



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

PPGDAN
UFRJ

TAYNNÃ SILVA DE OLIVEIRA

DANÇAS E FEMINILIDADES EM VIDEOCLIPES DAS CANTORAS ANITTA,
DANNA LISBOA E PABLLO VITTAR

RIO DE JANEIRO

2024

Taynnã Silva de Oliveira

DANÇAS E FEMINILIDADES EM VIDEOCLIPES DAS CANTORAS ANITTA,
DANNA LISBOA E PABLLO VITTAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Educação Física e Desportos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientação: Profa. Dra. Mariana de Rosa Trotta

RIO DE JANEIRO

2024

CIP - Catalogação na Publicação

S247d Silva de Oliveira, Taynnã
DANÇAS E FEMINILIDADES EM VIDEOCLIPES DAS
CANTÓRAS ANITTA, DANNA LISBOA E PABLO VITTAR /
Taynnã Silva de Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2024.
118 f.

Orientadora: Mariana de Rosa Trotta.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2024.

1. Feminilidades. 2. Mídias. 3. Danças. 4. Análise
de vídeos. I. de Rosa Trotta, Mariana ,
orient. II. Título.

Dedico esta pesquisa ao meu esposo Rafael Guarato, a minha mãe Albertina de Sá, ao meu filho Ícaro Guarato e ao meu enteado Nicolas Guarato.

AGRADECIMENTO

Agradeço ao meu amado esposo professor Dr. Rafael Guarato pelo companheirismo e orientações fundamentais para a construção desse trabalho.

Agradeço ao ser humano mais incrível que já conheci, minha mãe, professora Esp. Albertina de Sá pelo cuidado em revisar essa dissertação.

À professora Dra. Mariana Trotta pela orientação dessa pesquisa e a todos os professores que fizeram parte da minha educação, desde o ensino básico.

Ao Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro pelo acolhimento.

Agradeço também a Lei Paulo Gustavo do estado de Goiás pelo recurso financeiro destinado a formação acadêmica de trabalhadores da cultura na qual obtive aprovação do projeto intitulado Formação – Mestrado em Dança.

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar e debater como são construídas e representadas diferentes feminilidades em três diferentes corpos de artistas que estão inseridas nos espaços midiáticos, tendo como elemento central seus videoclipes e as danças presentes neles. Para tal, serão feitas discussões, em um primeiro momento, sobre arte, cultura, meios de comunicação e indústria cultural, referenciando autores como: Jesús Martín-Barbero (2003), Todd Gitlin (2003), Walter Benjamin (1994) e José Luiz Braga (2006). Serão levantadas também as questões das feminilidades e relações de gênero, partindo de autores como: Flávia Paz; Ana Campos-Toscano (2013), Judith Butler (2017[1990]), Joan Scott (1995) e Dodi Leal (2020) e (2021). Além de dialogar com autores como Leonardo Mozdzenski (2012), Lucas Lopes (2024) e Giuliano Andreoli (2019) acerca da análise de videoclipes, danças e danças de videoclipes. O objetivo é identificar as distintas maneiras de performar feminilidade através de elementos como trejeitos, vestimentas, gestos, movimentos, danças e atitudes, buscando compreender como são fabricados e ressignificados tais elementos em uma sociedade midiaticizada, tendo como ponto de análise 4 videoclipes de 3 artistas distintas: “vai malandra” da cantora Anitta (mulher cisgênera), “Real” e “Quebradeira” da cantora Danna Lisboa (mulher travesti) e “Parabéns” da cantora Pablio Vittar (artista *drag queen*). Para tal, lanço questões direcionadoras para serem refletidas, evidenciadas e debatidas ao longo da pesquisa: Os meios de comunicação detêm o poder de ditar/criar os preceitos do que/como são as feminilidades? O que constitui e como se constituem os critérios dos femininos dentro de uma sociedade midiaticizada? Como o corpo que dança em espaços midiáticos contribui com diferentes representações de feminilidades? As danças/movimentações presentes em videoclipes são um elemento identificador de feminilidade?

Palavras-chave: Feminilidades. Mídias. Danças. Análise de videoclipes

ABSTRACT

This research aims to analyze and debate how different femininities are constructed and represented in three different groups of artists who are inserted in media spaces, with their music videos and the dances present in them as a central element. To this end, discussions will be held, initially, about art, culture, media and cultural industry, referencing authors such as: Jesús Martín-Barbero (2003), Todd Gitlin (2003), Walter Benjamin (1994), José Luiz Braga (2006). The issues of femininity and gender relations will also be raised, based on authors such as: Flávia Paz; Ana Campos-Toscano (2013), Judith Butler (2017[1990]), Joan Scott (1995), Dodi Leal (2020) and (2021). In addition to dialoging with authors such as Leonardo Mozdzenski (2012), Lucas Lopes (2024) and Giuliano Andreoli (2019) about the analysis of music videos, dances and music video dances. The objective is to identify the different ways of performing femininity through elements such as mannerisms, clothing, gestures, movements, dances and attitudes, seeking to understand how such elements are manufactured and given new meanings within a mediatized society, taking as a point of analysis 4 video clips of 3 different artists, including “vai malandra” by singer Anitta (cisgender woman), “Real” and “Quebradeira” by singer Danna Lisboa (transvestite woman) and “Parabéns” by singer Pabllo Vittar (drag queen artist). To this end, I raise guiding questions to be reflected, highlighted and debated throughout the research: Do the media have the power to dictate/create the precepts of what/how femininities are? What constitutes and how are feminine criteria constituted within a mediatized society? How does the body that dances in media spaces contribute to different representations of femininity? Are the dances/movements present in music videos an identifying element of femininity?

