dandara dos Santos. Viva. Radiante. Imponente, com a mão na cintura. Não morta. Não torturada. Não antes de sua transição. A imagem por si só já é uma afirmação de identidade e estampa a reportagem *Travesti Dandara, morta brutalmente em 2017, dará nome a rua em Fortaleza*. O projeto de nomeação foi encabeçado por Vitória Holanda, amiga de infância de Dandara e inspetora da Polícia Civil do Ceará, que comenta: “Essa simbologia tem uma representatividade gigantesca. Uma rua em homenagem a uma travesti traz algo material. As pessoas que tiveram lá (no local do crime), viram e não fizeram nada para ajudar Dandara vão ter que conviver com o nome dela.” (HOLANDA, 2020). Uma foto de Dandara viva é uma resistência às imagens e narrativas de sua morte.

À direita de Dandara vemos Julian, artista musical transmasculino paraibano. A imagem em questão é do videoclipe *Meninas e Meninos* (2019), obra na qual o cantor

¹³³ “Remember when they used to say I look too mannish/Black girl magic, y'all can't stand it/Y'all can't ban it, made out like a bandit/They been tryin' hard just to make us all vanish/I suggest they put a flag on a whole 'nother planet”.

questiona e problematiza os estereótipos de gênero e as ferramentas de opressão do sistema cisgênero – incluindo a biologia, que naturaliza e legitima os corpos cisheterossexuais, como apontado por Paul Preciado (2018) – ver 4.2. Na cena abordada na prancha, Julian atua como um pastor evangélico furioso que lambe a bíblia – como um ato antropofágico que devora o símbolo cristão. Articulando as semiosferas LGBTQIA+, cishetero, nordestinas, brasileiras e cristãs, o artista denuncia a construção da Comunidade como anticultura destinada ao inferno e propõe uma abertura para a diferença: “Conheça mais pessoas e não viva à toa/Cada um é cada um, ‘*storie*’ a sua bolha” (JULIAN, 2019). A bolha pode ser interpretada como uma metáfora para as semiosferas que acabam se constituindo como zona identitária de conforto.

Meninas, sentem de pernas abertas, tirem suas camisas e amem seus pintos e pepecas/Meninos, rebolem até o chão, deixem o cabelo grande e façam revolução/Meu corpo, minha mente, meu espelho confidente/A biologia conivente com o machismo persistente/Quem é que mente? Olha pra frente!/Prefere ser ou parecer convincente?/“*Blue for boys and pink for girls/Those who do not obey go to Hell*”(ibid.)

Abaixo da fotografia de Verônica, a capa de *Corpo Sem Juízo* (2019), *single* da artista Jup do Bairro. Jup costuma abordar, na estética de suas obras, a política em seu corpo trans, negro, periférico e gordo – e cabe aqui ressaltar que o corpo gordo também sofre violências, silenciamentos e rejeições, visto que aquilo que é tido como “feio” por parte da cultura tende a ser afastado, julgado e menosprezado. Na fotografia da capa, Jup grita bem alto (o que pode ser percebido pelas marcas de expressão em seu rosto), buscando se fazer ser ouvida. Pode a subalterna gritar?

A ponte da canção toma forma com uma fala de Matheusa Passareli, estudante negra e trans não binária executada no Rio de Janeiro em 2018. Passareli afirma que vai explorar as potências de seu corpo, em consonância com o pensamento de Preciado (2018), que aponta a materialidade do corpo como o principal mecanismo de construção do gênero e da sexualidade. Somos corpos livres, sem juízo, corpos que possuem o direito de ser escritos e reescritos de acordo com nossas identidades. Jup, que trabalha com Linn da Quebrada desde a época do *Pajubá* (2016-17), transita entre as fronteiras do pop com sua música experimental e tem ganhado cada vez mais repercussão nacional, apresentando-se em grandes festivais e cantando com artistas como Pitty e Linn.

Eu decidi que vou explorar as potências do meu corpo/Por isso, unha, cabelo, e tal, tal, tal/Explorando as potências do meu corpo, eu fiz esse trabalho/De acordo com toda a violência que eu sofri/Relacionada à minha mão a gesticular/Em ser viado mesmo/É isso!/É sobre bichice/É sobre ser quem eu quero ser/É sobre liberdade/É sobre ser uma referência de bicha/As bichas referências são bichas (PASSARELI, 2019).

À direita de Jup, um *frame* do videoclipe *Oração* (2019), uma canção de Linn da Quebrada em parceria com Alice Guél, Danna Lisboa, Jup do Bairro, Liniker (que em novembro de 2022 tornou-se a primeira artista trans a vencer um *Grammy Latino*¹³⁴), Urias, Ventura Profana e Verónica Decide Morrer – sendo todas elas artistas trans e travestis negras. Além delas, aparecem no vídeo Ceci Dellacroix, Magô Tonhon, Rainha Favelada, Kiara Felipe, Ana Giza, Maria Clara Araújo e Neon Cunha. Linn descreve *Oração* como “um ritual de preservação e celebração de nossas vidas, de cuidado e proteção. ‘*Oração*’ não é sobre mim. É sobre nós, nós por e para nós. E também sobre o que desatamos para vivermos outras experiências” (LINN DA QUEBRADA, 2019).

A imagem da prancha é da cena de *Oração* em que todas elas caminham juntas na rua, de mãos dadas, passando por uma viatura da Polícia Militar (PM), enquanto ecoam os versos “não queimem, não queimem as bruxas, mas que amem as bichas”. Trata-se de uma representação de resistência, cuidado, cura e carinho entre uma comunidade – além de ressaltar os embates e as relações de poder na cultura que envolvem a PM, instituição marcada, em sua maioria, por identidades legitimadoras masculinas, brancas e cishetero que abusam da violência contra pessoas negras e LGBTQIA+. A cena se configura como um complemento/contraponto ao videoclipe de Madonna a partir do momento em que um coletivo de artistas trans, travestis e negras passa por uma viatura da PM (o equivalente contemporâneo ao clero de Jeanne), resistindo e reivindicando que não as queimem.

Enquanto as duas primeiras pranchas de *Dark Ballet* (4 e 5) buscaram desenvolver a temática da tortura e as relações assimétricas entre torturadores e torturadas (fazendo paralelos entre o videoclipe e contextos culturais, locais, temporais e midiáticos que dizem respeito a narrativas de tortura representadas em imagens), esta última prancha (6) partiu para caminhos alternativos: a resistência, o grito do corpo sem juízo, a crítica transmasculina da cultura cristã e cishetero, as intervenções em narrativas de fracasso, o próprio sucesso de Liniker na indústria, a oração, a cura, a mordada arrancada. Por mais que seja pertinente denunciar os crimes de ódio, é preciso lembrar da potência do sopro de vida.

Em *Dark Ballet*, Madonna cede o protagonismo (sem deixar de mediá-lo) à Mykki Blanco, que por meio de sua vivência desenvolve uma *performance* que articula diversos setores contraditórios da cultura – o que acaba refutando, ainda, a própria narrativa apresentada no videoclipe sobre as vidas das pessoas trans e negras.

¹³⁴ Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/2022/11/15123040-liniker-e-a-primeira-artista-trans-a-ganhar-um-grammy-confira-discurso-da-cantora.html>. Acesso em: 22 nov. 2022.

Lado a lado, as imagens das três pranchas de *Dark Ballet* revelam as dinâmicas da cultura expressas nas pulsões de morte e de vida; no fogo que arde sobre corpos marginalizados, mas que queima a cabeça de Bolsonaro; no público que assiste a uma tortura e se divide entre horror, impotência, indiferença e prazer *voyeur*; no abismo entre a violência, escárnio, crueldade e satisfação de quem tortura *versus* a dor, sofrimento, tormenta, ódio e revolta do corpo violentado; na comunidade que resiste, cuida das suas, denuncia os crimes de ódio e não desiste de lutar pela vida, por novos começos, pela liberdade.

Em *Rebel Heart* (2015), álbum antecessor de *Madame X*, Madonna incluiu a canção *Joan of Arc* em homenagem à padroeira francesa. A letra dessa composição mostra a vulnerabilidade da artista, que fala sobre os comentários negativos da mídia e do público: “Toda vez que eles escrevem uma palavra de ódio/Arrastando minha alma na sujeira/Eu quero morrer/Nunca admito, mas isso dói” (MADONNA, 2015). A cantora, assim como a grande maioria das mulheres que não desfrutam do mesmo privilégio proporcionado pela fama e pelo dinheiro, conta que também está sujeita à perversa lupa do patriarcado, que está sempre atento ao envelhecimento, à mudança de peso e aos símbolos do poder e do gozo feminino: “Não quero falar disso agora/Só me segure enquanto morro de chorar/Não sou Jeanne d’Arc, ainda não/Mas estou no escuro, é/Não posso ser uma super-heroína nesse momento/Até mesmo corações de aço podem quebrar/Não sou Jeanne d’Arc, ainda não/Sou apenas humana” (ibid.).¹³⁵

Entendemos que não nos cabe aqui julgar se a comparação que Madonna faz entre suas experiências e o que se conhece da história da mártir católica francesa é justa ou desmedida, ou se Mykki Blanco representaria Dandaras, Verônicas, Brunas ou Jeannes. *Dark Ballet* é um produto de uma indústria cultural extremamente competente em captar o espírito do tempo, uma indústria habilidosa em gerar dividendos em cima de causas e bandeiras, em capitalizar o sofrimento humano que a mantém ativa e até mesmo em transformar a dor em *commodity*. Mas nem por isso deixa de ser uma expressão significativa da cultura. Esses paradoxos não são inconsistências da dinâmica cultural, mas são o próprio *modus operandi* de sua dialética.

As cinzas de Mykki Blanco – bem como as de Jeanne d’Arc – definitivamente não esfriaram. A queima desses corpos arde naqueles e naquelas que têm suas vidas diariamente ameaçadas pelos reis, pela Igreja, pelos militares, pelos governantes e ditadores de plantão.

¹³⁵ “I don’t wanna talk about it right now/Just hold me while I cry my eyes out/I’m not Joan of Arc, not yet/But I’m in the dark, yeah/I can’t be a superhero right now/Even hearts made out of steel can break down/I’m not Joan of Arc, not yet/I’m only human.”

Ou mesmo por um estranho nas ruas. Ou pela nossa indiferença. Como escreveu Linn da Quebrada: não queimem as bruxas, mas que amem as bichas.

O intuito da tortura é dar exemplo aos semelhantes do torturado. Para vencê-la é preciso, portanto, lutar contra o medo. É preciso, como Jeanne d’Arc, ter fé. Fé seja de que forma for – numa religião, numa causa, fé em si, fé no outro... Fé como virtude ou sentimento inexplicável, fé como adesão incondicional a uma hipótese não necessariamente verificável. Fé que conduza à mudança. E, como dizem os versos de *Batuka*, “Fiz uma oraçãozinha/Pegue aquele velho/Coloque-o em uma prisão” (MADONNA, 2019).¹³⁶

5.2 “Há uma tempestade adiante, ouço o vento soprando”: uma análise sobre *Batuka*

Diz-me, Nha Dunda, o que é *Batuku*?
 Ensina aos meninos o que sabes
 Meus filhos, *Batuku* não sei que seja
 Nascemos e aqui o encontramos
 Morremos e aqui o deixamos
 É longe como o céu
 Fundo como o mar
 Rijo como rocha.

Kaoberdiano Dambará, *Batuko* (1964).¹³⁷

O poema *Batuko*, publicado em 1964 pelo poeta cabo-verdiano Kaoberdiano Dambará e por ele gravado em vinil no início dos anos 1970, é uma das expressões da arte e da cultura popular de Cabo Verde. Gláucia Nogueira (2012, p. 339) descreve a obra como “um ato de afirmação e reivindicação política e cultural”. Afirmação de uma identidade cultural de um país insular do continente africano que foi colonizado por Portugal entre o século XV e 1975, ano de sua independência. Colonização que deixou feridas de escravização, roubo, exploração.

Se em *Dark Ballet* Madonna percebe que “a tempestade não está no ar, está dentro de nós”, em *Batuka* ela indica que “há uma tempestade adiante”. A tempestade pode ser aqui interpretada como metáfora para os violentos embates culturais. Pelos versos “Pegue aquele velho/Coloque-o em uma prisão/Onde ele não possa nos parar (onde ele não possa nos parar)/Onde ele não possa nos machucar (onde ele não possa nos machucar)” (MADONNA,

¹³⁶ “I said a little prayer/Get that old man/Put him in a jail.”

¹³⁷ “Nha fla-m, Nha Dunda, kus'e k'e batuku?/Nha nxina mininu kusa k'e ka sabe/Nha fidju, batuku N ka se kusa/Nu nase nu atxa-l/Nu ta more nu ta dexa-l/E lonji sima seu/Fundu sima mar/Rixu sima rotxa”. Tradução de Manuel Freitas (com assistência da versão inglesa de Manuel da Luz Gonçalves). Disponível no artigo de Nogueira (2012).

2019m),¹³⁸ percebe-se que a tempestade que se aproxima toma a forma de um velho (*old man*), ou seja: o inimigo é o patriarcado. A repetição dos versos se dá pelo canto da Orquestra das Batukadeiras, coletivo artístico de mulheres negras cabo-verdianas – sendo o *batuku* um gênero musical de canto-resposta. O patriarcado é o inimigo comum que une Madonna às Batukadeiras; contudo, o fato de Madonna não racializar esse *old man* denota que ainda falta o reconhecimento, na canção, da opressão da branquitude nesse patriarcado. É muito mais fácil unir-se pelo inimigo comum; difícil é reconhecer a tempestade dentro de nós.

Batuka tem também um tom bastante religioso, de oração – reflexo do catolicismo tanto em Madonna quanto em Cabo-Verde, país em que 85% da população é católica (WIKIPEDIA, 2022d). Catolicismo esse que é rastro da colonização, assim como no Brasil. A palavra “religião” deriva do latim *religare*: religar, voltar a ligar. É ela que tenta conectar as mulheres negras e a mulher branca na canção.

Como explica Nogueira (2012), o *batuku* é um gênero musical bastante marcado pela percussão e pelo canto-resposta (a cantora solista – *kantadera profeta* – entoa os versos que são repetidos pelas demais cantoras – *kantaderas di kunpanha*), uma configuração musical bastante popular dentre as culturas do continente africano.

O *batuku*, gênero musical interpretado com base em percussão em panos/almofadas e no canto-resposta, é tido como tradicional de Santiago e efetivamente é apenas nessa ilha que se encontra atualmente, embora se considere que no passado tenha existido em outras. É considerado como a mais africana entre as várias manifestações musicais de Cabo Verde, entre as quais se encontram exemplos que fazem lembrar possíveis influências do fado português, do samba canção brasileiro ou, mais remotamente, da modinha que os antecede, ou exemplos que remetem para outras origens europeias, caso das mazurcas, valsas, etc. As características que aproximam o *batuku* de padrões africanos de expressão musical e coreográfica têm a ver com o padrão canto-resposta e com a percussão tocada em grupo no centro do qual um dançarino (em geral uma dançarina) evolui. O *batuku* passou ao longo do tempo por algumas transformações, e se no passado foi visto com menosprezo e como algo restrito ao interior de Santiago, hoje é um gênero musical de prestígio, constituindo a matéria-prima de criação artística de uma vanguarda musical que há cerca de dez anos¹³⁹ começou a retrabalhá-lo numa linguagem urbana e contemporânea. (NOGUEIRA, 2012, p. 329)

Batuku também é uma dança. Como as executantes (as *batukaderas* e/ou *kantaderas*) organizam-se em um círculo, há um momento da sessão de *batuku* em que uma delas dirige-se ao centro do círculo para performar a dança. Alan de Oliveira (2021, p. 1) apresenta a oralidade, o imaginário e a circularidade como “perspectivas africanas de conhecimento” que podem contribuir epistemologicamente para a Comunicação e também como “formas comunicacionais atravessadas em encruzilhadas”. O *batuku* é bastante marcado

¹³⁸ “Get that old man/Put him in a jail/Where he can't stop us (Where he can't stop us)/Where he can't hurt us (Where he can't hurt us)”.

¹³⁹ Vinte anos, visto que o artigo é de 2012.

por essas formas, seja na formação circular (que indica uma coletividade, irmandade entre as *batukaderas*); na oralidade do canto-resposta (por vezes improvisado); ou no imaginário dos temas, provérbios e das expressões da cultura popular que comumente pautam as letras das canções.

Como apontado por Nogueira (2012, p. 328), o *batuku* passou por transformações na forma como ele é percebido pelas culturas no último século, indo do menosprezo – “relatos históricos, textos de jornais antigos e mesmo a literatura, na prosa e na poesia, mostram com abundantes registros como em outros tempos o *batuku*, um ‘divertimento de escravos’ era apenas tolerado” – ao patrimônio imaterial. Desde o século XVIII (de quando datam as referências mais antigas até então encontradas), o *batuku* tem se constituído como uma arte de resistência negra cabo-verdiana desde o período da escravidão até a contemporaneidade – sendo atualmente performado majoritariamente por mulheres. Na língua portuguesa, a letra “a” pode se configurar como vocal temática, designando o gênero feminino. Seria *batuka* o feminino de *batuku*?

Assiste-se nos últimos anos ao aparecimento de uma profusão de grupos do *batuku* dito tradicional, baseado na percussão e canto-resposta, formado na maior parte das vezes unicamente por mulheres. Procuram inserir-se na modesta indústria cultural de Cabo Verde, gravam CD e DVD, atuam em festivais e outros eventos, demonstrando grande iniciativa. (NOGUEIRA, 2012, p. 344)

Tal profusão fez com que Madonna, por intermédio de Dino D’Santiago, chegasse à Orquestra das Batukadeiras, dando origem a *Batuka*, quinta faixa da edição *deluxe* de *Madame X*, classificada nos gêneros *batuku* e *afrobeat*. Foi produzida por Madonna e Mirwais Ahmadzai e composta pela dupla junto a David Banda, filho de Madonna. O videoclipe foi dirigido por Emmanuel Adjei, assim como *Dark Ballet*. O encontro e o processo criativo da canção são contados pela artista no documentário *World of Madame X* – com cenas intercaladas dela cantando e tocando *batuku* em uma roda com as Batukadeiras.

Como eu descobri as Batukadeiras? Dino D’Santiago, minha conexão musical em Lisboa, disse: “Você tem que vir aqui e ouvir essas mulheres tocarem. Elas vão mexer com a sua cabeça. E elas são uma força, um empoderamento feminino, energia e paixão”. E nesse pequeno bar, no meio do nada, havia um círculo de mulheres sentadas nessas cadeiras. E essa música começou e essas mulheres estavam todas tocando. Elas se revezaram em pé cantando solas e também cantando em crioulo¹⁴⁰ e dançando. Foi tão inspirador. Então depois de vê-las performando, eu disse “meu deus, Dino, seria possível fazer uma música? Colaborar com elas? Você as abordaria?”, e elas toparam. Então acabamos no estúdio de gravação e fizemos uma canção. É uma música de canto-resposta. Sentamos todas no estúdio e gravamos ao vivo. Elas foram incríveis. Foi uma experiência religiosa. Até meus filhos estavam lá cantando junto. Foi uma celebração total da vida. Dava para sentir o poder matriarcal dessas mulheres. Dava para sentir a História, dava para sentir a tristeza, e o mais importante: dava para sentir a alegria. Eu uso as palavras “sofrimento”, “tristeza” e “melancolia” muitas vezes. E existe muita alegria aqui em

¹⁴⁰ Língua materna cabo-verdiana.

Portugal. Esse é o paradoxo da arte, da música, da vida! Portugal foi um dos berços da escravidão. Cabo-Verde foi um dos primeiros lugares de onde vieram os navios escravocratas na África. E essas mulheres vieram desse lugar. Então eu sinto que a música delas e as coisas que elas têm a dizer, mesmo que não seja conscientemente, estava vindo delas. O passado, o presente e o futuro. (MADONNA, 2019j, informação verbal)¹⁴¹

O relato de Madonna descreve com bastantes detalhes um tipo de encontro entre duas culturas. De início, a artista foi tocada pelas Batukadeiras e pela arte delas. Em seguida, quis fazer uma colaboração, mas não sabia como abordá-las. Depois de aceito o convite, partiram para o estúdio juntas.

Batuka diferencia-se de *God Control* e de *Dark Ballet* porque não toma o protagonismo nem o cede; na obra em questão, Madonna busca uma colaboração, um diálogo, uma mutualidade. Outro ponto que se destaca em *Batuka* é que seu tom carrega mais esperança e alegria, já que como a própria artista disse, ela usa bastante as palavras sofrimento, tristeza e melancolia – e isso se reflete em *Madame X*, com clipes trágicos que denunciam o conservadorismo, a ascensão da extrema-direita e os crimes de ódio, mas que parecem por vezes esquecer de celebrar a vida e a resistência.

Por fim, Madonna deixa bem claro em seu relato que está ciente da história do *batuku*, de Cabo-Verde, das Batukadeiras e do lugar do qual elas partem (geográfica e culturalmente). Como se dá, portanto, esse diálogo de vozes? E como ele ressoa em outras esferas da cultura? São essas questões que guiam a análise das três últimas pranchas desta dissertação: pranchas 7) interseccionalidades femininas; 8) música pop e territorialidades; 9) resistência e legitimação.

Foram coletadas imagens de cinco cenas do videoclipe, três imagens da *performance* ao vivo da canção na turnê *Madame X*, uma captura de vídeo de uma apresentação das Batukadeiras sem Madonna, cenas de outros videoclipes pop, fotografias,

¹⁴¹ “How did I discover the Batukadeiras? Dino D’Santiago, my musical connection in Lisbon, he said: ‘You have to come hear these women play. They’re gonna blow your mind. And they are a force, a female empowerment, an energy and passion’. Into this tiny little bar, in the middle of nowhere, there was a circle of women sitting in these chairs. And this music started and these women were all playing. They took turns standing up, singing solos and also singing in creole and dancing. It was so inspiring. So after I saw them perform, I said: ‘Oh my Gosh, Dino, would it be possible to do a song, to collaborate with them? Would you approach them?’ and they said ‘yes’. And so we ended up in the recording studio and we made a song. It’s a call and response song. We all sat in the room together and recorded it live. They were amazing. It was a religious experience. Even my children were there singing along with them. It was a total celebration of life. You could feel the matriarchal power of these women. You could feel History, you could feel sadness, and you could feel, most importantly, joy. I use the words ‘sorrow’, ‘sadness’ and ‘melancholy’ a lot. And there is a lot of joy here in Portugal. That is the paradox of art, music and life! Portugal was the birth place of slavery. Cabo Verde was the first where the slave ships came from Africa. And these women came from that place. So I feel like their music and the things they had to say, I feel like even if it was not conscious, that it was coming out of them. The past, the present and the future.”

duas cenas de séries, uma cena de anime, uma *performance* de Madonna no *Eurovision*, uma performance na televisão, um *lyric vídeo*, um *meme*, uma charge e uma camiseta. As imagens foram produzidas nos séculos XX e XXI e partem do Brasil, EUA, Cabo-Verde, Portugal, Espanha, Inglaterra, Rússia, Coreia do Sul, Japão, Israel e Nova Zelândia. Começamos, então, com a primeira prancha de *Batuka*, a de número 7 (Figura 24).

Figura 24 – Prancha 7: Interseccionalidades femininas.



Fonte: Reprodução.¹⁴²

¹⁴² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nU2eApGw_TU; <https://www.primevideo.com/detail/0PRXF64OTWH63CNQ92K0L3W26J/>; <https://www.youtube.com/watch?v=rJDWzD9DT9k>; <https://www.youtube.com/watch?v=jdH2Sy-BINE>; https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/15/politica/1534340777_908387.html; <https://www.primevideo.com/detail/0G9RF7SNEQPO8T0RQ4RE85Q93U/>; <https://g1.globo.com/mt/mato->

No canto superior esquerdo, uma cena do final de *Batuka* em que Madonna aparece rodeada pelas Batukadeiras, de mãos dadas com elas enquanto oram. Após momentos de alegria e de celebração juntas, essa é uma cena melancólica – porém repleta de esperança – em que não há uma palavra dita, mas muito a ser sentido. *Batuka* é o tipo de videoclipe que se constrói principalmente pelo campo do sensível, sendo talvez um pouco menos literal do que *God Control* e *Dark Ballet*.

Já no canto superior direito da prancha, outra cena – desta vez, do início da obra – dá um *close* nas mãos entrelaçadas de Madonna, a mulher branca, e uma das Batukadeiras, uma mulher negra. Ambas as imagens trazem representações de uma interseccionalidade racial feminina que luta contra um inimigo comum – o patriarcado – apesar do enorme abismo de privilégios entre elas no que tange à raça, classe e heranças pós-coloniais. Como as Batukadeiras parecem estar abertas ao encontro, a dinâmica entre as semiosferas aqui busca mais um diálogo do que um embate.

Abaixo das cenas do videoclipe, três capturas de tela (as duas imagens abaixo do clipe e a imagem abaixo delas, na lateral esquerda da prancha) de diferentes momentos da *performance* ao vivo de Madonna com as Batukadeiras no concerto da *Madame X Tour* (2021). Na primeira, do início da apresentação, Madonna entra separadamente, em uma posição acima das Batukadeiras no palco e com um holofote sobre ela, o que marca uma desigualdade na participação entre elas na cena. Na segunda imagem, momentos depois, Madonna entra na roda e assume a posição da dançarina do *batuku*, que fica no centro. É evidente que essa configuração, para além da tradicionalidade na cultura do *batuku*, é bastante propícia para que Madonna tenha uma posição de destaque no palco – unindo o útil ao agradável. Já na terceira imagem, a cantora está abraçada com uma das Batukadeiras, que aparentam estar confortáveis e felizes em dividir o palco com Madonna.

No *Instagram*, a Orquestra das Batukadeiras (que participou dos *shows* da *Madame X Tour* em diversos países), postou um vídeo de um *workshop* com Madonna com a legenda “Quando a diversidade é respeitada, existe a interculturalidade e a partilha!” (BATUKADEIRAS, 2019), o que indica que elas tiveram uma ótima experiência com a artista e que ela demonstrou respeito no contato entre elas nas gravações em estúdio, no videoclipe e nos concertos. Contudo, precisamos observar por outras ópticas, para além do discurso das convidadas.

grosso/noticia/2021/08/16/indigena-transsexual-se-torna-cacique-de-aldeia-em-mt-corpo-de-homem-e-espirito-de-mulher.ghtml; <https://www.newyorker.com/humor/daily-shouts/an-oral-history-of-janet-jacksons-super-bowl-half-time-wardrobe-malfunction>. Acesso em: 15 nov. 2022.

No documentário *World of Madame X*, enquanto Madonna conta sobre a experiência de conhecer e trabalhar com as Batukadeiras, há uma cena que mostra uma delas passando um tecido por trás da cantora, recebendo-a no centro do círculo – como um ato ritualístico para que ela seja bem-vinda à roda. No videoclipe e *na performance* ao vivo, a artista apenas entra no círculo, sem nenhuma cerimônia, nenhum contato inicial com alguma delas antes de entrar – o que deixa a conexão entre elas menos orgânica e mais invasiva da parte de Madonna.

Outro detalhe que chama atenção sobre toda a construção da obra (seja a canção, videoclipe ou apresentação ao vivo) é que Madonna assume (toma?) o lugar da cantora solista. Ela é quem lidera o coro, puxando sempre os primeiros versos – sendo as Batukadeiras as cantoras que os repetem. Por mais que essa pareça uma configuração óbvia vindo da indústria (afinal, Madonna é uma cantora solo), cria-se aqui uma clara contradição com a proposta da canção: como fazer uma colaboração mútua, se as Batukadeiras estão sempre no lugar subordinado da repetição? E se a música fosse puxada por uma das mulheres negras e Madonna estivesse no coro geral? Como a orquestra cabo-verdiana pode contar sua história e falar do lugar de onde ela parte se foi a estadunidense quem escreveu e produziu a canção? A indústria da música vai dar a total voz e o total controle criativo (se é que isso existe) para o grupo identitário que está tentando representar? Afinal, pode a subalterna *realmente* falar?

No encarte¹⁴³ do disco, a Orquestra Batukadeiras é creditada em *Batuka* como “*backing vocals*”. Vocais de apoio e de fundo, sendo que elas cantam sozinhas, separadamente de Madonna, repetindo seus versos. Quem está apoiando quem aqui? Além disso, elas também cantam em crioulo cabo-verdiano na canção (versos cuja tradução não está disponível nem no encarte e nem na internet), ou seja, são também compositoras dessa parte da canção e não foram creditadas como tal, nem como instrumentistas (visto que elas também estão tocando a percussão no *batuku*). Como Madonna pretende que sua obra traga as histórias e as vivências das Batukadeiras se as narrativas não são traduzidas e as *performances* não são devidamente creditadas? Como pontua Spivak, a subordinada pode falar, mas dificilmente será ouvida.

À direita da imagem de Madonna abraçada com uma das Batukadeiras no concerto, há uma captura de tela de uma apresentação da Orquestra na Praia de Santa Cruz, em Portugal. Durante a sessão de *batuku*, elas recebem de braços abertos uma convidada

¹⁴³ Disponível em: https://issuu.com/andregds/docs/madamex_digitalbooklet. Acesso em: 22 nov. 2022.

(branca) e a relação entre elas se mostra mais natural, espontânea. É evidente que há uma diferença entre um registro amador de uma *performance* na rua e uma superprodução da música popular massiva. E essa diferença é representada também nas imagens. *Batuka* mostra uma genuína intenção de diálogo, de construção mútua, mas deixa as marcas da indústria cultural estadunidense. O holofote, a elevação e a entrada abrupta evidenciam também as diferenças culturais, as assimetrias; o nuclear e o periférico se mostram na fronteira.

Abaixo de Madonna abraçada com a Batukadeira, uma captura de tela de *Dirty Computer* (2018) de Janelle Monáe que traz um diálogo entre Zen (uma das *dirty computers* que foram capturadas e tiveram nome, identidade e memórias deletadas para servir ao novo sistema) e Virgin Victoria, uma mulher branca no comando – a quem eles chamam de “mãe”. Na cena, referindo-se à Jane 57821 (personagem de Janelle Monáe), Zen (uma mulher negra) diz: “É como se ela se lembrasse de mim. [...] Ela me diz coisas sobre mim mesma. Sobre de onde eu sou. Ela diz que meu nome era Zen e que eu fazia filmes, tocava instrumentos... E ela diz que nós estávamos apaixonadas”.¹⁴⁴ Já Victoria intervém: “Já chega! Você sabe que isso é impossível. Uma mente suja vai fazer qualquer coisa para sobreviver. Agora ela está suja. Amanhã, após a Caminhada, ela estará limpa!”.¹⁴⁵

Na obra, limpo e sujo são analogias à autodescrição cultural das identidades legitimadoras e à categorização das identidades de resistência como sujas, imundas – “imundiça”, como os torturadores de Dandara cruelmente se referiram a ela. Na cena em questão, uma mulher branca cishetero insiste no apagamento das memórias e da identidade de uma mulher negra que estava em uma relação homoafetiva com outra mulher negra. Janelle denuncia, aqui, as tentativas de apagamento e de silenciamento que uma cultura tenta fazer sobre outra. A interseccionalidade de gênero, raça e sexualidade aqui mostra uma clara assimetria de poderes entre as duas personagens.

À direita da cena de *Dirty Computer* na prancha, outra história de amor entre mulheres que foi abruptamente encerrada contra a vontade delas. Refiro-me à fotografia de Marielle Franco beijando sua então esposa, Mônica Benício. Vereadora do Rio de Janeiro, Franco defendia as pautas feministas, antirracistas e pro-LGBTQIA+ e criticava a intervenção federal no Rio e a Polícia Militar. Ela foi assassinada com tiros em 2018, por motivações fascistas – e até hoje não sabemos quem matou Marielle. A fotografia estampa a reportagem *Marielle e Mônica: uma história de amor interrompida*. O lead da matéria diz: “Aos 5 meses

¹⁴⁴ “It’s as if she remembers me. (...) She tells me things about myself. About where I’m from. She says that my name was Zen and I made films, played instruments... And she says that we were in love.”

¹⁴⁵ “That’s enough! You know that’s impossible. A dirty mind will do anything to survive. Right now she’s dirty. Tomorrow, after The Walk, she’ll be clean!”

da morte da vereadora, Mônica Benício conta como Marielle se tornou o amor da sua vida e explica por que dizer que é sapatão é um ato político”. Franco, uma mulher negra e lésbica, revela que a interseccionalidade feminina traz ainda mais assimetrias em relação à raça e à sexualidade. Os perigos aumentam. Tiraram a vida dela, mas sua identidade continua viva. Marielle, presente!

Abaixo da cena de *Dirty Computer*, uma imagem de *Eleita* (2022), série estrelada pela cantora do pop brasileira Clarice Falcão, que aqui interpreta Fefê Pessoa, uma mulher que se candidatou ao cargo de governadora do Rio de Janeiro como uma brincadeira e acabou ganhando as eleições. Na cena em questão, Teresa, uma mulher negra que é chefe de gabinete de Fefê, conversa com a pastora Hosana, mulher branca que representa a bancada evangélica extremista. Segue o roteiro:

Hosana: Mais um homem velho, hetero no poder? Não tá na nossa hora?

Teresa: [risos]

Hosana: Não temos que ter sororidade?