Keywords: femininities. Media. Dances. Video clip analysis

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Foto do espetáculo "Sobre rabas, pepecas e dancinhas" direção de Taynnã Oliveira, Vanessa Voskelis e Lanna Martins (2018).....	11
Figura 2 — Foto do espetáculo "Sobre rabas, pepecas e dancinhas" direção de Taynnã Oliveira, Vanessa Voskelis e Lanna Martins (2018).....	12
Figura 3 — Fotos do Instagram da Anitta.....	25
Figura 4 — Fotos do Instagram da Anitta.....	26
Figura 5 — Videoclipe "Na batida" (2014)	28
Figura 6 — Videoclipe "Envolver" (2021)	28
Figura 7 — Videoclipe "Casi Casi" (2023)	28
Figura 8 — Videoclipe "Bang" (2015)	28
Figura 9 — Videoclipe "Paradinha" (2017)	28
Figura 10 — Videoclipe "Girl from Rio" (2021)	28
Figura 11 — Comentários do videoclipe "vai malandra".....	31
Figura 12 — Videoclipe "vai malandra"	33
Figura 13 — Videoclipe "vai malandra".....	33
Figura 14 — Videoclipe "vai malandra".....	34
Figura 15 — Videoclipe "vai malandra".....	34
Figura 16 — Videoclipe "vai malandra".....	34
Figura 17 — Videoclipe "vai malandra".....	34
Figura 18 — Videoclipe "vai malandra".....	34
Figura 19 — Videoclipe "vai malandra".....	34
Figura 20 — Videoclipe "vai malandra".....	36
Figura 21 — Comentários do videoclipe "vai malandra".....	44
Figura 22 — Fotos do Instagram da Danna Lisboa.....	56
Figura 23 — Videoclipe "Trinks" (2016)	57
Figura 24 — Videoclipe "Se Soul" (2018)	57
Figura 25 — Videoclipe "Suinguetto" (2019)	57
Figura 26 — Videoclipe "Joga" (2020)	57
Figura 27 — Videoclipe "\$ince 99" (2022)	57
Figura 28 — Videoclipe "Chama Aliades" (2020)	57
Figura 29 — Fotos do Instagram da Danna Lisboa.....	60
Figura 30 — Fotos do Instagram da Danna Lisboa.....	62

Figura 31 — Comentários no videoclipe "quebradeira".....	65
Figura 32 — Videoclipe "quebradeira"	66
Figura 33 — Videoclipe "quebradeira".....	68
Figura 34 — Videoclipe "quebradeira".....	70
Figura 35 — Videoclipe "quebradeira".....	71
Figura 36 — Dois dançarinos na lateral da cantora Danna	72
Figura 37 — Videoclipe "Real".....	74
Figura 38 — Videoclipe "Real"	78
Figura 39 — Videoclipe "Real"	79
Figura 40 — Videoclipe "Real"	79
Figura 41 — Videoclipe "Real"	80
Figura 42 — Comentários em videoclipes da Pablló Vittar.....	85
Figura 43 — Fotos do Instagram da Pablló Vittar.....	90
Figura 44 — Videoclipe "K. O" (2017)	91
Figura 45 — Videoclipe "Corpo sensual" (2017)	91
Figura 46 — Videoclipe "Seu crime" (2019)	91
Figura 47 — Videoclipe "Buzina" (2019)	91
Figura 48 — Videoclipe "Bandida" (2020)	91
Figura 49 — Videoclipe "Tímida" (2020)	91
Figura 50 — Videoclipe "Parabéns"	95
Figura 51 — Videoclipe "Parabéns"	95
Figura 52 — Videoclipe "Parabéns"	97
Figura 53 — Videoclipe "Parabéns"	99
Figura 54 — Videoclipe "Parabéns"	99
Figura 55 — Videoclipe "Parabéns"	99
Figura 56 — Videoclipe "Parabéns"	101

LISTA DE SIGLAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas
ANDA	Associação Nacional de Pesquisadores em Dança
PROLICEN	Programa de Iniciação à Pesquisa das Licenciaturas
TCC	Tese de Conclusão de Curso
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais/Transgêneros/Travestis, Queer, Intersexo, Assexuais/Agênero, Panssexuais, Não-Binárias e mais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO I “CÊS PENSARAM QUE EU NÃO IA REBOLAR MINHA BUNDA HOJE, NÉ?”	18
1.1 CONSTRUÇÃO DE AUTOIMAGEM E O SUCESSO DE ANITTA EM UMA SOCIEDADE MUDIATIZADA.....	18
1.2 “VAI MALANDRA”: UMA DESCRIÇÃO DO CU QUE DANÇA NA CENA.....	30
1.3 EMPODERAMENTO OU VULGARIDADE? AS (RE)SIGNIFICAÇÕES DO CORPO.....	40
CAPÍTULO II “NEM VEM DE XAVECO CÊ VIVE FALANDO QUE NÓS É TRAVECO”	50
2.1 CULTURA POPULAR E O CORPO TRAVESTI NOS ESPAÇOS MUDIÁTICOS..	50
2.2 A DANÇA DA “QUEBRADEIRA” DE DANNA LISBOA.....	63
2.3 CORPO DANÇANTE E A “REAL” DO VIDEOCLIFE.....	73
CAPÍTULO III “PIRANHA TAMBÉM AMA”	83
3.1 “ELE É MULHER OU GAY?” PABLLO VITTAR NAS MÍDIAS.....	83
3.2 DANÇAS E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO NO VIDEOCLIFE DE “PARABÉNS”	93
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES DANÇANTES.....	103
REFERÊNCIAS.....	107
FONTES.....	111

INTRODUÇÃO

Os entendimentos acerca das feminilidades foram e ainda são construídos em suas significações de acordo com culturas, regionalidades, classes sociais, raças e temporalidades. Os moldes das feminilidades, bem como os “papéis de gênero”, tiveram um percurso histórico-cultural ao longo dos séculos, e, desde o mundo antigo¹, vêm sendo construídos socialmente por uma visão falocêntrica.