Teresa: Sororidade?

Hosana: Não temos que nos apoiar umas às outras?

Teresa: Nem todas.

[Teresa sai]

Hosana: O caminho é longo...

A mensagem é evidente: nem sempre a mulher negra vai estar aberta ao diálogo e a uma suposta sororidade proposta pela mulher branca – que pode ter boas intenções, mas que pode muitas vezes soltar a mão da mulher negra na primeira oportunidade. A dinâmica cultural é bem mais complexa do que a mera vontade de estabelecer uma conexão fraterna. Ironicamente, Hosana também não racializa o homem velho e hetero no poder; além disso, sua última fala é a mesma do verso de *Batuka* que dá título a este capítulo: *it's a long way...*

À direita da cena de *Eleita*, uma fotografia de Majur Traytowu, a primeira mulher indígena trans a ser cacica de uma aldeia (Apido Paru) no Mato Grosso. Traytowu conta que sempre foi aceita pela sua comunidade, o que evidencia que a transfobia – assim como qualquer preconceito – é uma construção cultural e que nem toda semiosfera vai operar pela lógica opressora cisgênera. Sua fala também indica que a interseccionalidade feminina revela diferentes camadas ao entrar em contato com semiosferas indígenas e trans. Em 2016, foram contabilizadas cerca de vinte cacicas (mulheres) ao redor do Brasil.

Isabella Alves (2021), ao discutir a colonização das sexualidades indígenas para compreender a “heterossexualização da nação”, observa a importância de atrelar a pauta decolonial aos marcadores interseccionais de raça, gênero e sexualidade, visto que a colonização também tentou apagar as vivências LGBTQIA+ na história das culturas indígenas brasileiras. Ela argumenta, ainda, que investigar a resistência sexual e de gênero no

país é imprescindível para que conheçamos mais as nossas próprias narrativas, para além da Revolta de *Stonewall* nos EUA.

À direita da fotografia de Majur, no canto inferior direito, uma imagem da performance de Janet Jackson (2004) no *Superbowl*, ao lado de Justin Timberlake. O episódio, que já foi anteriormente abordado (ver 4.2), aparece aqui na prancha porque mostra que mesmo as divas multimilionárias como Madonna e Janet não estão igualadas nas relações de poder devido ao marcador racial. Na fotografia é possível ver Jackson segurando o seio exposto, nitidamente envergonhada e desconfortável com o ocorrido, enquanto Timberlake se mostra assustado. Ambos parecem não saber o que fazer.

Em entrevista¹⁴⁶ à Oprah (2006), Janet diz que vai abordar o assunto publicamente uma única vez, naquele momento. Ela revela que ficou profundamente magoada com Justin porque eles eram grandes amigos, mas a partir do ocorrido ele sumiu da vida dela e passou a fazer cada vez mais sucesso, enquanto ela foi arduamente rechaçada. A diferença de percurso das carreiras de ambos denota a evidente assimetria cultural entre um homem branco e uma mulher negra.

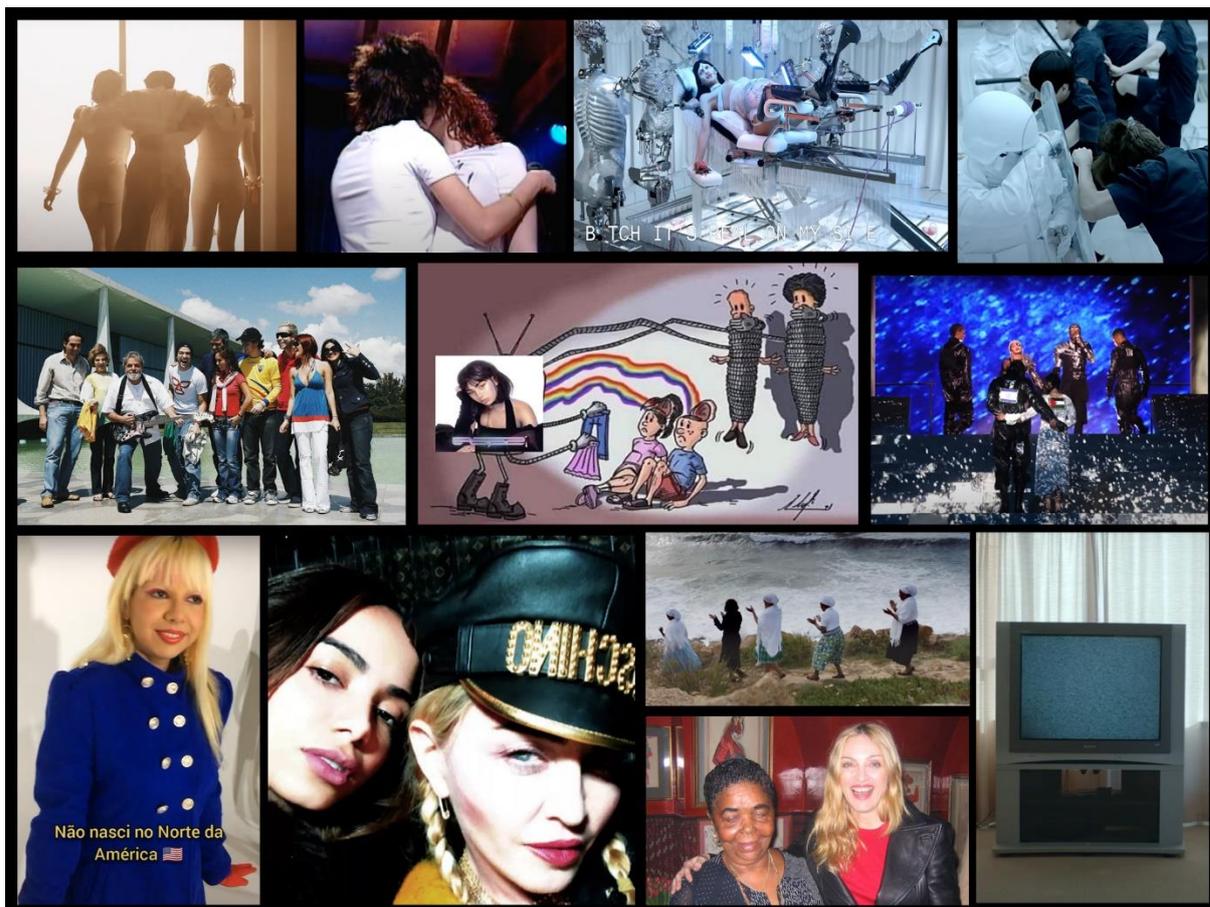
Já Madonna (2012), poucos dias antes de sua apresentação no *Superbowl*, brincou com o caso de Janet ao dizer: “Sem mamilos, com certeza. Eu não gosto de me repetir”. Justamente por já ter exibido seu corpo nu no passado – tendo também enfrentado retaliação por parte da mídia e do público, embora sua carreira tenha sofrido menos que a de Janet (ver 4.2) – a artista já sofreu os danos do machismo na sociedade. A forma que ela escolheu para abordar o assunto, sem apontar o racismo sofrido por Janet, mostra que nem sempre há sororidade na indústria.

A prancha 7 se debruçou sobre as interseções femininas, partindo de imagens de *Batuka*. Pelo agrupamento de imagens e seus respectivos contextos, é possível observar que as dinâmicas culturais envolvem tentativas de diálogo, embates, silenciamentos, opressões, aproximações, semelhanças e diferenças que compõem a heterogeneidade da semiosfera feminina no universo cultural.

Como *Batuka* estabelece uma ponte entre Cabo-Verde, Portugal e EUA – refletindo a proposta do álbum *Madame X* de atravessar o mundo, conhecer as diferenças e representá-las –, fazemos então uma breve viagem pelo globo, tomando como bússola a música pop. O que podemos perceber sobre as especificidades de cada região que é atravessada pela indústria da música? Essa é a temática da prancha 8 (Figura 25).

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w8xigIsdJKA>. Acesso em: 15 nov. 2022.

Figura 25 – Prancha 8: Música pop e territorialidades.



Fonte: Reprodução.¹⁴⁷

A prancha 8 foi a única construída na orientação “paisagem” porque o intuito é simular (não com exatidão, visto que isso é impossível) a configuração do mapa *mundi* por meio de imagens relacionadas à música pop, aproximando o atlas de Warburg do atlas geográfico.

Como argumenta Janotti Junior, a atual configuração da música pop não pode ser resumida apenas no popular massivo; além dele, ela também engloba as particularidades das produções musicais e audiovisuais locais que são por ela atravessadas, além do ecossistema de mídias de conectividade que agencia o consumo e o compartilhamento das obras, bem como a formação de redes de ouvintes. A música pop é, portanto, “um maquinário em

¹⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WxMIbSL3fl8;> <https://www.youtube.com/watch?v=jdH2Sy-BINE;>
<https://www.vice.com/pt/article/wjk9nn/tentamos-descobrir-o-gosto-musical-dos-candidatos-a-presidencia;> <https://www.youtube.com/watch?v=gfGz4MTQ28;>
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=488072100019014&set=a.264790769013816;>
https://www.youtube.com/watch?v=VG3WkiL0d_U; <https://www.youtube.com/watch?v=KmdkD469zVQ;>
<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/06/17/madonna-diz-que-estourou-orcamento-e-pede-us-300-mil-para-clipe-com-anitta-durante-entrevista.ghtml;> https://www.youtube.com/watch?v=nU2eApGw_TU;
[https://www.novafriica.co.ao/mais/cultura/musica/madonna-e-cesaria-evora-a-historia-de-um-encontro-especial/;](https://www.novafriica.co.ao/mais/cultura/musica/madonna-e-cesaria-evora-a-historia-de-um-encontro-especial/)
[https://www.youtube.com/watch?v=nIcIKh6sBtc.](https://www.youtube.com/watch?v=nIcIKh6sBtc) Acesso em: 15 nov. 2022.

constante processo de reterritorialização tanto do popular quanto da face midiática da produção musical contemporânea” (JANOTTI JUNIOR, 2020, p. 25). O autor destaca ainda os “processos de reterritorialização das sensibilidades locais, atravessadas por questões de classe, gênero e raça em diferentes contextos sociais” (JANOTTI JUNIOR, 2020, p. 26). Analisando *Batuka*, um clipe que atravessa a produção musical local cabo-verdiana, que questões identitárias podem ser levantadas de acordo com a sensibilidade de distintas regiões do globo?

No canto superior esquerdo da prancha, na América do Norte, um *frame* de *Americans* (2018), videoclipe da estadunidense Janelle Monáe que traz os créditos finais de *Dirty Computer*. Na cena, Jane (Monáe), Zen e Ché são vistos finalmente escapando do regime colonizador e escravocrata ao qual foram submetidos, enquanto ecoam os versos:

Gosto da minha mulher na cozinha/Ensino superstições às minhas crianças/Guardo minhas duas armas na minha mesa de cabeceira azul/Uma coisinha linda, ela pode lavar minhas roupas/Mas ela jamais usará minhas calças/Eu faço o juramento à bandeira/Aprendi as palavras com minha mãe e meu pai/Juro pela minha vida/Com um grande e velho pedaço de torta americana. [...] Não tente tomar o meu país, vou defender minha terra/*Baby*, eu não sou louco, não, sou americano. (MONÁE, 2018b)¹⁴⁸

Associada a imagem da libertação de três pessoas negras (sendo duas delas um casal formado por uma mulher e uma pessoa trans não binária) de um regime futurista distópico colonizador, a letra da canção traz o discurso verbal – repleto de ironias. Em *Americans*, os marcadores de raça, gênero e sexualidade em Janelle se expressam, a partir do território do qual ela vem, por meio também da crítica que ela faz ao próprio país: a misoginia patriarcal, a violência armada, o racismo pós-colonial, o nacionalismo exacerbado, a tradição. Monáe articula aqui diversas semiosferas dentro da cultura estadunidense e finaliza comparando o “americano” a um louco.

À direita de *Americans*, uma apresentação (2003) de *All The Things She Said*, canção do duo musical russo t.A.T.u.. A imagem da prancha representa o momento em que as garotas Lena Katina e Yulia Volkova se beijam ao vivo, na televisão estadunidense, ambas vestindo uma camisa com os dizeres “foda-se a guerra” em russo. Como já mencionado (ver 2.2.1), 2003 foi o ano em que o imperialismo estadunidense atuou na Guerra do Iraque, invadindo e ocupando o território iraquiano por meio do genocídio. A representação em

¹⁴⁸ “I like my woman in the kitchen/I teach my children superstitions/I keep my two guns on my blue nightstand/A pretty young thang, she can wash my clothes/But she'll never ever wear my pants/I pledge allegiance to the flag/Learned the words from my mom and dad/Cross my heart and I hope to die/With a big old piece of American pie (...) Don't try to take my country, I will defend my land/I'm not crazy, baby, naw, I'm American”.

questão levanta o embate cultural entre as semiosferas lésbica e heterossexual, além do histórico e frio conflito cultural entre EUA e Rússia.

Há, ainda, detalhes sobre a história de t.A.T.u. que enriquecem o debate. Foi revelado, anos depois da formação do grupo, que o romance entre as duas garotas era uma narrativa falsa criada como estratégia de *marketing* da gravadora. Apesar disso, Lena Katina reconhece¹⁴⁹ que as obras, mesmo sendo produzidas por pessoas heterossexuais, foram de grande importância para o reconhecimento e a resistência identitária lésbica de diversas meninas que cresceram ouvindo suas músicas nos anos 2000, o que já denota a complexidade das dinâmicas culturais em torno da sexualidade.

Já Yulia Volkova (2014) deu declarações como “Um homem não tem direito de ser bicha. Duas garotas juntas não é a mesma coisa que dois homens juntos. Parece-me que as lésbicas são esteticamente mais agradáveis do que dois homens de mãos dadas e se beijando”. Ao assumir um discurso homofóbico que, ao mesmo tempo, relativiza a estética lésbica (mas que não diminui o peso opressor de sua fala), Volkova mostra que nem tudo é preto no branco; entre a polarização LGBTQIA+ *versus* a cultura cishetero existem pessoas que vão demonstrar diferentes graus de preconceito ou de “tolerância” entre as estruturas das culturas.

Ao leste da imagem de t.A.T.u. nos EUA, uma cena de *Nonbinary* (2020), clipe de Arca, artista transfeminina (que na época se reconhecia como trans não binária) que nasceu na Venezuela, mas que reside na Espanha, Europa. Arca trabalha principalmente com o pop experimental e com o EDM, sendo uma das mais recorrentes parceiras criativas de Björk na última década. A imagem da prancha marca o momento da obra surrealista em que a artista está sendo operada por esqueletos metálicos que realizam operações cirúrgicas e protéticas em seu corpo – que passa a assumir um formato ciborgue, nos moldes contrassexuais propostos por Paul Preciado (2018), que defende o gênero como intervenções protéticas na materialidade do corpo.

Na cena em questão, ela canta “Quem você acha que eu sou?/Não é com quem você acha que tá lidando, não/Porque você não tá ‘lidando’/Não existe problema/Vadia, é real do meu lado/Vá em frente, fale por si mesmo (a)” (ARCA, 2020).¹⁵⁰ Mais à frente, ela faz um trocadilho entre “*speak for yourself*”, “fale por si mesmo (a), e “*speak for your self-states*”, “fale por seus próprios estados”. A palavra “estados”, além de sugerir uma crítica ao

¹⁴⁹ A declaração de Volkova, bem como todas as informações apresentadas sobre t.A.T.u., estão disponíveis em <https://jc.ne10.uol.com.br/social1/2022/02/14951994-guerra-russia-e-ucrania-relembre-polemicas-da-dupla-russa-t-a-t-u-que-marcou-a-historia-da-musica-pop-com-romance-lesbico-falso.html>. Acesso em: 15 nov. 2022.

¹⁵⁰ “Who do you think I am?/It's not who do you think you're dealing with, no/'Cause you're not 'dealing with'/There's no deal/Bitch, it's real on my side/Go ahead, speak for yourself.”

imperialismo estadunidense e europeu, assume aqui também o sentido de “território”: fale pelo seu território, fale de onde você vem. E a territorialidade de Arca, seja na Venezuela ou na Espanha, é bastante marcada pelo gênero; em *Nonbinary*, a artista demarca seu território (“é real do meu lado”) e faz questão de tensionar as semiosferas das identidades legitimadoras.

Ao leste da Arca, na Ásia, um frame do videoclipe de *N.O.*, canção de BTS, um dos mais expoentes grupos de K-pop (pop sul-coreano) da contemporaneidade. O K-pop tem se mostrado, desde a segunda metade da década de 2010, como um dos maiores fenômenos econômicos, estéticos e culturais da música pop – e não poderia, é claro, deixar de ser atravessado por sua própria territorialidade.