Já no mundo contemporâneo, (partindo da realidade ocidental) esses corpos que performam feminilidades² ainda seguem alguns entendimentos hegemônicos acerca do que é, de quem são os femininos (SCOTT, 1995), e os atributos que os acompanham como: a ideia de leveza, graciosidade, delicadeza, ser sensível, ser socialmente recatada, conter-se de exposição de seu corpo são preceitos elaborados e enquadrados em valores orientados por uma lógica patriarcal, misógina, sexista e machista que se empenha cotidianamente em produzir e manter regras para sua continuidade.

Ao adentrar no período histórico da contemporaneidade, tornam-se indissociáveis as questões femininas na relação com a indústria cultural e com os meios de comunicação de grande escala, que, desde o seu surgimento, foi possível proporcionar maior nível de acesso à informação, que antes se restringia às classes econômicas e condições socioculturais privilegiadas, fazendo com que os alcances aos conteúdos inseridos nesses meios aumentasse significativamente nos mais diferentes meios culturais, e, com isso, intensificando também as problemáticas e discussões sociais que neles estão inseridos. Com o grande impacto sociocultural advindo dos meios de comunicação, (assim como outros marcos históricos de grande impacto), houve modificações significativas na vida em sociedade, bem como acerca dos entendimentos sociais dos corpos femininos e das feminilidades.

Esta pesquisa pretende analisar e debater como são construídas e representadas diferentes feminilidades em três diferentes corpos de artistas que estão

¹ Sobre esse assunto, conferir a obra SCHIMITT-PANTEL, Pauline. “A criação da mulher”: um ardil para a história das mulheres? In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003. p.129-156.

² Entendo que as feminilidades não são exercidas somente por mulheres cisgêneras, podem ser exercidas/performadas por outros corpos que assumem aspectos de feminilidades como elementos identitários de sua existência social e/ou artística — nos casos das *Drags Queen* —, e, que por isso, também sofrem as violências simbólicas promovidas pela intolerância cultural.

inseridas nos espaços midiáticos, tendo como elemento central seus videoclipes e as danças presentes neles. Para tal, serão feitas discussões, em um primeiro momento, sobre arte, cultura, meios de comunicação e indústria cultural, referenciando autores como: Jesús Martín-Barbero (2003), Todd Gitlin (2003), Walter Benjamin (1994) e José Luiz Braga (2006). Serão levantadas também as questões das feminilidades e relações de gênero, partindo de autores como: Flávia Paz; Ana Campos-Toscano (2013), Judith Butler (2017[1990]), Joan Scott (1995) e Dodi Leal (2020) e (2021). Além de dialogar com autores como: Leonardo Mozdzenski (2012), Lucas Lopes (2024) e Giuliano Andreoli (2019), acerca da análise de videoclipes, danças e danças de videoclipes. O objetivo é identificar as distintas maneiras de performar feminilidade através de elementos como trejeitos, vestimentas, gestos, movimentos, danças e atitudes, buscando compreender como são fabricados e ressignificados tais elementos dentro de uma sociedade midiaticizada.

Lanço questões direcionadoras para serem refletidas, evidenciadas e debatidas posteriormente: Os meios de comunicação detêm o poder de ditar/criar os preceitos do que/como são as feminilidades? O que constitui e como se constituem os critérios dos femininos dentro de uma sociedade midiaticizada? Como o corpo que dança em espaços midiáticos contribui com diferentes representações de feminilidades? As danças/movimentações presentes em videoclipes é um elemento identificador de feminilidade?

O interesse pelo tema da pesquisa surgiu através de experiências pessoais enquanto corpo dançante e pessoa que se identifica com o gênero feminino, sem deficiência, branca nortista e bissexual. O início da minha relação com a dança veio ainda na primeira infância em festas familiares e no ambiente escolar, progredindo, mais tarde, para a dança enquanto profissão remunerada. Em Xinguara, uma cidade no interior do Estado do Pará, algumas estéticas de danças típicas da região, fizeram-se presentes neste percurso: tecnobrega, calypso, carimbó, e algumas estéticas que possuem maior inserção na mídia nacional e internacional, *funk*, *axé*, *R&B* e *pop*.

Ao ingressar em uma graduação em dança pela Universidade Federal de Goiás (UFG), na qual tive meu primeiro contato com o conhecimento acadêmico em dança, pude perceber que há uma certa recusa às danças que estão fortemente ligadas aos meios de comunicação. A partir desse diagnóstico prévio, veiculei-me ao Programa de Iniciação à Pesquisa das Licenciaturas (PROLICEN) o qual culminou no meu

trabalho de conclusão de curso (TCC)³, em que as decisões referentes aos temas das pesquisas deram-se através das inquietações frente ao trato do assunto, relativo às experiências pessoais como mulher, estudante e, posteriormente, como estagiária em escolas públicas em nível básico de ensino, nas quais eu pude presenciar barreiras e censuras quando era cogitado (re)produzir danças populares do tempo presente⁴ no ambiente escolar, tanto por parte da gestão escolar, quanto por parte dos professores, danças essas que em sua maioria possuem muitas movimentações com a região pélvica, algumas possuindo um grande vínculo social com os corpos femininos.

Na referida pesquisa, obtive um diagnóstico das questões dos gêneros, étnico-racial e econômico como fontes principais para o discurso que descredibiliza fazeres populares de dança na escola, com proibições que estão vinculadas a um conservadorismo judaico-cristão de um controle ancorado numa ideia de “corpo feminino ideal”.

Essas mesmas inquietações também foram tratadas de forma cênica, através do trabalho que atuo como diretora e intérprete “*Sobre rabas pepecas e dancinhas*” (2018)⁵, do grupo de dança Três em Cena (GO), que conta com a direção de três artistas mulheres (figura 1 e 2). O ponto inicial para a criação do espetáculo deu-se através da sensação de censura que vivenciamos no curso de dança da Universidade Federal de Goiás, local que tem demonstrado certa dificuldade em dialogar e reconhecer as danças populares presentes nos meios de comunicação como uma forma de arte. Com o desenvolvimento da pesquisa para a criação do espetáculo, nós artistas, percebemos que as proibições das danças populares se davam com maior frequência quando corpos que performam feminilidades estavam envolvidos, principalmente, quando estavam relacionados a gestuais que solicitaram o uso de regiões do corpo como quadril, busto ou quando sugerem sensualidade, para isso trazemos algumas artistas midiáticas para compor as cenas que possuem essas características em suas danças e a sensualidade como ponto chave da construção de sua autoimagem, como duas das três artistas analisadas nessa pesquisa: Anitta e

³ Cf: OLIVEIRA, Taynnã. "Não pode bunda e não pode remexer": femininos, danças populares e a censura ao corpo no ambiente escolar. 2021. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

⁴ Entendo por esse conceito as danças praticadas pelos segmentos populares da sociedade no meio urbano, marcadas pelo tempo presente e tendo sua inserção, em algumas ocasiões, nos meios de comunicação de grande escala. Dentre eles podemos citar: *funk* carioca, *axé*, *dancehall*, *brega*, *dança do treme*, *arrocha*, *passinho*, etc.

⁵ Link de acesso para o *teaser* do espetáculo: <<https://youtu.be/wlwY7qMmN-g>>.

Pablo Vittar. O espetáculo tenta, a partir da própria dança, problematizar e buscar reflexão sobre como o machismo, na cultura recente, manifesta-se também em ações condenatórias sobre quais danças os gêneros femininos “devem” executar, tornando-se um convite para pensarmos juntas sobre a sociedade em que vivemos.

Figura 1 — Foto do espetáculo "Sobre rabas, pepecas e dancinhas", direção de Taynnã Oliveira, Vanessa Voskelis e Lanna Martins (2018).



Fonte: Arquivo do grupo Três em Cena.

Figura 2 — Foto do espetáculo "Sobre rabas, pepecas e dancinhas", direção de Taynnã Oliveira, Vanessa Voskelis e Lanna Martins (2018).



Fonte: Arquivo do grupo Três em Cena.

Após a conclusão de minha graduação o anseio em saber mais sobre as relações do corpo feminino com as danças continuou, mas dessa vez partindo de um elemento fundamental para a minha formação como mulher dançante, os videoclipes. Em uma época em que o acesso a *internet* era muito limitado, os dvd's das divas *pops* eram o principal meio de ter acesso a parte visual de seu trabalho, a dança era um elemento fundamental para o meu consumo contínuo desses trabalhos, as coreografias presentes nesses videoclipes eram reproduzidas e reconfiguradas em meu corpo, tanto para o lazer e socialização com os demais membros do meu convívio social, que possuíam os mesmos interesses dançantes que eu, e nos juntávamos para aprendermos juntos as sequências de movimentos, quanto para fins profissionais, já que grande parte dessas coreografias se faziam presentes em meu repertório de movimentos, no qual eu usava em aulas de dança, ensaios de casamentos e aniversários, concursos de danças e apresentações em eventos de minha cidade natal.

As danças de vídeos sempre foram parte presente e essencial para o meu interesse profissional em dança, toda essa experiência me direcionou e despertou em mim a vontade de iniciar uma pesquisa de mestrado relacionando temas que já vinha pesquisando com algo que gosto de consumir diariamente, a fim de entender qual a relação entre artistas que fazem parte do meu cotidiano e do meu nicho de consumo, como Anitta, Danna e Pablo, com o que já vinha trilhando academicamente em relação a dança e gênero.

Entendo que esta pesquisa busca dar continuidade a assuntos de investigação que envolvem corpos dançantes, movimentações, meios de comunicação, gêneros, mediações culturais, com foco nos discursos das feminilidades. Tendo em vista que, ao realizar um levantamento prévio para a elaboração deste projeto, foi diagnosticada a existência de poucos trabalhos acadêmicos dedicados a traçar discussões a respeito das feminilidades em figuras que estão inseridas em espaços midiáticos, e, ainda menos, que relacione tal tema com a dança e sua inserção na cibercultura.

Tal afirmação é comprovada com buscas por trabalhos publicados em Anais de eventos acadêmico-científicos que discutam ou se relacionem em alguma instância com o tema em questão. Em nosso país, há duas associações de caráter científico que acolhem estudos de dança no Brasil⁶: a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) e a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Nos Anais da ANDA, entre os anos de 2011 a 2019, de 948 trabalhos publicados, apenas dois têm relação com alguma instância com o proposto tema⁷. A escassez de trabalhos direcionados ao tema em questão, também se encontra na ABRACE, porém, com maior discrepância dos trabalhos disponibilizados *on-line* em seu *site* oficial, dos anos de 2007 a 2019 (com exceção do ano de 2015, pois não houve disponibilização *on-line*), de mais de 3.000,00 (três mil) textos

⁶Sítio eletrônico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) e Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), respectivamente: <<https://proceedings.science/anda>>; <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/archive>>.

⁷ Cf: GUIMARÃES, Maria Júlia Kaiser Mesquita Campos; GHIZELLINI, Maria Eugênia. Pode, o feminino, ser experiência para imagem? A criação na interface imagem-corpo-feminino. *Anais do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Manaus: ANDA, 2018. p. 623-629; TROTTA, Mariana de Rosa. Ventila-me: o corpo feminino exposto na videodança. *Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA*. Salvador: ANDA, 2019. p. 1201-1210.

publicados, apenas dois têm relação com alguma instância com o tema aqui discutido⁸.

Assim, constatada tal carência em eventos voltados aos estudos em dança, foi realizada uma busca em outras áreas de conhecimento, através da plataforma digital *Google Acadêmico*, com as palavras-chave “feminilidades”, “gênero e dança” e “análise de vídeo”, permitindo encontrar os seguintes estudos:

1) BISPO, Raphael. Feminilidades a dedo: danças, performances e erotismos no show business brasileiro. *ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*. v. 1. n. 2, 2014.