O videoclipe de *N.O.* se passa em uma escola que mais parece uma prisão colonial futurista. Na cena em questão, os garotos do grupo lutam contra os guardas enquanto denunciam a violenta pressão do sistema capitalista na cultura sul-coreana, que força os jovens a se dedicarem única e exaustivamente ao vestibular e, conseqüentemente, ao mercado de trabalho, colocando-os em uma competitividade compulsória que visa sempre ao primeiro lugar. Ironicamente, o grupo foi o primeiro ato asiático a alcançar o #1 na parada musical mais influente da indústria musical, a hegemônica *Billboard Hot 100*, tendo emplacado seis canções na posição.¹⁵¹ Na canção, o integrante SUGA evidencia a dificuldade de sair das fronteiras da semiosfera dos adultos – que não permitem que eles vivam suas juventudes – ao cantar os versos:

Quem é que nos transformou em máquinas de estudo?/Ou é número 1 ou fracasso/Eles nos prendem nas fronteiras, os adultos/Não há escolha a não ser consentir/Mesmo se pensarmos de forma simples, é a sobrevivência do mais apto/Quem você acha que nos faz pisar até nos nossos melhores amigos para subir? Quê? (BTS, 2013)¹⁵²

Ao sul do *frame* de *Americans*, um registro fotográfico do momento em que o grupo musical mexicano RBD, formado a partir da novela *Rebelde*, visitou o Palácio da Alvorada em 2007 para um churrasco com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Tanto a banda como a trama da Televisa foram uma febre entre as crianças e adolescentes na América Latina (especialmente no Brasil) entre os anos de 2004 e 2008. Vê-se aqui um encontro semiosférico latino e pop, cuja territorialidade evidencia que para além das questões

¹⁵¹ Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/k-pop/bts-o-1-ato-asiatico-conquistar-topo-da-billboard-hot-100-quatro-vezes-seguidas-rv1-1-25071183.html>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

¹⁵² “Who is the one who made us into study machines? It's either number one or a failure They trap us in borders, the adults There's no choice but to consent Even if we think simply, it's the survival of the fittest Who do you think is the one who makes us step on even our close friends to climb up? What?”

concernentes ao país de origem de produção de uma obra musical pop, podem ser observadas nuances também em outros países por ela atravessados.

Na ocasião, os integrantes do RBD deram uma guitarra de presente a Lula, que doou o instrumento ao *Fome Zero*, projeto de suma importância no combate à fome no país durante os dois primeiros mandatos do atual presidente do Brasil (G1, 2007). O episódio foi revivido nas redes sociais durante as eleições de 2022, na qual Lula derrotou Bolsonaro no segundo turno. Em um dos *tweets* no qual a imagem foi reproduzida, lê-se a nostálgica legenda: “ ✨ repasse a foto do lula com o rbd pro brasil ser feliz de novo ✨ ”,¹⁵³ em alusão ao *slogan* do presidente. Para além do marcador social de classe representado pela guitarra doada ao *Fome Zero*, há ainda no resgate desse momento do Lula com a banda pop RBD uma nostalgia atravessada por questões identitárias de raça, gênero, sexualidade e diversas outras relações de legitimação e de resistência que pautaram as eleições de 2022 no Brasil. Seremos felizes de novo.

Ao leste de Lula, um *meme* (2022) publicado pela página brasileira no *facebook* *Eu quero que a Charli XCX me atropеле com um Porsche*, uma *fanpage* direcionada a *memes* que envolvem o universo semiosférico cibernético da cantora. Essa postagem brasileira aponta, ainda, em direção nordeste no globo: Charli é uma artista musical britânica. A imagem é composta por uma charge compartilhada nas redes sociais, porém com uma intervenção nela que produz o sentido humorístico do *meme*: uma imagem promocional de *Pop 2, mixtape*¹⁵⁴ lançada pela cantora em 2017.

Charli XCX tem transitado, em seus últimos dez anos de carreira, entre produções *mainstream* (já tendo alcançado o topo da *Billboard Hot 100*) e outras mais *underground*, alternativas – especialmente no *hyperpop*, um movimento artístico e gênero musical do qual se originou o *PC Music*, um coletivo artístico (recorrentemente parceiro de Charli) com uma gravadora própria, fundada pelo produtor A. G. Cook. A premissa do *hyperpop* é a abordagem maximalista e exagerada da música popular massiva, adotando muitas vezes uma estética hiperplastificada, cibernética, maquínica e até mesmo ciborgue – e são mais de dez gêneros musicais que convergem no movimento (WIKIPEDIA, 2022e).

¹⁵³ Disponível em: <https://twitter.com/vailafaRBD/status/1399332619846885382>. Acesso em: 15 nov. 2022.

¹⁵⁴ Mixtape é um formato de compilação de música lançada de forma independente, sem vínculo contratual com uma gravadora. “Uma mixtape pode ser um conjunto de temas musicais, originais, versões ou mesmo temas feitos em cima de instrumentais de outros artistas. Uma mixtape é, geralmente, usada para chamar atenção para um álbum vindouro ou criar reconhecimento para um artista. Pode conter canções criadas por diferentes produtores. É um meio de divulgação por excelência (demos e promos), acessível e barato.” Disponível em: <https://caboindex.com/mas-afinal-o-que-e-uma-mixtape/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

Há uma forte presença LGBTQIA+ no *hyperpop*, seja entre os artistas, fãs, comunidades de ouvintes, no ciberespaço ou no ecossistema de mídias de conectividade que envolvem o movimento. Arca, presente nesta prancha, também é uma artista *hyperpop*. Dentre os artistas que já colaboraram com Charli, destaca-se um dos nomes expoentes dessa cena musical, a cantora, produtora e ativista trans Sophie,¹⁵⁵ que já trabalhou com Madonna na faixa *Bitch I'm Madonna* (2015).

Já em *Pop 2*, Charli propõe uma maximização futurista da música pop, fazendo colaborações com artistas LGBTQIA+ como Pabllo Vittar, Kim Petras, Brooke Candy e Tove Lo. Destaca-se a faixa *Femmebot*, uma colaboração com Dorian Electra, artista não binária (pronomes elu/delu) e com Mykki Blanco, nossa protagonista do videoclipe *Dark Ballet*. A canção explora os imaginários sobre um corpo robótico feminino, um corpo ciborgue, protético – que assume também uma construção de gênero fluida, indefinida, como propôs Paul Preciado (2018).

A charge em questão originalmente apresenta uma televisão vilanesca que ganha vida e atira um raio arco-íris em duas crianças, dando uma calça azul para a “menina” e um vestido rosa para o “menino” – enquanto captura e prende os pais, que carregam semblantes preocupados. Uma típica representação do pensamento cishetero legitimador que persegue, discrimina e tenta abolir as expressões de gênero e sexualidade LGBTQIA+ por meio de falsas narrativas como a da implementação, por parte da Comunidade, de uma “ideologia de gênero” sobre as crianças. Ao intervir com a imagem de Charli no *Pop 2*, o *meme* articula ambas as semiosferas, ironizando esse discurso cishetero ao representar a artista como um maquinário midiático da “propaganda LGBTQIA+”.

Ao leste da charge de Charli, Madonna na já mencionada (ver 2.2.2) apresentação que fez na edição de 2019 do festival de competição musical *Eurovision*, sediada em Israel durante uma época de violentas invasões e ocupações coloniais israelitas na Palestina. Enquanto Madonna canta *Future*, canção de *Madame X*, dois dançarinos sobem as escadas no palco de mãos dadas, com as bandeiras de Israel e da Palestina em suas respectivas costas. Ao propor um mero tratado de paz em cima de uma questão geopolítica secular que culmina em milhares de mortes – e manter seu posicionamento sobre a questão – Madonna mostra que nem sempre a indústria vai se propor a dialogar com as sensibilidades locais dos territórios que atravessa (ou mesmo invade). O *Eurovision* é tradicionalmente um evento cultural que

¹⁵⁵ Sophie, artista de vanguarda da música pop, eletrônica e *hyperpop*, faleceu em janeiro de 2021. Descanse em paz, Sophie.

reflete, por meio das notas atribuídas pelos países ou pela desclassificação de participantes, os embates geopolíticos da própria Europa e do Oriente Médio (DW, 2022).

Ao sul de Lula com o RBD, uma captura de tela do *lyric vídeo*¹⁵⁶ de *Vale das Bonecas* (2021), canção da fortalezense Clapt Bloom presente no EP *Vitrine*. Clapt conta que a faixa representa um estado maníaco por meio do qual ela começou a projetar e escrever sobre sensações que ela não tinha – como o verso “‘Me lembra que sou popular’, sendo que eu não sou popular né, gente? Pelo amor de Deus” (BLOOM, 2021f, informação verbal). É no vale que Clapt expressa suas fantasias de estrela pop, embora continue ciente das questões que atravessam seus territórios, como nos versos “Não nasci no norte da América/Não sou tudo o que, o que se espera”, cantados na cena do vídeo abordada na prancha.

Ao demarcar seu território por meio do contraste, da diferença entre ela e a indústria cultural norteamericana, Clapt afirma que não é “tudo o que se espera” de um produto pop hegemônico – tendo em mente que o gosto de grande parte do público é moldado pelo popular massivo, como argumentado pela própria cantora (ver 2.2.1). Há ainda, na canção da artista periférica fortalezense, marcadores identitários de classe, decolonialidade, gênero, raça e da comunidade LGBTQIA+ – visto que Clapt também se inspira no Vale dos Homossexuais,¹⁵⁷ narrativa evangélica LGBTfóbica que foi ressignificada pela Comunidade.

Ao leste de Clapt, uma fotografia de Madonna com a cantora carioca Anitta que estampa a matéria *Madonna diz que estourou orçamento e pede US\$ 300 mil para clipe com Anitta durante entrevista*. As artistas fizeram uma colaboração em *Faz Gostoso*, décima primeira faixa da edição *deluxe* de *Madame X*. A canção é uma versão da faixa homônima da cantora luso-brasileira Blaya e se configura como um *funk* carioca.

Aqui a música popular massiva articula signos de uma das semiosferas do universo cultural brasileiro, buscando um encontro, uma confraternização cultural. Contudo, esse encontro não chegou a ter um registro audiovisual, pois como aponta a reportagem, Madonna não pagou pela gravação. Um videoclipe foi bastante requisitado, visto que *Faz Gostoso* é a segunda canção mais ouvida do álbum *Madame X* no *spotify*, contabilizando 41 milhões de reproduções – estando atrás apenas de *Medellín* (com Maluma), que tem 65 milhões, e à frente de canções como *God Control*, *Dark Ballet* e *Batuka*, que possuem 10, 8 e 5 milhões, respectivamente.¹⁵⁸ Madonna, cuja fortuna é avaliada em 575 milhões de

¹⁵⁶ Produção audiovisual promocional de uma canção que apresenta sua letra.

¹⁵⁷ Disponível em: <https://revistaladoa.com.br/2013/10/noticias/pastora-ex-lesbica-diz-que-foi-ao-inferno-15-vezes-viu-vale-homossexuais/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

¹⁵⁸ De acordo com consulta feita em novembro de 2022.

dólares,¹⁵⁹ achou necessário pedir um financiamento externo de 300 mil dólares para gravar um clipe no Brasil porque “estourou o orçamento”. Essa é a indústria da música pop nos “países do sul”.

Rumores sobre a colaboração das duas artistas surgiram no segundo semestre de 2018,¹⁶⁰ época em que Anitta estava sendo frequentemente interpelada pelo público em relação ao seu posicionamento político perante as eleições que levaram Jair Bolsonaro ao poder. Pressionada, a cantora aderiu à campanha de oposição #EleNão (Madonna já havia aderido, inclusive), embora tenha sido bastante criticada por permanecer tanto tempo em cima do muro em um momento político tão delicado.¹⁶¹ Esse é um tipo de postura contraditória ao da própria Madame X, que pareceu não dar atenção à sensibilidade territorial brasileira no que concerne à escolha de sua parceira – afinal, a música vendeu.

Ao leste de Madonna com Anitta, uma cena de *Batuka* que apresenta as Batukadeiras se encaminhando, enfileiradas, em direção à Praia de São Julião, em Portugal, região onde o videoclipe foi gravado. A câmera enquadra uma paisagem natural e sua relação com a orquestra e com a artista. Madonna, que não financiou o clipe de *Faz Gostoso*, fez a escolha de gravar a obra em Portugal, a colônia, ao invés de Cabo-Verde, o lugar do qual partem as Batukadeiras. Mais barato? Mais cômodo? Por que Madonna não gravou nos países colonizados? Por que é tão mais fácil ficar apenas na Europa e nos Estados Unidos? A turnê *Madame X* sequer passou por algum país da América Latina, África, Ásia, Oceania. Os países colonizados “do sul” servem de matéria prima artística, mas não podem ter acesso aos concertos?

Ao sul da cena de *Batuka*, uma fotografia de Madonna com Cesária Évora (2004). A artista musical cabo-verdiana é uma das vozes mais populares da morna e um grande ídolo da estadunidense. Sua obra reflete sua vivência como mulher negra e as adversidades que enfrentou quando foi pobre. A imagem é um registro de um *show* de Cesária ao qual Madonna assistiu – ocasião em que pediu para conhecer a cantora no camarim. Embora se inspire na arte de diversos países colonizados, a Madame X não vem até nós para desenvolver as colaborações (o concerto de Évora se deu em Londres). Dadas tais configurações, será que a

¹⁵⁹ Disponível em: <https://www.antena1.com.br/noticias/rihanna-madonna-e-taylor-swift-estao-entre-as-mulheres-mais>. Acesso em: 16 nov. 2022.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/12/09/possivel-gravacao-de-anitta-com-madonna-e-a-prova-definitiva-de-que-a-artista-brasileira-chegou-la.ghtml>. Acesso em: 16 nov. 2022.

¹⁶¹ Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2018/09/23/interna_politica,991102/apos-polemica-anitta-entra-na-campanha-elenao-a-favor-da-democracia.shtml. Acesso em: 16 nov. 2022.

música pop realmente busca encontros substanciais com territórios colonizados ou apenas reitera a dominação imperialista cultural?

Ao leste da fotografia de Cesária e Madonna, uma cena de *Royals*, videoclipe da artista musical neozelandesa Lorde, que traz uma televisão que exhibe apenas o ruído imagético da ausência de transmissão de sinal em um quarto de um adolescente que se mostra contemplativo. Essa foi a canção que lançou a cantora no *mainstream*, atingindo o primeiro lugar da *Billboard Hot 100*. Ironicamente, Lorde canta sobre a discrepância entre o *glamour*, o romance e a ostentação da vida jovem cosmopolita nas representações da música popular massiva e a vivência dos adolescentes na Nova Zelândia.

Meus amigos e eu solucionamos o problema/Contamos nosso dinheiro no trem à caminho da festa/E todo mundo que nos conhece sabe/Que estamos de boa com isso, não viemos pelo dinheiro/Mas toda música é tipo/Dentes de ouro, vodka, pegar viagem no banheiro/Manchas de sangue, vestidos de festa, destruir quartos de hotel/Nós não ligamos, estamos dirigindo *Cadillacs* em nossos sonhos/Mas todo mundo só quer saber de/Champanhe, carrão, diamantes em seu relógio/Jatinhos, ilhas, tigres com coleiras de ouro/Nós não ligamos, não somos capturados por seus casos de amor/E nunca seremos a realeza (realeza)/Ela não corre em nosso sangue/Esse tipo de luxo simplesmente não é para nós/Buscamos um tipo diferente de diversão. (LORDE, 2013)¹⁶²

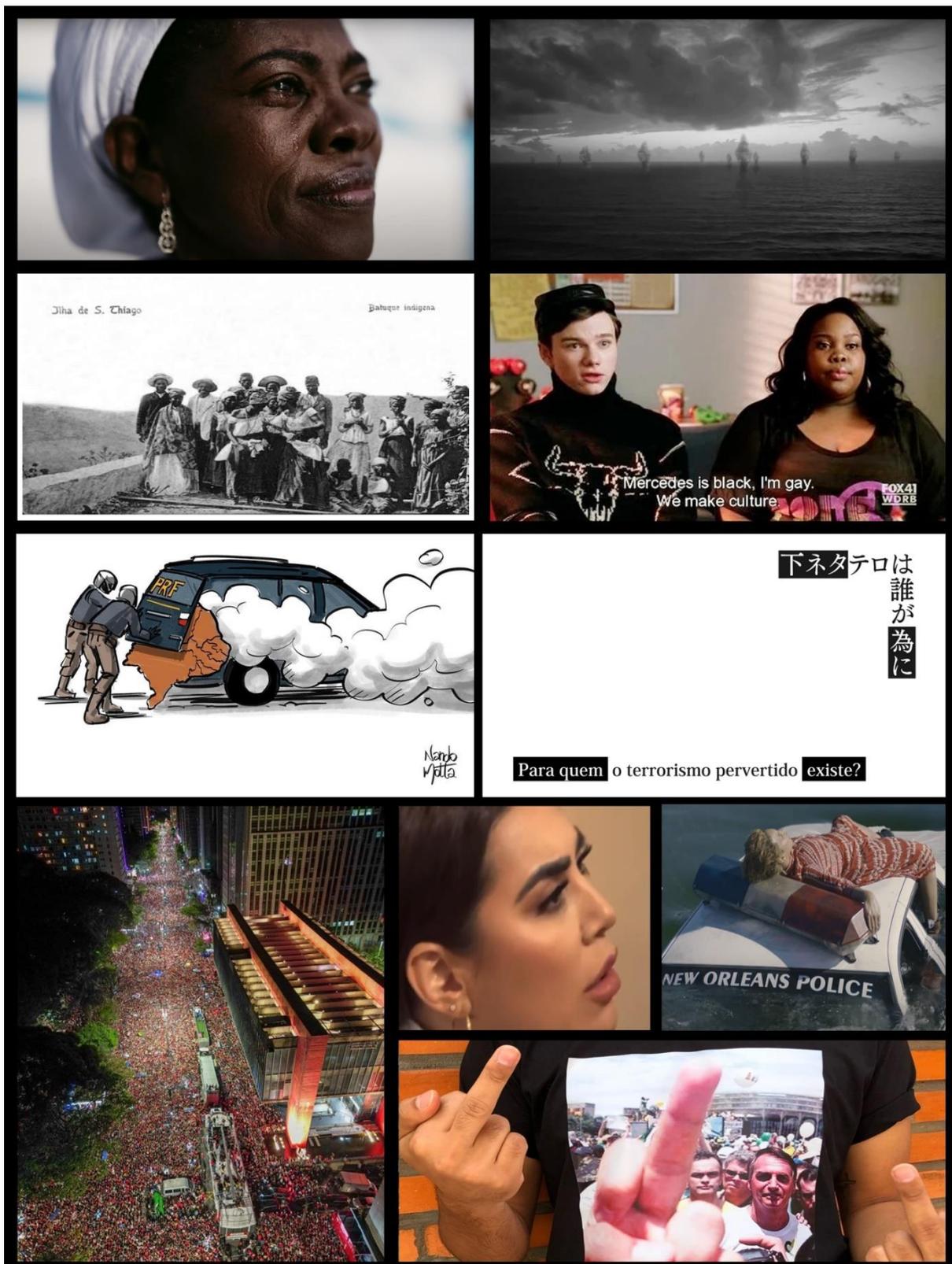
Como apontado por Janotti Junior (2020), existem distintas formas de se habitar e sentir a Cosmópolis – Clapt e Lorde apresentam duas delas nesta prancha. Existem ainda vivências territoriais pouco ou nada cosmopolitas que são atravessadas pela música popular massiva – e que produzem suas próprias interpretações e narrativas sobre o pop.

Tendo em mente que cada uma das imagens da prancha 8 representa apenas algumas camadas semiosféricas das sensibilidades locais e do popular massivo, a análise da oitava montagem tentou observar algumas nuances das expressões do pop em diferentes localidades, continentes. O K-pop não representa a Coreia do Sul inteira; a Anitta não fala em nome de todo o Brasil; Madonna não representa toda a indústria estadunidense. Mas cada imagem parte de algum local.

A nona e última prancha (Figura 26) se debruça sobre representações de identidades legitimadoras e de resistência, em diferentes formas de contato uma com a outra.

Figura 26 – Prancha 9: Resistência e Legitimação.

¹⁶² “My friends and I, we've cracked the code/We count our dollars on the train to the party/And everyone who knows us knows/That we're fine with this, we didn't come from money/But every song's like/Gold teeth, Grey Goose, trippin' in the bathroom/Bloodstains, ball gowns, trashin' the hotel room/We don't care, we're driving Cadillacs in our dreams/But everybody's like Cristal, Maybach, diamonds on your timepiece/Jet planes, islands, tiger's on a gold leash/We don't care, we aren't caught up in your love affair/And we'll never be royals (Royals)/It don't run in our blood/That kind of luxe just ain't for us/We crave a different kind of buzz.”



Fonte: Reprodução.¹⁶³

¹⁶³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nU2eApGw_TU; <https://www.caboverdeamusica.online/batuku-e-finason/>; <https://essydox.blogg.se/2017/april/riverdale-och-the-evolution-of-high-school-series.html>; <https://www.instagram.com/p/CkWQIbPpz-T/>; <https://www.crunchyroll.com/pt-br/series/G6EXV1Z1R/>; <https://www.instagram.com/p/CkgH4truEvV/>; <https://twitter.com/gbrldiniz/status/1534370276426784769>;

Na primeira fila superior, duas cenas de *Batuka*: à esquerda, uma das Batukadeiras contempla o Atlântico da praia de São Julião com lágrimas nos olhos no fim do videoclipe; à direita, os fantasmas dos navios escravocratas legitimadores que se anunciam junto à tempestade no início da obra. Não cabe tentar descrever o que se passa na mente da mulher negra que resiste à violência colonial – tão viva na contemporaneidade. A representação do navio traz a ação dos vetores do passado e do presente, a dialética da História preconizada por Walter Benjamin (2012). O quão distantes estamos do racismo escravocrata?

Já que a produção da letra esteve nas mãos de Madonna (e não das Batukadeiras), os sentidos relacionados às vivências das mulheres negras no videoclipe podem ser percebidos principalmente por meio dos discursos não verbais: a *performance* vocal e a dança da orquestra, a irmandade entre elas, suas roupas, suas expressões, suas lágrimas. Em *Batuka*, Madonna se divide na legitimação branca e na resistência feminina, buscando um diálogo no qual ela fala da violência patriarcal e da resistência negra do *batuku*, mas não problematiza diretamente a branquitude. O que as Batukadeiras teriam a dizer verbalmente se participassem da composição da música, para além de repetirem os versos de Madonna?

Abaixo da cena da Batukadeira, um cartão-postal cabo-verdiano do início do século XX que traz uma sessão de *batuku*. Enquanto algumas pessoas posam para a câmera, outras dançam, batucam, sorriem. Há um senso de comunidade expresso em toda a dinâmica grupal do *batuku*. No canto superior direito da imagem, lê-se “batuque indígena”, indicando que ela é uma prática também de resistência indígena contra a colonização legitimadora. Um postal de um país que estampa com orgulho sua cultura – antes mesmo de sua independência de Portugal (que se deu em 1975) – reflete a resistência que aqui se constrói pela linguagem da música, da dança, da fotografia, da arte que alimenta a alma.

À direita do postal, uma cena da série *Glee* (2009) pertencente a *The Power of Madonna*, episódio que homenageia o impacto cultural da artista. Ao propor um projeto escolar audiovisual que recria o videoclipe de *Vogue* de Madonna, o personagem Kurt Hummel argumenta: “Mercedes é negra, eu sou gay. Nós fazemos a cultura”. *Vogue*, como abordado na terceira prancha de *God Control* (ver 3.2), é uma obra que apresenta a *ballroom*, cultura de resistência LGBTQIA+ negra e latina. O discurso de Kurt aqui evidencia o que foi postulado por Lotman (1996): é nas fronteiras e nas periferias semiosféricas (aqui representadas pela resistência negra e gay) que se faz a cultura, visto que a tendência do

núcleo legitimador é sempre de estabilizar, manter, controlar. Além disso, Kurt é branco e Mercedes é cishetero, mas parecem buscar desconstruir suas próprias legitimações.

Abaixo do postal, uma charge de Nando Costa postada no *Instagram* em 30 de outubro de 2022, data do segundo turno das eleições presidenciais no Brasil. O desenho apresenta uma viatura da Polícia Rodoviária Federal enfiando à força o mapa do Nordeste no porta-malas da viatura – referindo-se às abordagens que a PRF estava fazendo em transportes públicos (em especial os que se deslocavam pelos interiores dos estados nordestinos) para tentar atrasar e/ou impedir que eles levassem os passageiros às zonas eleitorais. “Até o início da tarde, a quantidade de ações havia alcançado o número de 537. Desse total, 265, ou 49%, foram em estados da região nordeste, onde o ex-presidente Lula (PT) obteve vantagem sobre Jair Bolsonaro (PL) no 1º turno” (FOLHA DE S. PAULO, 2022b).

Nesta data, ficou mais do que evidente que mais uma vez a Polícia estava sendo usada como aparato de controle do Estado, representado por Bolsonaro. Na disputa de poderes, a legitimação tende a buscar mecanismos de dominação diretamente proporcionais à força da resistência – no caso, a manipulação dos votos na região que mais elegeu Lula. Entretanto, o Nordeste resistiu nas urnas assim como se recusa a caber na viatura da charge: 69,34% dos nordestinos votaram em Lula no segundo turno, compondo 37,34% de seu eleitorado.¹⁶⁴

À direita da charge, um *frame* de um episódio do anime *Shimoneta: Um mundo chato onde o conceito de piadas sujas não existe*. A *light novel* japonesa, escrita por Hirotaka Akagi e ilustrada por Eito Shimotsuki, acontece em um futuro distópico no qual o governo japonês reprime qualquer atividade “imoral” – no caso, sexual. Nem mesmo piadas sexuais são permitidas. Seja proibindo a distribuição de materiais eróticos ou vigiando e punindo a linguagem verbal e gestual “obscena” por meio dos *peace makers*, dispositivos de alta tecnologia, essa parcela legitimadora da sociedade busca impedir qualquer ato e/ou expressão de sexualidade na mídia, nas esferas públicas e privadas, nas instituições – como é o caso da Escola Pública de Moral Pública, principal cenário onde a trama se desenrola.

No colégio há o Controle Pacificador, um grupo de jovens empenhados em implantar o projeto governamental anti-sexo. Dois deles compõem secretamente a SOX, uma “organização de terrorismo pervertido” que em contrapartida promove anonimamente o debate sexual na escola ao distribuir materiais eróticos; intervir em aulas e palestras; informar os alunos sobre o que é o sexo e como ele é feito. Os jovens não possuem qualquer educação

¹⁶⁴ Disponível em: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/lula-e-eleito-presidente-pela-3a-vez/>. Acesso em: 17 nov. 2022.

sexual – enredo distópico que poderia facilmente se aplicar a um Brasil do futuro, caso ele ficasse totalmente nas mãos do conservadorismo.

No anime, resistência e legitimação são acionadas pela sexualidade. A identidade legitimadora recorre à autodescrição cultural ao se chamar de Controle Pacifista, com seus dispositivos *peace makers* (que disparam e chamam a polícia ao detectar qualquer expressão sexual pela fala ou pelos gestos), enquanto a resistência se configura como a anticultura – que aqui toma, mais uma vez, a conotação negativa do caos, do mal, do sujo, do imoral, do proibido. No penúltimo episódio, a terrorista pervertida Ayame Kajou performa um discurso em rede nacional no qual evidencia os mecanismos de descrição cultural, abraçando o próprio mal.

Eu quero me tornar uma piada pervertida! Essa é uma existência vista e conhecida pela sociedade como sendo “errada” e distorcida como o “mal”. Mas as pessoas têm o direito de serem assim. As piadas pervertidas têm o direito de existir! Sim... Nós, terroristas pervertidos, não temos escolha senão sermos a existência do “mal”. (KAJOU, 2015, informação verbal)

Afirmando-se como pervertida e como uma piada, Kajou lidera a SOX e utiliza a criatividade como aparato de resistência. Em sintonia com o Manifesto Contrassexual de Paul Preciado (2018), aqui o corpo humano é um texto que se escreve com quaisquer materiais disponíveis para driblar o Controle Pacificador: sabonetes, cuecas e calcinhas usadas, salsichas, leite, amido de milho (utilizado pelos personagens para a fabricação de um lubrificante caseiro), ilustrações, projeções em tela que mostram acasalamentos de moscas...

A imagem da prancha é um *frame* do final de um episódio da versão legendada do anime. Ela consiste em um fundo branco, vazio, que contém apenas o seguinte questionamento: “para quem o terrorismo pervertido existe?”. Em *Shimoneta*, os binarismos e espectros sexuais se dissolvem em nome de uma causa sexual; heterossexuais, lésbicas, gays e bissexuais unem-se (ou brigam) pela proibição ou pelo direito de gozar – ou de simplesmente poderem falar em voz alta palavras como “buceta”, “piroca”, “caralho”. Pensando nas realidades das identidades de legitimação e de resistência sexuais, para quem o terrorismo pervertido existe? Quem pode expressar sexualidade? Quais corpos são sexualmente aceitos? Pode o subalterno gozar?

Abaixo da charge sobre as eleições, um registro fotográfico da Avenida Paulista (São Paulo) na noite em que Lula derrotou Bolsonaro e foi eleito presidente do Brasil pela terceira vez. A predominância da cor vermelha – associada ao PT (partido de Lula), à esquerda e ao comunismo – composta pelas roupas e acessórios dos eleitores de Lula é altamente simbólica, especialmente em um momento de intensa polarização política. Em 30 de outubro de 2022, resistência e legitimação ficaram mais evidentes do que o normal.

Vermelho de um lado, verde e amarelo do outro – como a faixa do edifício Caraíba (ver 4.1), que demarcou o lado vermelho como “MST forte”, “aborto”, “povo desarmado”, “ideologia de gênero”. Foi nessa noite que as identidades de resistência puderam dar adeus a um governante legitimador que nunca governou por nós. Em seu primeiro discurso como presidente eleito em 2022, Lula afirmou que seu plano democrático governará por todos – inclusive pela oposição, mas seu foco foi bem claro: pelos pobres, por quem passa fome, pelas mulheres, pelos negros, pela comunidade LGBTQIA+, pelos indígenas, por todas as religiões, pela Amazônia (LULA, 2022).

À direita da fotografia da Paulista, uma captura de tela de um vídeo (2022) postado por Linn da Quebrada nos *stories* de sua conta do *Instagram* que mostra Naiara Azevedo franzindo a testa. O estranhamento da artista de sertanejo se dá porque ela está assistindo ao clipe de *Mequetrefe*¹⁶⁵ (2020), canção pop experimental da cantora Arca, que Linn está lhe apresentando. No vídeo, quando perguntada sobre o que achou da obra, Naiara diz que achou o início muito bom, mas que ficou confusa porque esperava ser surpreendida, mas a cena das distorções no corpo de Arca não parava de se repetir. Ela ainda desenvolve: “o meu estilo musical tem introdução, pré-refrão ou pré-pré-refrão, preparação e refrão!”, enquanto Linn cai na gargalhada e responde “é música experimental!”.

Linn e Naiara, duas artistas pertencentes a semiosferas bastante distintas (Linn é uma artista pop experimental multigênero, negra, travesti e pansexual, enquanto Naiara é uma artista branca, hetero e cisgênera do sertanejo), ficaram amigas na casa do *Big Brother Brasil* 22 – para a surpresa do público que acompanha o mundo da música. Esta imagem da prancha mostra que as dinâmicas entre legitimação e resistência nem sempre vão ser as do conflito e da violência (afinal, *Batuka* também tenta não ir por esse caminho). Naiara parte de diversos lugares de legitimação (e da resistência feminina), mas se abriu às diferenças, assim como Linn. Mesmo estranhando e até não gostando de determinados signos das semiosferas de sua amiga (como o videoclipe pop de Arca), ela se abriu para a experiência de fronteira cultural.

À direita de Naiara, uma cena final do videoclipe *Formation* (2016) na qual Beyoncé, deitada sobre uma viatura da Polícia de Nova Orleans que está parcialmente submersa, está prestes a afundar junto com o veículo. A obra pop faz uma pungente crítica à Polícia estadunidense enquanto uma instituição que abusa de seu poder para cometer violentos crimes de ódio racistas, como foi o caso de George Floyd, civil afro-americano estrangulado por Derek Chauvin, um policial branco (BBC BRASIL, 2021). O videoclipe

¹⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AZKPd3k6O6A>. Acesso em: 17 nov. 2022.

inicia com “o que aconteceu em Nova Orleans?!”, questionamento levantado por Messy Mya, *rapper* e YouTuber negro assassinado na cidade em questão. Após diversas cenas em que Beyoncé canta em cima da viatura, no fim do videoclipe ela e o carro afundam – o que podemos interpretar, aqui, como uma representação da resistência como sufocação, como uma eterna e necessária briga contra a legitimação violenta que nos afunda nos rios da cultura.