2) BHERING, Antônio Carlos Da Silva. Entre corpos, danças e representações: uma análise de videoclipes de Pablio Vittar. *TCC (Graduação em Educação Física) - Universidade Federal do Mato Grosso, Campus Universitário do Araguaia, Instituto de Ciências Biológicas e da Saúde, Pontal do Araguaia*, 2019.

3) PAULINO, Luana; NUNES. Máira. *Pablio Vittar: Uma análise de recepção ao Videoclipe Corpo Sensual e Visibilidade LGBT*. TCC, Curitiba, Centro Universitário Internacional UNINTER, 2017.

4) ALMIRON, Lizandra. *Drags: Discursos sobre feminilidade e subversão*. TCC, Universidade Federal Fluminense, 2018.

O tema do presente trabalho, além de se mostrar necessário para a contribuição dos debates do campo artístico, no que se refere aos estudos de dança, relações corpóreas, gêneros, meios de comunicação e indústria cultural, ainda se mostra, com tal carência de pesquisas anteriores, fundamental para diálogos com outras áreas de conhecimento, ressaltando a relevância do tema para investigação.

A escolha metodológica da pesquisa, dessa forma, se evidencia em dois principais direcionamentos presentes no trabalho. O primeiro se dá a partir de uma revisão bibliográfica sobre o assunto, com o intuito de fornecer substrato conceitual para se discutir e analisar corpos dançantes que performam feminilidades e que estão inseridos em meios midiáticos. Serão assinaladas as contribuições teóricas trazidas pelo referencial bibliográfico adotado, sobre a relação da dança com os meios de comunicação nomeados como de “massa” e indústria cultural, em específico os videoclipes, seus processos de assimilação, mediação, apropriação que nos permitem

⁸ Cf: AMIM, Péricles. Os papéis femininos na corte do Segundo Reinado: o corpo e a dança em regras de conduta. *VI Congresso da ABRACE*. v. 11, n.1, 2010; CAMPOS, Michele; COELHO, José. Reinvenção do feminino na performance contemporânea. *VII Congresso da ABRACE*. v. 13, n. 1, 2012.

reavaliar os entendimentos da relação entre transmissão e recepção de valores culturais em dança, além de obras que discutem feminismos, gêneros, interseccionalidades, feminilidades e como as danças se relacionam com tais.

O segundo método se dá a partir de análises descritivas e comparativas de 4 videoclipes postados na plataforma Youtube, de três diferentes artistas que estão inseridas em espaços midiáticos, sendo elas: Anitta, uma mulher cisgênera, socialmente vista como branca, cantora, empresária, dançarina e atriz da região sudeste; Danna Lisboa, uma cantora, compositora, dançarina, atriz da região sudeste e se identifica como uma mulher travesti; Pablllo Vittar uma cantora e dançarina *Drag Queen* nordestina.

As análises dos videoclipes das respectivas artistas são de cunho imagético, analítico, descritivo e comparativo e se aterão especificamente à composição estética e às representações simbólicas das feminilidades, tendo como foco principal os corpos e as danças. Irão dispor de três principais direcionamentos a fim de entender como corpos culturalmente distintos, performam feminilidades específicas. O primeiro contém elementos como: calcinha, sutiã, *collant*, vestido, roupa justa, maquiagens, brincos, anéis, perucas, acessórios, unhas, comprimento de cabelo, salto alto e meia arrastão. O segundo será voltado a comportamentos inseridos no imaginário contemporâneo às feminilidades, como: determinadas poses, expressões faciais, gestos e posturas. O terceiro inclinará a análise de estéticas de danças, coreografias e movimentações específicas que socialmente são atreladas às feminilidades. Por fim, compreende-se aqui por videoclipe:

[...] um gênero audiovisual do domínio do entretenimento, de natureza eminentemente publicitária, não raro assumindo uma compleição artística. Isto é, o clipe não apenas opera para a autopromoção mercadológica (da imagem) do/a artista e seus 'produtos', mas também promove, muitas vezes, a fruição estética de uma 'obra de arte' audiovisual – algo ainda mais usual nos vídeos contemporâneos (MOZDZENSKI, 2012. p. 15-16).

Aplicados estes critérios, foram selecionados os seguintes videoclipes para as análises:

- 1) Anitta: *Vai malandra*, postado em 18 de dezembro de 2017, com 415. 215. 334 de visualizações. O videoclipe e as visualizações aqui mencionados, foram tirados do canal oficial da artista no dia 14 de fevereiro de 2021.
- 2) Danna Lisboa: *Quebradeira*, postado em 24 de fevereiro de 2018, com 1. 049. 723 visualizações; *Real*, postado em 17 de março de 2020, com 12. 958 visualizações. Os

dois vídeos e as visualizações aqui mencionados, foram tirados do canal oficial da artista no dia 14 de fevereiro de 2021.

3) Pablo Vittar: *Parabéns*, postado em 17 de outubro de 2019, com 117. 901. 542 de visualizações. O vídeo e as visualizações aqui mencionados, foram tirados do canal oficial da artista no dia 14 de fevereiro de 2021.

A escolha das 3 artistas deu-se pela vontade de compreender como três corpos de diferentes gêneros, raças e regionalidades e referências dançantes distintas performam feminilidades e se a dança tem o poder de interferir e/ou ajudar no processo de construção dessas feminilidades. Além do mais, o nível de consolidação e sucesso na carreira dessas artistas foram critérios decisivos para a escolha.

Naturalmente, seria ingenuidade acreditar que as cantoras possuem controle e autonomia suficientes para realizarem sozinhas essa empreitada. Por trás delas, há um batalhão formado por produtores, diretores, donos de gravadoras, marqueteiros, assessores, figurinistas, estilistas e daí por diante, muitos deles do sexo masculino. Daí ser muito mais produtivo examinarmos aquelas artistas cujas carreiras já estejam bem consolidadas – ou seja, que já tenham um ‘nome’ e uma ‘cara’ publicamente conhecidos – e, portanto, sejam minimamente capazes de exercer o controle sobre a autoimagem que desejam construir e divulgar para os fãs e a audiência em geral (MOZDZENSKI, 2012. p. 8).