Formation apresenta dezenas de representações arquetípicas de resistência sobre a heterogênea cultura negra sulista estadunidense; denuncia e repudia a violência racista armada (por meio de signos como a pixação na parede na qual lê-se “*stop shooting us*”, “parem de atirar na gente”); instiga a sororidade e o empoderamento das mulheres negras ao convidá-las para a sua formação. A obra é também o carro-chefe de *Lemonade* (2016), filme de 65 minutos que dá forma ao álbum visual da artista e que aborda diversas questões sobre raça, gênero, cultura e territorialidade ao falar sobre as mulheres negras do sul dos EUA. Em 2013, Beyoncé lançou seu álbum visual autointitulado – no qual começou a desenvolver o debate que viria a ser levantado por *Lemonade*. Ao investir e experimentar com álbuns visuais, a artista não apenas expande as produções de sentido sobre suas músicas, mas nos convida a também pensar o pop por imagens.

Em clima de despedida, a última imagem das pranchas desta dissertação é de uma camiseta cuja estampa é uma fotografia bastante repercutida nas redes sociais: uma pessoa mostrando o dedo do meio para Jair Bolsonaro, que reage desconcertado. A imagem da peça de roupa preta – vestida por um modelo negro – articula as mais diversas semiosferas de resistência e de legitimação e pode ser interpretada, ainda, como um contraponto à imagem (presente na prancha 1, de *God Control*) da camiseta branca com a ilustração bolsonarista e os dizeres “Deus acima de todos, Brasil acima de tudo”.

Justapostas, as imagens das pranchas de *Batuka* também revelam os complexos processos culturais expressos na artista que busca o diálogo com as mulheres negras, mas que desdenha de sua companheira de indústria (Janet Jackson); na *Madame X* que fala dos navios escravocratas e do processo colonial, mas que não creditou propriamente as Batukadeiras nem viajou até os países colonizados para compor suas músicas ou mesmo para performar as canções do álbum; na música popular massiva que propõe a identificação, mas que não reflete muitas das sensibilidades territoriais das gerações que a consomem; nas resistências que se apoiam – mas nem todas. Resistência e legitimação são os dois lados das relações de poder que tomam as mais diversas formas na cultura e que formam o que somos e o que não somos: uma grande contradição.

Bell Hooks (2019) finaliza sua crítica antirracista das representações que Madonna fez sobre a negritude nos anos 1980 com uma suposição para o futuro: se um dia a artista passar a ter mais contato com sua própria vivência de resistência, talvez ela consiga desconstruir um pouco mais suas legitimações e encontre caminhos mais potentes e menos problemáticos para representar a cultura de resistência negra em suas obras.

Talvez quando Madonna explorar aquelas memórias de sua infância numa família problemática da classe trabalhadora de maneira que lhe permita compreender intimamente as políticas da exploração, da dominação e da submissão, ela terá uma conexão mais profunda com a cultura negra de resistência. Se e quando esse questionamento radical acontecer, ela terá o poder para criar produções culturais novas e diferentes, trabalhos que serão realmente transgressores — atos de resistência que transformam em vez de apenas seduzir. (HOOKS, 2019, p. 293)

O futuro chegou: *Batuka* (2019) foi lançada exatos trinta anos após o videoclipe *Like a Prayer* (1989), obra analisada por Hooks como uma tentativa de produção antirracista que acaba endossando o racismo por meio de representações caricatas e pejorativas da negritude (ver 2.2.1). Em 2019, o caminho tomado por Madonna busca um compartilhamento mediado de protagonismo (que se mostrou diversas vezes superficial) ao abordar as sensibilidades das mulheres negras que resistem ao racismo, mas ainda não se propõe a uma escuta mais aprofundada das vozes, realidades, feridas e vivências dos grupos identitários e culturas de resistência que intenta representar. Há uma timidez que carrega o que Grada Kilomba (2020) aponta como a vergonha da branquitude de expor suas próprias legitimações, silenciamentos e violências.

Um dos versos da canção do videoclipe analisado traz o seguinte questionamento: “ganharemos essa corrida?”.¹⁶⁶ Nessa corrida contra o patriarcado, Madonna está muitos passos à frente da Orquestra com seus privilégios. Tendo em mente que as Batukadeiras foram creditadas meramente como vocalistas de apoio; que a cantora estadunidense sequer visitou Cabo-Verde para as gravações do videoclipe; que a turnê *Madame X* não passou por Cabo-Verde, Colômbia e Brasil; e que Madonna lidera o coro da Orquestra, é perceptível que ela poderia sim corroborar mais para que as mulheres negras a alcançassem nessa corrida.

Há uma corrida de sentido único contra o patriarcado, mas *Batuka* propõe um encontro de mão dupla no que concerne às questões étnico-raciais. Como Madonna e as Batukadeiras cantam, “é um longo caminho”. Seu videoclipe evidencia que é importante construir pontes, mas que precisamos tentar compreender até onde o “eu” pode caminhar até o “outro” – e ver se o “outro” também segue ou não o caminho em direção ao “eu”. É um movimento mútuo.

¹⁶⁶ “Will we win this race?”

Como colocado no início do primeiro capítulo, o intuito da investigação não foi o de apontar o que Madonna deveria efetivamente fazer ou deixar de fazer em suas representações – mesmo porque a indústria dificilmente estará de fato em sincronia com as vivências mais periféricas da cultura –, mas o de traçar caminhos; dar voltas em torno de *Madame X*; problematizar os limites das fronteiras; buscar diferentes visões e narrativas que atribuam cada vez mais sentidos à obra de Madonna e que apontem possibilidades de representação de culturas e de grupos identitários na música pop.

Para analisar tais representações da música pop, é preciso ter em mente que o pop não é uma instituição à parte da sociedade ou uma entidade cultural uniforme; embora muitas vezes se apresente como o “vazio” que tudo representa, o pop se materializa em artistas, que são seres humanos repletos de subjetividades e de identidades legitimadoras e de resistência, ou seja: para esse tipo de análise, cada obra precisa ser observada também de acordo com os contextos culturais e identitários do (a) artista que a produziu. A música pop é, ao mesmo tempo, um espelho da indústria cultural e da própria sociedade; cada um de nós também se insere nas relações de poderes, na legitimação e na resistência, nas construções e desconstruções.

Batuka também mostra que é importante utilizar a voz para se posicionar e para fazer alguma diferença com ela, mas que é necessário também saber ouvir. E essa é uma investigação que trata primordialmente de música. Não adianta esperar que a indústria musical aprenda a nos ouvir – ela sempre se impõe como a que será escutada. Não podemos ser ouvidos, mas podemos falar. Minha dissertação, com seus erros e acertos, é o meu lugar de fala após 25 anos de escuta de música pop.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: APÓS QUASE QUATRO ANOS DE MADAME X, CHEGAMOS REALMENTE AO FUTURO?

Nem todo mundo está vindo para o futuro
Nem todo mundo está aprendendo com o passado
Nem todo mundo pode vir para o futuro
Nem todo mundo que está aqui vai durar
[...] Bem-vindes ao futuro, é um passeio cultural
Muita dor por dentro

Madonna, Quavo, *Future* (2019n)¹⁶⁷

Em *Future*, Madonna e Quavo questionam a linearidade do tempo. Quem também o fez foi Walter Benjamin (2012), em *Sobre o conceito da História*. O autor defende que a História não é linear, mas uma eterna dialética do presente com o passado – que ensina e que ao mesmo tempo assombra. Já o futuro, quando apresentado como progresso e evolução linear, não passa de uma narrativa positivista que passa por cima daqueles que não possuem as condições econômicas, identitárias e sociais para adentrá-lo.

De acordo com a canção, quem aprende com o passado chega ao futuro, sem saber se vai durar lá. Podemos interpretar, então, que só adentra o futuro quem tenta desconstruir suas legitimações ao aprender com o passado. *Future* é a canção performada por Madonna no *Eurovision*, em Israel, ao sugerir que os palestinos abracem seus colonizadores. Já o *rapper* e cantor Quavo, bem como o Migos (grupo do qual foi integrante), possuem um polêmico histórico LGBTfóbico que vai desde a recusa de participar de uma *performance* com *drag queens* e Katy Perry até declarações que questionavam o porquê do apoio do público a iLoveMakonnen, *rapper* que se assumiu gay em 2017 (GQ, 2017). A indústria musical está realmente aprendendo com o passado? Chegamos mesmo ao futuro?

Em junho de 2023, *Madame X* completa quatro anos. Do lançamento do álbum, que culminou no projeto de pesquisa desta dissertação que se finda em 2023, foram três anos e meio de escutas, dúvidas, estranhamentos, críticas, emoções e reflexões. Foram três anos de uma pandemia que colocou tudo sobre a minha vida – incluindo esta investigação – em cheque. Mesmo sem sair de casa por meses, pude fazer uma viagem junto à agente secreta Madame X.

E que viagem, hein? Se contarmos apenas com as nove pranchas analisadas, foram 100 imagens que nos fizeram partir do Brasil rumo a 15 países, passando por 5 continentes. De 2019, fomos até a Idade Média no século XV, demos várias voltas pelos

¹⁶⁷ “Not everyone is coming to the future/Not everyone is learning from the past/Not everyone can come into the future/Not everyone that’s here is gonna last Welcome to the future, it’s a culture ride/Too much pain inside.”

séculos XX e XXI e ainda retornamos aos séculos XVIII e XIX. Começamos pelo videoclipe e cruzamos outras 19 plataformas midiáticas: fotografias; reportagens jornalísticas; capas de livros; camisetas; postagens em redes sociais nos formatos foto, vídeo e edição gráfica; séries; pinturas; capas de revistas, de álbuns e de *singles*; capturas de tela; *shows*; charges; filmes; *memes*; cartão-postal; e anime. Foram centenas de *performances* executadas nessas imagens. Múltiplas vozes, narrativas, culturas e grupos identitários representados – incluindo seus binarismos e espectros. E ainda temos as imagens de fora das pranchas, que acompanharam as fundamentações teóricas nos capítulos 1 e 3 e demais momentos da dissertação.

Como apresentado na introdução, o problema de pesquisa que guia a investigação gira em torno da pergunta “como são feitas as representações da música pop sobre as culturas (e suas relações de poder) e os grupos identitários legitimadores e de resistência?”. Com base no esquema de hipóteses montado (ver 1), confirma-se que existem três diferentes modos operantes de representação abordados pela indústria cultural da música nos videoclipes – e que apesar de envolverem semelhantes dinâmicas culturais, eles se configuram como processos distintos de mediação.

O protagonismo da artista representadora, ilustrado por *God Control*, dá origem a narrativas bastante **divergentes** das produções feitas pelos grupos representados – divergência evidenciada também pelo descontentamento de parte do público LGBTQIA+ perante a obra. O protagonismo mediado do sujeito/grupo representado, apresentado por *Dark Ballet*, envolve narrativas produzidas em maior **consonância** e sensibilidade para com a vivência dos grupos representados, mas deixa de lado narrativas alternativas – que no caso da obra em questão, mostram-se também como potentes produções de sentido. Já o compartilhamento mediado do protagonismo, observado em *Batuka*, constitui-se como uma produção mais **fronteira**, porém ainda bastante **assimétrica**, que leva em conta tanto o poder de representação midiático do artista pop que representa quanto as suas identidades legitimadoras e de resistência, em comparação ao grupo representado (que também se representa).

Para analisar como se dão tais representações, surgiram diversas dúvidas metodológicas. Como examinar as representações de culturas e de grupos identitários? Como interpretar tais obras? Por onde? Pela música, pela imagem ou por ambas? Primeiro, decidi definir como foco as imagens, visto que elas têm um forte poder de representação das dinâmicas culturais – mas tentando não perder de vista alguns aspectos da música (letra, *performance* vocal, som) que também são signos. Mas seriam os videoclipes o suficiente para compreender o problema da investigação? Ou seria mais rico relacioná-los a outros contextos culturais, locais, temporais e midiáticos? Pensando em signos, culturas e o papel da imagem

nesse processo, a ESTM e o *Atlas Mnemosyne* mostraram-se uma combinação potente para uma proposta metodológica.

Ainda refletindo sobre como se dão essas representações abordadas, percebeu-se uma necessidade de compreender como a música e o videoclipe pop ressoam no universo cultural e quais são as dinâmicas envoltas nesse processo. Partiu-se, portanto, da constatação de que a apropriação (enquanto o ato de pegar signos de determinada cultura ou grupo identitário e articulá-los em uma produção própria) é o principal mecanismo de representação e de produção de sentido das culturas. Entretanto, na cultura, a linha que separa o intercâmbio celebrativo das narrativas deturpadoras torna-se bastante tênue no terreno da apropriação.

No documentário *World Of Madame X*, Madonna afirma que “a arte pertence a todos. Não é questão de se apropriar do que as outras pessoas fazem e tomar como seu. Para mim, é uma homenagem a toda música que já escutei e dar uma plataforma e uma voz para todas essas músicas incríveis que o resto do mundo não tem o privilégio de ouvir” (MADONNA, 2019j, informação verbal).¹⁶⁸ Para além da homenagem e da abertura de debates identitários, *Madame X* revela também a postura colonizadora da indústria com os signos (imagens, sons, cores, texturas, cheiros, sabores, palavras, conceitos, provérbios, rituais, enfim, as expressões culturais) das demais semiosferas no universo cultural.

Ao reconhecer e categorizar as apropriações que o pop faz das culturas (e vice-versa), a investigação intentou ainda problematizar tais movimentos representativos da música popular massiva por meio da justaposição de imagens do pop com as manifestações imagéticas das próprias semiosferas representadas nos videoclipes. Colocadas lado a lado – seja em uma prancha, no conjunto de três pranchas de cada videoclipe ou mesmo unindo as nove montagens – as imagens permitem que sejam observados os conflitos, embates, sofrimentos, encontros, diálogos, silenciamentos, violências, colonizações, opressões, contra-ataques, resistências, legitimações e estranhamentos culturais, para além da mera constatação da apropriação.

Como produto final da pesquisa, a justaposição das nove pranchas montadas dá forma a uma “super prancha” (ou mesmo um mini atlas) que reflete os três videoclipes analisados e suas relações com o universo cultural simulado pelas minhas escolhas imagéticas. Ela pode ser observada por meio dos trios de pranchas de cada videoclipe; pelo conjunto inteiro das nove; ou, como proposto por Aby Warburg, do jeito que o leitor bem

¹⁶⁸ “Art belongs to everyone. It’s not a question of appropriating what other people do and taking it as your own. For me, it’s an homage to all the music that I’ve listened to and giving a platform and a voice to all this incredible music that the world doesn’t really have the privilege to hear.”

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. Estados Unidos: 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em: 19 set. 2022.
- ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural**. In: COHN, Gabriel. (Org) Comunicação e indústria cultural. 5 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987, pp. 287-295.
- ADORNO, Theodor W. **Sobre Música Popular**. In: Gabriel Cohn (Org) Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986. pp. 115-146.
- ALBUQUERQUE, Angélica. **Björk Lança Aplicativo “Biophilia” Para Ipad, Iphone e Ipod Touch**. Brasil: 2022. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2011/07/22/bjork-lanca-aplicativo-biophilia-para-ipad-iphone-e-ipod-touch/>. Acesso em: 16 out. 2022.
- ALVARADO, Holly. **Madonna & Tokischa Kissed Publicly Again, Snippet of Collab Song Emerges**. Estados Unidos: 2022. Disponível em: <https://remezcla.com/music/madonna-tokischa-kissed-publicly-again-snippet-of-collab-song-emerges/>. Acesso em: 15 set. 2022.
- ALVES, Isabella Nara Costa. A colonização das sexualidades indígenas e a história da educação (sexual) no Brasil. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Campo Grande, v. 1, n. 20, p. 109-132, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/6114>. Acesso em: 21 nov. 2022.
- ARAÚJO, Zulu. **Madame Satã, o transformista visto como herói da contracultura e vilão pelo governo Bolsonaro**. Brasil: 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57534106>. Acesso em: 10 jan 2022.
- ARCA. **Nonbinary (lyrics)**. Espanha: 2020. Disponível em: <https://genius.com/Arca-nonbinary-lyrics>. Acesso em: 15 nov. 2022.
- BAILEY, Halle. **The Little Mermaid (trailer)**. Estados Unidos: 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0-wPm99PF9U>. Acesso em: 19 set. 2022.
- BARROS, Fernando. **Que pessoas famosas já foram excomungadas pela Igreja?** Brasil: 2020. Disponível em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/que-pessoas-famosas-ja-foram-excomungadas-pela-igreja/>. Acesso em: 10 jan 2022.
- BATUKA. Direção de Emmanuel Adjei. Interpretação de Madonna. [S.I.]: Interscope Records, 2019. Vídeo online (6 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nU2eApGw_TU. Acesso em: 18 nov. 2020.
- BATUKADEIRAS, Orquestra. **Quando a diversidade é respeitada existe a interculturalidade e a partilha!** Lisboa, 31 mai. 2019. Instagram: @orquestra.batukadeiras.pt. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByI3SiBHAWm/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BBC. **Orlando nightclub shooting**: how the attack unfolded. Estados Unidos: 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-36511778>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BBC BRASIL. **1 ano da morte de George Floyd**: ‘Não há nada para se comemorar’. Brasil: 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57236428>. Acesso em: 22 nov. 2022.

BBC BRASIL. **Massacre em Orlando**: O que se sabe até agora. Brasil: 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36514254>. Acesso em: 21 abr. 2020.

BBC BRASIL. **Madame Satã, o transformista visto como herói da contracultura e vilão pelo governo Bolsonaro**. Brasil: 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57534106>. Acesso em: 10 jan 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELEBONI, Viviany. **Transexual 'crucificada' na Parada Gay denuncia agressão em SP**. São Paulo: 2015. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/transexual-crucificada-na-parada-gay-denuncia-agress%C3%A3o-em-sp-1.318704>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BELTING, H. **Antropología de la imagen**. Barcelona: Katz, 2007.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naidier Bonfim. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, Antra, Ibte, 2021. 136 p. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2022.

BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2021**. Brasília: Distrito Drag, Antra, 2022. 144 p. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2022/01/dossieantra2022-web.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2022.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDES, Angela Cavalcanti. Pesquisa & Psicanálise: algumas referências lacanianas. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 26, n. 1, p. 35-38, jan. 2010. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistapt/article/view/17457>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BJÖRK. **Desired Constellation (lyrics)**. Islândia: 2003. Disponível em: <https://genius.com/Bjork-desired-constellation-lyrics>. Acesso em: 14 jun. 2022.

BLANCO, Mykki. **Mykki Blanco Explains ‘Surreal’ Experience of Working With Madonna on ‘Dark Ballet’ Video.** Estados Unidos: 2019. Disponível em: <https://www.billboard.com/culture/pride/mykki-blanco-interview-madonna-dark-ballet-video-joan-of-arc-8514955/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

BLANCO, Mykki. **Carry On (lyrics).** Estados Unidos: 2022. Disponível em: <https://genius.com/Mykki-blanco-and-jonsi-carry-on-lyrics>. Acesso em: 14 nov. 2022.

BLOOM, Clapt. **Capital - Clapt Bloom (LYRIC VIDEO VERTICAL).** Fortaleza: 2021d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3zB8gjbNCT0>. Acesso em: 18 nov. 2021.

BLOOM, Clapt. **Entrevista nada popular:** Capital. Fortaleza, 15 nov. 2021e. Instagram: @clapt. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CWUIOv0laPH/>. Acesso em: 18 nov. 2021.

BLOOM, Clapt. **Entrevista nada popular:** Unpopstar. Fortaleza, 25 jun. 2021c. Instagram: @clapt. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQixtLXFcNd/>. Acesso em: 18 nov. 2021.

BLOOM, Clapt. **Entrevista nada popular:** Vale das bonecas. Fortaleza, 30 ago. 2021f. Instagram: @clapt. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CTM4BtpjEeY/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

BLOOM, Clapt. **UNPOPSTAR - Clapt Bloom (LYRIC VÍDEO VERTICAL).** Fortaleza: 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j2-ASpLlqaU>. Acesso em: 18 nov. 2021.

BLOOM, Clapt. **VITRINE EP.** Fortaleza, 28 mai. 2021a. Instagram: @clapt. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CPbXg_5lG37/. Acesso em: 18 nov. 2021.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. Paulus, 1991.

BOGOS, Caio. **Erotica:** o disco mais polêmico da Madonna. Brasil: 2020. Disponível em: <https://jornal140.com/2020/06/13/erotica-o-disco-mais-polemico-da-madonna/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BOLINA, Verônica. **Verônica Bolina:** “Estou recomeçando, reconstruindo minha vida”. Brasil: 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/especiais/veronica-bolina-estou-recomecando-reconstruindo-minha-vida/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

BTS. **N.O. (lyrics).** Coreia do Sul: 2013. Disponível em: <https://genius.com/Genius-english-translations-bts-no-english-translation-lyrics>. Acesso em: 15 nov. 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 236p.

CÂNCIO, Fernanda. **Madonna crucificada:** feminista mártir ou martírio do feminismo? Lisboa: 2018. Disponível em: <https://www.dn.pt/1864/madonna-crucificada-feminista-martir-ou-martirio-do-feminismo-9671897.html>. Acesso em: 07 ago. 2022.

CARTER, Pacience. **Sobreviventes de massacre em boate criticam Madonna por cenas do clipe de 'God Control'**. Brasil: 2016. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2019/06/sobreviventes-de-massacre-em-boate-criticam-madonna-por-cenas-do-clipe-de-god-control.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CARTA CAPITAL. **Quem é Ustra, o torturador celebrado por Bolsonaro até hoje**. Brasil: 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/quem-e-ustra-o-torturador-celebrado-por-bolsonaro-ate-hoje/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade: a era da informação**, volume 2. 9. Ed. Ver. Ampl. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

CNN BRASIL. **Rússia avança para proibir “propaganda LGBT” entre todas as idades**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/russia-avanca-para-proibir-propaganda-lgbt-entre-todas-as-idades/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

CONSIDINE, J. D. **Like A Prayer**. Estados Unidos: 1989. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/like-a-prayer-248995/>. Acesso em: 10 set. 2018.

CROSLY, Hillary. **O mamilo e o estrago que foi feito: o declínio de Janet Jackson pós-Super Bowl**. Brasil: 2018. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/mamilo-estrago-feito-declinio-janet-jackson-pos-super-bowl/>. Acesso: em 10 nov. 2020.

CYRUS, Miley. **Miley Cyrus On Sexuality, The New Frontier**. Londres: 2015. Disponível em: <https://www.elle.com/uk/life-and-culture/news/a27520/miley-cyrus-interview-october-2015/>. Acesso em: 16 set. 2022.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Brasília: CNV, 2014. v. 1.

DARK BALLETT. Direção de Emmanuel Adjei. Interpretação de Madonna. [S.I.]: Interscope Records, 2019. Vídeo online (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Uagw4zser8>. Acesso em: 18 nov. 2020.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Rua do bairro Bom Jardim será a primeira do Ceará a ter nome de travesti**. Fortaleza: 2020. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/rua-do-bairro-bom-jardim-sera-a-primeira-do-ceara-a-ter-nome-de-travesti-1.3020631>. Acesso em 17 mar. 2021.

DIAS, Ed Ney Borges. **Feitiços audiovisuais de uma travesti preta: a estética-política (en)cantada dos videocliques de linn da quebrada**. 2021. 247 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/63173>. Acesso em: 04 dez. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: o olho da história**, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 458 p.

DIRANI, Claudio. **HITstórias: os segredos de Like A Prayer**. Brasil: 2022. Disponível em: <https://musicnonstop.uol.com.br/like-a-prayer/>. Acesso em: 16 out. 2022.

DORIA, Pedro. **Fascismo à brasileira**: como o integralismo, maior movimento de extrema-direita da história do país, se formou e o que ele ilumina sobre o bolsonarismo. São Paulo: Planeta, 2020.

DW. **10 times Eurovision turned political**. Estados Unidos: 2022. Disponível em: <https://www.dw.com/en/10-times-eurovision-turned-political/g-38784190>. Acesso em: 16 nov. 2022.

EL PAÍS. **Omar Mateen**: norte-americano, 29 anos, homofóbico e monitorado pelo FBI. Los Angeles: 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/12/internacional/1465748300_171535.html. Acesso em: 10 jan. 2022.

FOLHA DE S. PAULO. **Madonna compartilha vídeo em defesa da cloroquina, e Instagram censura postagem**. São Paulo: 2020. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2020/07/madonna-compartilha-video-em-defesa-da-cloroquina-e-instagram-censura-postagem.shtml>. Acesso em: 22 out. 2022.

FOLHA DE S. PAULO. **Painel gigante para 7 de Setembro em Porto Alegre associa esquerda a bandido e PCC**. São Paulo: 2022a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/08/painel-gigante-para-7-de-setembro-em-porto-alegre-associa-esquerda-a-bandido-e-pcc.shtml>. Acesso em: 22 ago. 2022.

FOLHA DE S. PAULO. **PRF multiplica abordagens de ônibus neste domingo de eleição e descumpre decisão de Moraes**. São Paulo: 2022b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/10/prf-prioriza-transporte-de-passageiros-multiplica-abordagens-e-descumpre-decisao-de-moraes.shtml>. Acesso em: 17 nov. 2022.

G1. **Britney Spears pede pelo fim de tutela controlada pelo pai**: 'Só quero minha vida de volta'. Brasil: 2021a. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/06/23/britney-spears-fala-em-audiencia-de-tutela.ghtml>. Acesso em: 11 nov. 2021.

G1. **Britney Spears livre**: Juíza determina fim da tutela do pai após 13 anos. Brasil: 2021b. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/11/12/britney-spearsbritney-spears-livre-juiza-determina-fim-da-tutela-apos-13-anos.ghtml>. Acesso em: 18 nov. 2021.

G1. **Escultura em Nova York homenageia travesti Dandara dos Santos, vítima de violência**. Brasil: 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/12/27/escultura-em-nova-york-homenageia-travesti-dandara-dos-santos-vitima-de-violencia.ghtml>. Acesso em 17 mar. 2021.

G1. **RBD chega ao Alvorada para churrasco com Lula**. Brasília: 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL28467-7085,00-RBD+CHEGA+AO+ALVORADA+PARA+CHURRASCO+COM+LULA.html>. Acesso em: 15 nov. 2022.

G1. **Veja a transexual 'crucificada' e outras polêmicas com símbolos cristãos**. São Paulo: 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/06/veja-transexual-crucificada-e-outras-polemicas-com-simbolos-cristaos.html>. Acesso em: 10 jan. 2022.

G1 CEARÁ. **Travesti Dandara foi apedrejada e morta a tiros no Ceará, diz secretário.** Ceará: 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/ceara/noticia/2017/03/apos-agressao-dandara-foi-morta-com-tiro-diz-secretario-andre-costa.html>. Acesso em: 17 mar. 2021.

G1 SÃO PAULO. **Travesti fica desfigurada após prisão; defensoria diz haver indício de tortura.** São Paulo: 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/saopaulo/noticia/2015/04/travesti-fica-desfigurada-apos-prisao-defensoria-diz-haver-indicio-de-tortura.html>. Acesso em: 17 mar. 2021.

GAGA, Lady. **Angel Down (lyrics).** Estados Unidos: 2016. Disponível em: <http://genius.com/Lady-gaga-angel-down-lyrics>. Acesso em: 27 nov. 2022.

GALILEU. **Revolta de Stonewall:** tudo sobre o levante que deu início ao movimento LGBTQ+. Brasil: 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/06/revolta-de-stonewall-tudo-sobre-o-levante-que-deu-inicio-ao-movimento-lgbt.html>. Acesso em: 1 jun. 2021.

GAZETA DO POVO. **Madonna:** Uma história de escândalos com a Igreja. Brasil: 2006. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/madonna-uma-historia-de-escandalos-com-a-igreja-a5kiyisi3qtkagvpgwf1g8v2m/>. Acesso em: 16 out. 2022.

GINZBURG, C. **História Noturna:** decifrando o sabá. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOD CONTROL. Direção de Jonas Akerlund. Interpretação de Madonna. [S.I.]: Interscope Records, 2019. Vídeo online (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zv-sdTOW5cs>. Acesso em: 18 nov. 2020.

GOMBRICH, Ernest. **Aby Warburg:** an intellectual biography. London: The Warburg Institute University of London, 1970.

GONZATTI, Christian. **Pode um LGBTQIA+ ser super-herói no Brasil?:** cibercontecimentos pop e a guerra semiótica sobre gênero e sexualidade na cultura nerd. 2022. 318 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2022.

GQ. **Migos' Quavo Will Always Have to Reckon With His Past.** Estados Unidos: 2017. Disponível em: <https://www.gq.com/story/migos-quavo-will-always-have-to-reckon-with-his-past>. Acesso em: 18 nov. 2022.

GUERRA, Paula.; BITTENCOURT, Luiza.; CUNHA, Simone Evangelista. **Madonna, Like a Virgin:** (Pós)Feminismos e as Maternidades dos Videoclipes de Madonna. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41, 2018, Joinville. **Anais do XLI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, 02 a 08 de setembro de 2018.** Santa Catarina: Intercom, 2018, v. 1, p.1-14.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso.** Recife: Cepe Editora, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. 102 p.

HERGESEL, João Paulo; LIMA, Daniela Ferreira. O videoclipe como texto de cultura e de memória e o registro do jovem contemporâneo, pela visão da Semiótica da Cultura. **Temática**, João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 75-89, fev. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/22956>. Acesso em: 22 nov. 2022.

HOLANDA, Vitória. **Travesti Dandara, morta brutalmente em 2017, dará nome a rua em Fortaleza**. Fortaleza: 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/12/10/travesti-dandara-morta-brutalmente-em-2017-dara-nome-de-rua-em-fortaleza.htm>. Acesso em: 14 nov. 2022.

HOOKS, Bell. **Madonna: amante da casa-grande ou irmã de alma?** In: Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. **Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom**. São Paulo: Intercom, 2007. p. 1 - 15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1144-1.pdf>. Acesso em: 29 out. 2018.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade**. In: SÁ, Simone Pereira de; AMARAL, Adriana; JANOTTI JUNIOR, Jeder (org.). Territórios afetivos da imagem e do som. Belo Horizonte: Fafich/Selo Ppgcom/Ufmg, 2020. pp. 23-40.

JORNAL DA GLOBO. **Auto-censura: Madonna lança versão "patriótica" de clipe polêmico**. Brasil: 2003. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornaldaglobo/0,,MUL900100-16021,00-AUTOCENSURA.html>. Acesso em: 17 jul. 2020.

JULIAN. Paraíba: 2019. **Julian Santt: Meninas e Meninos (TRANSREVOLUÇÃO)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=chX8Jy52aQ4>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAJOU, Ayame. **Shimoneta**. Japão: 2015. Disponível em: <https://www.crunchyroll.com/pt-br/watch/GREXV101Y/>. Acesso em: 17 nov. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KORNHABER, Spencer. **Lil Nas X, DaBaby, and the Incoherence of Homophobia**. Estados Unidos: 2021. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/07/lil-nas-x-dababy-homophobia/619610/>. Acesso em: 19 set. 2022.

LACAN, Jacques. **O Seminário: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 271 p.

LESSA, Henrique. **Movimento conservador assume feições particulares de país para país.** Brasil: 2022. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/10/5043218-movimento-conservador-assume-feicoes-particulares-de-pais-para-pais.html>. Acesso em: 21 nov. 2022.

LIMA, Alana Cássia Martins de; COIMBRA, Mário. **Considerações históricas acerca da tortura.** *Etic: Encontro de iniciação científica, Presidente Prudente*, v. 10, n. 10, p. 1-26, jan. 2014.

LINCOLINS, Thiago. **Impedida de engravidar e dopada com lítio:** entenda o que aconteceu com a vida de Britney Spears. Brasil: 2022. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/governada-por-um-ditador-como-britney-spears-se-tornou-prisoneira-do-proprio-pai.phtml>. Acesso em: 10 nov. 2020.

LINN DA QUEBRADA. **A música e os corpos políticos, com Linn da Quebrada.** Brasil: 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4>. Acesso em: 18 jul. 2022.

LINN DA QUEBRADA. **Enviadescer (letra).** Brasil: 2017b. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/enviadescer/>. Acesso em: 29 ago. 2022.

LINN DA QUEBRADA. **E essa sou eu e por isso estou aqui!** São Paulo, 20 jan. 2022b. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CY-RHC7qaSG/>. Acesso em: 20 set. 2022.

LINN DA QUEBRADA. **Linn da Quebrada.** São Paulo, 15 fev. 2022a. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaBYnE7s5KU/>. Acesso em: 16 fev. 2022.

LINN DA QUEBRADA. **Mate & Morra (letra).** Brasil: 2021. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/linn-da-quebrada/mate-morra.html>. Acesso em: 26 out. 2022.

LINN DA QUEBRADA. **MC Linn lança 'Mulher' enquanto busca recursos para álbum 'Pajubá'.** Brasil: 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/mc-linn-lanca-mulher-enquanto-busca-recursos-para-album-pajuba.html>. Acesso em: 11 jan. 2022.

LINN DA QUEBRADA. **Linn da Quebrada celebra a vida no clipe de “Oração”.** Brasil: 2019. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/11/08/linn-da-quebrada-celebra-oracao/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

LINS, Mariana; SOARES, Thiago. Políticas de gênero nas performances de Madonna. **Vozes e Diálogo**, Itajaí, v. 16, n. 2, p.56-68, jul/dez 2017. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/10442>. Acesso em: 29 out. 2018.

LOPES, N. **Travesti sofre sessão de tortura e tentativa de homicídio no interior de SP.** São Paulo: 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/03/01/travesti-sofre-sessao-de-tortura-e-tentativa-de-homicidio-no-interior-de-sp.htm>. Acesso em: 17 mar. 2021.