Os esforços do capítulo I debruçam-se a entender e apresentar, em um primeiro momento, acerca de conceitos-chaves que permeiam as discussões sobre o processo histórico da indústria cultural e suas teorias relacionadas, discussões de gênero, sociedade midiática e como são apresentadas e representadas feminilidades dentro dos espaços midiáticos, tendo como referência e fonte de análise a cantora Anitta e seu processo de construção de autoimagem, analisando em um segundo momento seu vídeo “Vai malandra”, e posteriormente trazendo debates sobre as ressignificações do corpo em determinadas culturas e temporalidade.

No capítulo II apresento algumas contextualizações acerca dos meios de comunicação, cultura de massa, o processo de descredibilização da cultura popular e das danças oriundas dessas camadas, o processo de construção de feminilidade em corpos transgêneros e suas inserções nos espaços midiáticos, tendo como ponto principal de análise a cantora Danna Lisboa, bem como o seu processo de construção da autoimagem. Neste capítulo, diferente dos demais serão analisados dois vídeos de Danna, o primeiro será “quebradeira”, obra de maior sucesso da

cantora e o segundo será “Real”, fazendo uma análise descritiva e comparativa em relação às análises do videoclipe do capítulo I.

Por fim, no capítulo III, será feita a análise do videoclipe de “parabéns” da cantora Pablllo Vittar retomando as discursões de gênero, trazendo um breve processo histórico da categoria *drag queen* e debates acerca do processo da construção da autoimagem da cantora. O capítulo se debruçará a debater sobre os processos de produção dos videoclipes e sobre como a rapidez presente em uma sociedade midiaticizada reflete neles, além de ressaltar debates acerca de arte e cultura e seu processo de inserção nos meios de comunicação na sociedade contemporânea.

Espero que o leitor possa apreciar a escrita e que a mesma fomente e colabore para os debates acerca das danças e suas relações corporais em confluência com as questões de gênero e sua inserção em espaços midiáticos no Brasil contemporâneo.

CAPÍTULO I “CÊS PENSARAM QUE EU NÃO IA REBOLAR MINHA BUNDA HOJE, NÉ?”

O intuito deste capítulo é entender e apresentar, em um primeiro momento, conceitos chaves que permeiam as discussões sobre o processo histórico da indústria cultural e suas teorias relacionadas, discussões de gênero, sociedade midiaticizada e como são apresentadas e representadas feminilidades dentro dos espaços midiáticos, tendo como referência e fonte de análise a cantora Anitta e seu processo de construção de autoimagem, analisando em um segundo momento seu videoclipe “Vai malandra”, e posteriormente trazendo debates sobre as ressignificações do corpo em determinadas culturas e temporalidade. Para tal lanço algumas questões direcionadoras a fim de trazer possibilidades de respostas ao longo da escrita deste capítulo: como foi construída a autoimagem de Anitta? Por que há tanta recusa de processos culturais dançantes oriundos das camadas populares? A sociedade é manipulada pela mídia? O gênero é um marcador que influencia os modos de dançar? Como são identificadas e performadas as feminilidades em Anitta e o que a dança tem haver com isso? O trabalho de Anitta empodera ou objetifica as mulheres?

1.1 CONSTRUÇÃO DE AUTOIMAGEM E O SUCESSO DE ANITTA EM UMA SOCIEDADE MUDIATIZADA

Os esforços que serão despendidos neste capítulo se debruçaram a entender, apresentar e discutir acerca de conceitos chaves que permearam as discussões de gênero, sociedade midiaticizada, e como são apresentadas e representadas feminilidades dentro dos espaços midiáticos, tendo como fonte de análise a cantora Anitta, havendo um direcionando descritivo do seu videoclipe “Vai malandra”, para que posteriormente haja o debate acerca do assunto.

Para isso, é preciso expor as primeiras teorizações acerca do fenômeno social de comercialização da cultura, e o surgimento de sua terminologia como “Indústria Cultural” que tem como responsáveis os teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947). De modo sintético, Adorno e Horkheimer estavam preocupados com o processo de industrialização da cultura na primeira metade do século XX, oferecendo explicações conservadoras ao alegarem que elementos culturais estavam sendo

transformados em meros produtos para sua mercantilização em grande escala. Orientados pelo marxismo ortodoxo e uma visão catastrófica, ambos filósofos fundaram uma explicação segundo a qual, a função primordial da indústria cultural é manipular e alienar seus consumidores, tendo em vista que a vasta variação de conteúdos, dispostos por tal, teria como único objetivo o entretenimento de seu público para que os mesmos não disponham de tempo livre.

Ainda dentro dessa linha de defesa, a comercialização da cultura é tratada exclusivamente como ferramenta de controle capitalista, uma vez que ao trabalhador comum, não haveria tempo para desenvolver pensamentos críticos que poderiam culminar em uma revolução contra um sistema capitalista. Assim, para que o conteúdo vendido seja amplamente consumido, a indústria cultural suaviza as informações passadas, suprimindo todas as possíveis dúvidas e deixando a mostra todos os possíveis questionamentos que poderiam surgir, assim, não se abre espaço para o pensar crítico do seu público, mantendo uma ordem cíclica de consumo e oferecendo uma falsa sensação de escolha e autonomia do consumidor (ADORNO; HORKHEIMER, 1947).

O que interessa em pontuarmos aqui não é esta teoria problemática, criada no século passado, muito menos se pautar ou atribuir importância inquestionável a ela, mas é expor que esse pensamento ainda é reproduzido e acolhido por vários pesquisadores do meio acadêmico, que trazem escritas sobre as danças nos espaços midiáticos e reproduzem certa visão limitante criada nos primórdios da Indústria cultural, por dois homens alemães, para analisar os processos midiáticos do Brasil nos tempos atuais. Por isso, tendo em vista sua forte recorrência nas escritas acadêmicas⁹, quando o assunto é indústria cultural e os meios de comunicação, é necessário expor para apresentar contra-argumentos.

Em uma sociedade na qual as relações entre os meios midiáticos e os meios sociais se fundem é preciso, para compreender profundamente essa relação, fugir do pensamento dicotômico. Não há delimitações simplistas de um manipulador e outro manipulável, não há um passivo e um ativo, não há ação unilateral, seja para “o bem”

⁹ Cf: GALLARDO, Jorge; SBORQUIA, Silvia. As danças na mídia e as danças na escola. *Revista Brasileira de Ciência do Esporte* – v.23 – n.2, 2002; PINELLI, Tânia; Lara Larissa. *Trá-lá-lá... que dança é essa? funk na escola: um olhar crítico sobre a linguagem corporal*. Instituição: UEL, 2007; SOUZA, Adriano. O funk, a alienação e a mercantilização da cultura. *WebArtigos*, 2009; LAIGNIER, Pablo. Rastros do funk carioca: por uma historiografia do tempo presente na metrópole contemporânea. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 11, n. 21. p. 49-58. 2010; ZEFERINO, Genésio. Funk: grito por espaços de convivência. *Comunicação & Educação*, São Paulo, 2002.

ou para “o mal”, os meios constituem vínculos mútuos, isso é uma sociedade midiaticizada. A aceitação ou a negação depende diretamente da existência de um produto, assim como o processo inicial de produção depende de uma pesquisa de mercado acerca de como esse produto será recebido, esses processos se correlacionam. Assim, as discussões deste capítulo, aliás, de toda a dissertação, serão pautadas no entendimento de que “[...] a sociedade midiaticizada age via mídia (e não apenas sofre a mídia) [...]” (BRAGA, 2006, p. 40).

Obviamente que os espaços midiáticos dispõem de um grande poder de veiculação, isso é inquestionável, e podem ser usados com intenções tendenciosas, com objetivos manipuladores, afinal são pessoas múltiplas que constituem esses espaços, principalmente quando falamos dos meios de comunicação que dispõem de grandes produções, eles são operados dentro de um sistema capitalista, que englobam lógicas e regras de mercado com o objetivo maior que é o lucro. Mas, esses objetivos comerciais que por vezes aderem a táticas manipuladoras não define o processo de midiaticização¹⁰, se compreende, aqui, que é errôneo a generalização e a idiotização de todo um meio social, que o reduz a todos os indivíduos como seres facilmente e globalmente manipuláveis. Se assim fosse, seguindo esse pensamento simplista de “manipulador e manipulável” não existiria a negação de tantos produtos disponíveis nesses espaços desencadeando questionamentos e divergências de ideias, pois seriam todos igualmente manipuláveis e continuariam consumindo qualquer produto que dispusesse da lógica manipulatória. Assim, pauto-me na citação do pesquisador José Luiz Braga, que afirma que:

A observação confirma nossa perspectiva de que a produção midiática não é apenas “recebida” esparsamente pela sociedade. Em diversos setores, a contigüidade entre o que é dito, mostrado e feito pela mídia, e o que é vivido, pensado e praticado naqueles setores, gera tensionamentos que ultrapassam a reação privada do gosto, da seleção e da interpretação (BRAGA, 2006, p. 312-313).

Para Braga a midiaticização no tempo presente é a principal responsável pela mediação dos processos sociais, incluindo os processos comunicacionais, ou seja, não são os meios de comunicação, nem as inovações tecnológicas, nem mesmo a

¹⁰ “Midiaticização seria, assim, a crescente articulação das instituições sociais com as lógicas da mídia e, acrescentamos, em ambiente de mediação e de reflexividade, as lógicas da mídia não estão imunes às demandas sociais, que as obrigam a promover mudanças nos seus modos e formas de dar a ver as sociedades em suas contradições.” (CARVALHO; LAGE, 2012, p. 250-251).

própria indústria cultural os únicos detentores dos processos de produção, mas sim todos os indivíduos e instituições que compõem essa sociedade midiaticizada. Além disso, os escritores Carlos Carvalho e Leandro Lage (2012) nos lembram do papel chave dos meios sociais nesses processos, que é a aceitação, assim, mesmo que haja a renovação, ou a tentativa dela, das formas interacionais e comunicacionais através dos processos tecnológicos, quem realiza a aceitação é a sociedade, são constantes relações de negociação.

O processo de midiaticização não se limita à reconfiguração dos processos sociais de modo a torná-los dependentes da lógica midiática ou dos fluxos informacionais. A midiaticização inaugura, no âmbito do sistema da informação e da comunicação, um ambiente de complexas mediações – e não de simples dependência – entre novos atores e dispositivos, e a adoção de estratégias bem definidas de interação com públicos, inclusive com afirmação de novas formas de interação (CARVALHO; LAGE, 2012, p. 267).

Além dos debates acerca da midiaticização é preciso pontuar aqui alguns entendimentos acerca das questões de gênero. Um ponto chave a ser ressaltado é que as significações, as formas de funcionamento e de compreensão do gênero são mistas e devem partir do olhar individual para o sujeito em conjunto com o meio social em que está inserido, assim como, a natureza das urgências dessas interrelações (SCOTT, 1995).

A filósofa Judith Butler (2017[1990]) nos traz questionamentos sobre a concepção filosófica convencional a respeito do significado da palavra construção de gênero, segundo Butler a mesma se baseia entre o livre-arbítrio e o determinismo. Assim, para a filósofa, quando se fala em gênero como uma categoria construída da cultura de forma simplista, se é sugerido um determinismo no seu significado, pois ao sair da ordem biológica das definições – como se é proposto nos estudos de gênero - a questão cultural se torna determinista, e que em ambos os casos, o corpo é posto como um instrumento passivo que recebe informações simbólicas. Assim, a autora ressalta que: “Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes.” (BUTLER, 2017[1990], p. 32-33).