LORDE. **Royals (lyrics)**. Nova Zelândia: 2013. Disponível em: <https://genius.com/Lorde-royals-lyrics>. Acesso em: 16 nov. 2022.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto**. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

LUIZ, Sanchez. **O complexo do branco-salvador no cinema norte-americano**. Brasil: 2021. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/o-complexo-do-branco-salvador-no-cinema-norte-americano/>. Acesso em: 04 dez. 2022.

LULA. **O 1º discurso de Lula como presidente eleito**. São Paulo: 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQ8qOiGERMg>. Acesso em: 17 nov. 2022.

MADAME SATÃ. Direção: Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: Miramax, 2002. 1 vídeo (105 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w-0LgxtdbxQ>. Acesso em: 18 jul. 2022.

MADONNA. **American Life (lyrics)**. Estados Unidos: 2003a. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-american-life-lyrics>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MADONNA. **Batuka (lyrics)**. Estados Unidos: 2019m. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-batuka-lyrics>. Acesso em: 26 out. 2022.

MADONNA. **Crave (lyrics)**. Estados Unidos: 2019d. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-and-swae-lee-crave-lyrics>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MADONNA. **Dark Ballet (lyrics)**. Estados Unidos: 2019l. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-dark-ballet-lyrics>. Acesso em: 16 set. 2022.

MADONNA. **Extreme Occident**. Estados Unidos: 2019k. Disponível em: <https://www.mad-eyes.net/music/madame-x/extreme-occident.htm>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MADONNA. **Future (lyrics)**. Estados Unidos: 2019n. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-and-quavo-future-lyrics>. Acesso em: 18 nov. 2022.

MADONNA. **God Control (lyrics)**. Estados Unidos, 2019f. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-god-control-lyrics>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MADONNA. **I Don't Search, I Find (lyrics)**. Estados Unidos: 2019c. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-i-dont-search-i-find-lyrics>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MADONNA. **Joan of Arc (lyrics)**. Estados Unidos: 2015. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-joan-of-arc-lyrics>. Acesso em: 11 out. 2020.

MADONNA. **Killers Who Are Partying (lyrics)**. Estados Unidos: 2019a. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-killers-who-are-partying-lyrics>. Acesso em: 13 nov. 2020.

MADONNA. **Like A Prayer (lyrics)**. Estados Unidos: 1989. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-like-a-prayer-lyrics>. Acesso em: 10 set. 2018.

MADONNA. **Madonna Defends Eurovision Performance: 'I'll Never Stop Playing Music to Suit Someone's Political Agenda'**. Estados Unidos: 2019i. Disponível em: <https://www.billboard.com/music/pop/madonna-defends-eurovision-performance-8511417/>. Acesso em: 09 jan. 2022.

MADONNA. Madonna Opens Up About 'Madame X' & Motherhood. Entrevista concedida a Harry Smith. **TODAY**: canal online no Youtube. Estados Unidos, 2019g. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sxc8xOTeIdA>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MADONNA. **Madonna, Maluma**: Medellín. Estados Unidos, 2019e. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xAxNaLAR2to>. Acesso em: 05 jan. 2022.

MADONNA. Madonna: Le Interviste di Vanity Fair Italia. Entrevista concedida a Simone Marchetti. **Vanity Fair Italia**: canal online no Youtube, Itália, 2019b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LQVtgkMNcR4>. Acesso em: 21 abr. 2020.

MADONNA. Madonna: **Religião é amor**. Paris: 2003b. Disponível em: https://www.youtube.com/shorts/_y4sCYLQgCI. Acesso em: 10 jan. 2022.

MADONNA. **Madonna – World of Madame X**. Lisboa: 2019j. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MbYbtrkCSvI>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MADONNA. **"Não haverá mamilos em minha apresentação no Super Bowl", brinca Madonna sobre episódio com Janet Jackson**. Estados Unidos: 2012. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/teste/ultimas-noticias/2012/02/01/nao-havera-mamilos-em-minha-apresentacao-no-super-bowl-brinca-madonna-sobre-episodio-com-janet-jackson.jhtm>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MADONNA. **Nothing Really Matters (lyrics)**. Estados Unidos: 1998. Disponível em: <https://genius.com/Madonna-nothing-really-matters-lyrics>. Acesso em: 24 ago. 2022.

MADONNA. **Sorry (Remix) – Confessions Tour DVD**. Estados Unidos: 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hrqQ6sj9YEs&>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MADONNA. Why Is Madonna Wearing An Eyepatch?. Entrevista concedida a Cubby e Christine. **iHeartRadio**: canal online no Youtube. Estados Unidos, 2019h. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XnOfOsHUUZQ>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MARSENCO, Gustavo. **BBB 22**: Gustavo é pipoca e está na casa de vidro! Conheça o brother. Brasil: 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WWys-VVP2ww>. Acesso em: 20 set. 2022.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream**: a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MATEUS, Suzana Maria de Sousa. **Warburg e Cultura Pop: pensando um pathosformel na imagem de Beyoncé**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA

REGIÃO NORDESTE, 19., 2017, Fortaleza. Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. São Paulo: Intercom, 2017. p. 1-15.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the image in motion**. New York: Zone Books, 2007.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, 2016.

MONÁE, Janelle. **Americans (lyrics)**. Estados Unidos: 2018b. Disponível em: <https://genius.com/Janelle-monae-americans-lyrics>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MONÁE, Janelle. **Djano Jane (lyrics)**. Estados Unidos: 2018a. Disponível em: <https://genius.com/Janelle-monae-django-jane-lyrics>. Acesso em: 14 nov. 2022.

MONTEIRO, Gabriel Holanda; REINALDO, Gabriela Frota. **“I’M NOT JOAN OF ARC, NOT YET”**: a sobrevivência das fórmulas de pathos em dark ballet de madonna. In: XXX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021, São Paulo. **Anais do 30º Encontro Anual da Compós**. São Paulo: Compós, 2021. p. 1-26. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/---i---m-not-joan-of-arc--not-yet----a-sobrevivencia-das-formulas-de-pathos-em-dark-ballet-de-madonna>. Acesso em: 18 jul. 2022.

MORAIS, Fernando Luís de; NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; BENFATTI, Flávia Andrea Rodrigues; PASSOS, Leandro; PASSOS, Luana; SOARES, Luiz Henrique Moreira; RAMOS, Regiane Corrêa de Oliveira. De *queer* a *quare*: uma aposta interseccional entre gênero, raça, etnia e classe. **Itinerários**, Araraquara, v. 1, n. 48, p. 61-76, jan. 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12114>. Acesso em: 21 nov. 2022.

MPPM. **52 anos depois, a criminoso ocupação israelita prossegue**. Lisboa: 2019. Disponível em: <https://www.mppm-palestina.org/content/52-anos-depois-criminosa-ocupacao-israelita-prossegue>. Acesso em: 18 nov. 2022.

NAS X, Lil. **Lil Nas X reflects on 'hyper-masculinity' in hip-hop: 'Change is happening'**. Estados Unidos: 2021. Disponível em: <https://www.goodmorningamerica.com/culture/story/lil-nas-reflects-hyper-masculinity-hip-hop-change-81208125>. Acesso em: 19 set. 2022.

NOGUEIRA, Gláucia. Percurso do *batuku*: do menosprezo a patrimônio imaterial. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, v. 1, n. 2, p. 328-349, jul. 2012. Disponível em: http://www.rbec.ect.ufrn.br/Percurso_do_batuku_do_menosprezo_a_patrimonio_imaterial. Acesso em: 21 nov. 2022.

NÖTH, Winfried. The topography of Yuri Lotman’s semiosphere. **International Journal Of Cultural Studies**, [S.L.], v. 18, n. 1, p. 11-26, 8 maio 2014. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1367877914528114>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367877914528114>. Acesso em: 2 jul. 2022.

OLIVEIRA, Alan Santos de. **ORALIDADE, IMAGINÁRIO E CIRCULARIDADE**: contribuições decoloniais e comunicacionais das tradições africanas. In: XXX ENCONTRO

ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021, São Paulo. **Anais do 30º Encontro Anual da Compós**. São Paulo: Compós, 2021. p. 1-26. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/---i---m-not-joan-of-arc--not-yet-----a-sobrevivencia-das-formulas-de-pathos-em-dark-ballet-de-madonna>. Acesso em: 18 jul. 2022.

PASSARELI, Matheusa. **Corpo sem juízo (lyrics)**. Brasil: 2019. Disponível em: <https://genius.com/Jup-do-bairro-corpo-sem-juizo-lyrics>. Acesso em: 14 nov. 2022.

PERNOUD, R. **Joana d'Arc, a mulher forte**. São Paulo: Paulinas, 1996.

PRANDO, Ali. **Os Relacionamentos de Madonna**. Brasil: 2015. Disponível em: <https://discopunisher.wordpress.com/2015/09/25/os-relacionamentos-de-madonna/>. Acesso em: 15 set. 2022.

PRECIADO, Paul B.. **Countersexual Manifesto**. New York: Columbia University Press, 2018. 216 p.

PROCON. **History of Gun Control**. Estados Unidos: 2020. Disponível em: <https://gun-control.procon.org/history-of-gun-control/>. Acesso em: 21 abr. 2020.

REINALDO, Gabriela. A paixão segundo A. W.: notas o sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg.. **E-Compós**, Brasília, v. 18, n. 3, p. 1-17, 22 dez. 2015. E-compos.

QUEM ONLINE. **Após ser excomungada pelo Vaticano, Madonna elogia Papa: "mente aberta"**. Brasil: 2015. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Popquem/noticia/2015/09/apos-ser-excomungada-pelo-vaticano-madonna-elogia-papa-mente-aberta.html>. Acesso em: 16 out. 2022.

RECKZIEGEL, Cris. **Especial: o histórico de Madonna e seu ativismo pela caus LGBT**. Brasil: 2019. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/2019/06/14/>. Acesso em: 11 jan. 2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RINCÓN, Omar. **Lo pop-pular está de moda: sobre culturas bastardas y quilombos pop-líticos**. In: *Voces Abiertas: comunicación, política y ciudadanía en América Latina*. MARTIN BARBERO, Jesus. et. al.. Buenos Aires: CLACSO, 2015. p. 179-213.

ROCHA, Letícia. **7 imagens de santas que choram ao redor do mundo**. Brasil: 2018. Disponível em: <https://www.fatosdesconhecidos.com.br/7-imagens-de-santas-que-choram-aoredor-do-mundo/>. Acesso em: 9 jan. 2022.

ROSA, Ronel Alberti da. **Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler**. 1. ed. Ijuí: Unijuí, 2003. 136 p.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

SANTOS, Bárbara; SOARES, Thiago. **As contradições do feminino no videoclipe “Express Yourself” de Madonna**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 16., 2014, João Pessoa. **Anais do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. São Paulo: Intercom, 2014. p. 1 - 14. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2014/resumos/R42-0636-1.pdf>. Acesso em: 29 out. 2018.

SARDINHA, Edson. **Choque, pau de arara e palmatória**: o relato de Dilma sobre a tortura ironizada por Bolsonaro. Brasil: 2020. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/temas/direitos-humanos/choque-pau-de-arara-e-palmatoria-o-relato-de-dilma-sobre-a-tortura-ironizada-por-bolsonaro/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

SENADO. **Com nove crimes atribuídos à Bolsonaro, relatório da CPI é oficialmente apresentado**. Brasil: 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/10/20/com-nove-crimes-atribuidos-a-bolsonaro-relatorio-da-cpi-e-oficialmente-apresentado>. Acesso em: 22 ago. 2022.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção da identidade e da diferença**. In: Tomaz Tadeu da Silva. (Org) *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, pp. 73-102.

SILVA, Bruno de Oliveira da; SILVA, Elloane Carinie Gomes e. **Conexões identitárias do mundo lusófono no documentário “World of Madame X”**. *Temática*, João Pessoa, v. 3, n. 17, p. 76-93, mar. 2021.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção da identidade e da diferença**. In: Tomaz Tadeu da Silva. (Org) *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, pp. 73-102.

SMITH, Whitney. **Flag of Union of Soviet Socialist Republics**. Estados Unidos: 2005. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/flag-of-Union-of-Soviet-Socialist-Republics>. Acesso em: 7 ago. 2022.

SOARES, Thiago. **Percursos para estudos sobre música pop**. In: Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro, Rogerio Ferraz (Org) *Cultura pop*. 1. Ed. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. pp. 19-33.

SOARES, Thiago. **Lady Gaga não é Madonna (embora a mídia queira que seja)**: notas sobre mitos geracionais, ídolos pós-modernos e monstruosidades. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 12., 2010, Campina Grande. **Anais do XII Congresso de Comunicação da Região Nordeste**. São Paulo: Intercom, 2010. p. 1 - 15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0588-1.pdf>. Acesso em: 29 out. 2018.

SOARES, Thiago. **O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE, 9., 2007, Salvador. **Anais do XI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste**. São Paulo: Intercom, 2007. p. 1-13

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 134-147, 13 set. 2010. Sociedade Brasileira de Teoria e História de Historiografia.

TEIXEIRA, Vika. **Jamais Fomos Modernos**: conheça os 5 artistas da exposição. Rio de Janeiro: 2022. Disponível em: <https://casafluminense.org.br/jamais-fomos-modernos-conheca-os-5-artistas-da-exposicao/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

THE GUARDIAN. **Latino community mourns Pulse shooting victims**: '90% were Hispanic'. Estados Unidos: 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2016/jun/14/latino-hispanic-orlando-shooting-victims>. Acesso em: 18 jan. 2022.

THE GUARDIAN. **Madonna**: Madame X review – her most bizarre album ever. Estados Unidos: 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2019/jun/04/madonna-madame-x-review-her-most-bizarre-album-ever>. Acesso em: 16 fev. 2022.

TORRE, Bruna Della. “Abaixo da superfície: adorno e o cinema reconsiderado”. **Novos Estudos - Cebrap**, v. 38, n. 2, p. 477-493, ago. 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002019000200477. Acesso em: 18 nov. 2020.

UNIVILLE. **Simpósio debate obra de Madonna no Congresso da Intercom**. Joinville: 2018. Disponível em: <https://www.univille.edu.br/noticias/2018.9/simposio-debate-obra-de-madonna-intercom/882848>. Acesso em: 13 nov. 2020.

URIAS. **Diaba (letra)**. Brasil: 2019. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/urias/diaba/>. Acesso em: 18 jan 2022.

URIAS. **Interlude (letra)**. Brasil: 2022. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/urias/interlude.html>. Acesso em: 19 set. 2022.

VEJA. **Madonna adere a movimento contra Bolsonaro**: ‘Ele não vai nos calar’. Brasil: 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/madonna-adere-a-movimento-contra-bolsonaro-ele-nao-vai-nos-calar/>. Acesso em: 22 out. 2022.

VIANA DE PAULA, Rodolfo; SÁ, Simone Pereira de. **Strike a Pose** – A mediação do videoclipe Vogue nas performances de corpos LGBT no carnaval das escolas de samba. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41, 2018, Joinville. **Anais do XLI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom**. Santa Catarina: Intercom, 2018, v. 1, p.1-19.

VOLKOVA, Yulia. **Guerra Rússia e Ucrânia**: relembre polêmicas da dupla russa t.A.T.u., que marcou a história da música pop com romance lésbico falso. Brasil: 2014. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/social1/2022/02/14951994-guerra-russia-e-ucrania-relembre->

polemicas-da-dupla-russa-t-a-t-u-que-marcou-a-historia-da-musica-pop-com-romance-lesbico-falso.html. Acesso em: 15 nov. 2022.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A.; BINSWANGER, L. **La guérison infinie**: histoire clinique d'Aby Warburg. Paris: Bibliothèque Rivages, 2007.

WIKIPEDIA. **Cabo Verde**. Brasil: 2022d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cabo_Verde. Acesso em: 15 nov. 2022.

WIKIPEDIA. **Caso Dandara dos Santos**. Fortaleza: 2022c. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Dandara_dos_Santos. Acesso em: 23 mar. 2021

WIKIPEDIA. **Dark Ballet**. Brasil: 2022b. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Dark_Ballet. Acesso em: 13 nov. 2022.

WIKIPEDIA. **Hyperpop**. Brasil: 2022e. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hyperpop>. Acesso em: 16 nov. 2022.

WIKIPEDIA. **Madonna**. Brasil: 2022a. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Madonna>. Acesso em: 16 out. 2022.

WOLF, Brandon. **Sobreviventes de massacre em boate criticam Madonna por cenas do clipe de 'God Control'**. Brasil: 2016. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2019/06/sobreviventes-de-massacre-em-boate-criticam-madonna-por-cenas-do-clipe-de-god-control.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2022.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: Tomaz Tadeu da Silva. (Org) Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, pp. 7-72.