Já a historiadora Joan Scott (1995) destaca que as preocupações com a teorização do gênero enquanto uma categoria analítica, tiveram início no fim do século XX e advieram de feministas contemporâneas na tentativa de uma definição “para sublinhar a incapacidade das teorias existentes para explicar as persistentes

desigualdades entre as mulheres e os homens.” (p. 85). Em sua recente e simplista utilização, o termo “gênero” veio como sinônimo para “mulheres” e que seu uso de maneira descritiva está “associado ao estudo de coisas relativas às mulheres.” (p. 76).

As definições de gênero, para Scott, enquanto um constitutivo de relações sociais, devem ser entendidos em quatro diferentes elementos, que mesmo não atuando em sincronia, nenhum se encontra em funcionamento isolado um do outro. O primeiro diz respeito aos símbolos culturais, que podem se manifestar em distintas culturas e temporalidades; tais símbolos implicam em representações de um ideal, seja de forma negativa ou positiva, a ser seguido ou reprimido, no caso da tradição cristã ocidental, a historiadora, traz exemplos de Maria e Eva como simbologias do ser mulher. O segundo elemento são as instituições (religiosas, familiares, políticas) que criam e replicam os conceitos designados do ser mulher ou homem. O terceiro ponto recai na necessidade de “descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva à aparência de uma permanência intemporal na representação binária do gênero.” (Idem, p. 87). Por fim, a autora ressalta a necessidade de investigar o porquê de as “identidades generificadas serem substantivamente construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades, de organizações e representações sociais historicamente específicas.” (Idem, p. 88).

Diante das formas como são estabelecidas a construção do gênero, se torna impossível compreendê-las em suas significações sem as intersecções políticas e culturais que por/com eles são estabelecidas e discursivamente construídas com as categorias de classe e raça/etnia (BUTLER. 2017[1990]). Entender o gênero como um aglomerado de simbologias estabelecidas em teias plurais e não lineares de relações sociais, culturais, econômicas, políticas e raciais (que não funcionam em uma essencial dependência entre elas) nos ajuda a entender também as desigualdades de poder presentes em suas relações.

Como exposto, mídias/sociedades e gêneros/sociedades são relações indissociáveis, assim como mídias/gêneros também estabelecem formas relacionais coexistentes. Com isso, toda a problematização e discussões que permeiam os gêneros, assim como outras questões, estão presentes nesses espaços midiáticos, constituem os processos de midiaticização. Dentro das questões de gênero, pontuando o que mais interessa aqui para o debate estão as formas de feminilidades e como estão veiculadas nesses meios, estabelecendo um diagnóstico prévio de que para a sua existência e identificação é necessária a repetição de atos que culturalmente

foram construídas e vinculadas no imaginário social. A respeito disso, Butler nos ajuda a entender quando diz que:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (BUTLER, 2017[1990], p. 69).

Dentro das questões que envolvem os gêneros há um elemento que também pode ser encontrado dentro do âmbito das performatividades de gênero e das formas de performar feminilidades: são os estereótipos, assim como as formas de feminilidades citadas acima, para que haja atribuições de significâncias é preciso estar também dentro de um sistema de repetição.

O que é ser mulher? Essa pequena pergunta desperta no imaginário do senso comum uma série de estereótipos acerca dos “papéis de gênero” e de como se deve performar uma feminilidade “correta”, com atribuições comportamentais específicas de ser/estar/ficar/performar no meio sociocultural em que estão inseridas. A leveza nos movimentos, cruzar as pernas ao sentar-se, não falar alto, rir discretamente, ser sensível, permissão para demonstração pública de sentimentos (amor, tristeza, luto), postura mais ereta, domesticidade, passividade, fragilidade, são alguns exemplos de comportamentos ligados aos femininos. Também há elementos como maquiagens, brincos, vestimentas mais justas com corte “feminino”, saia, vestido, espartilho, sutiã, calcinha, salto alto, além de questões fenotípicas (por vezes com preceitos racistas, gordofóbicos, capacitista e etarista) como: nariz fino, corpos que não tenham excesso de definição muscular, cabelos grandes ou médios, unhas “bem-feitas”, quadris mais largos, não ser muito alta, falta de pêlos, a ausência de deficiência, a jovialidade, pé pequeno, cintura e ombros finos.

Percebe-se que existe uma linha tênue nas formas de performar uma feminilidade “ideal”, na qual o excesso de alguns desses elementos (maquiagens, acessórios, decotes, roupas justas e curtas) podem ser associados a figura de uma “mulher puta”, porém a falta deles remete à figura de “mulher masculina”. Esses elementos podem fazer, e muitas vezes fazem parte de um ser que se identifica com identidades femininas, mas é importante ressaltar que a falta ou excesso deles, suas modificações ou inserções de um em detrimento do outro, não deve se caracterizar como um medidor de gênero.

Todo este sistema de atribuições e significâncias não foram criados pelos meios midiáticos surgiram muito antes de sua existência, porém, sendo eles pertencentes a uma lógica relacional social no presente, carregaria consigo as problemáticas já existentes na sociedade. A problemática maior surge quando a mesma parcela da população que se beneficiava do reforço dos estereótipos de gênero e raça, antes da indústria cultural é a mesma que, inicialmente, era responsável pela produção de conteúdos dentro dos espaços midiáticos (cinema, rádio e televisão), mas agora com uma poderosa ferramenta na mão, poderosa pelo seu grande poder de veiculação extremamente rápido e repetitivo.

Expostas as reflexões e entendimento da comunicação midiática, a cantora Anitta entra na pesquisa como centro da discussão, como uma persona que está fortemente inserida nos espaços midiáticos do Brasil e do mundo e que performa feminilidades, tendo muitas informações veiculadas não somente pelo seu trabalho, mas pelo seu corpo e comportamento. A cantora será o ponto de partida para a discussão neste capítulo, tendo seu o videoclipe “vai malandra” como o foco da escrita exposicional no próximo subcapítulo.

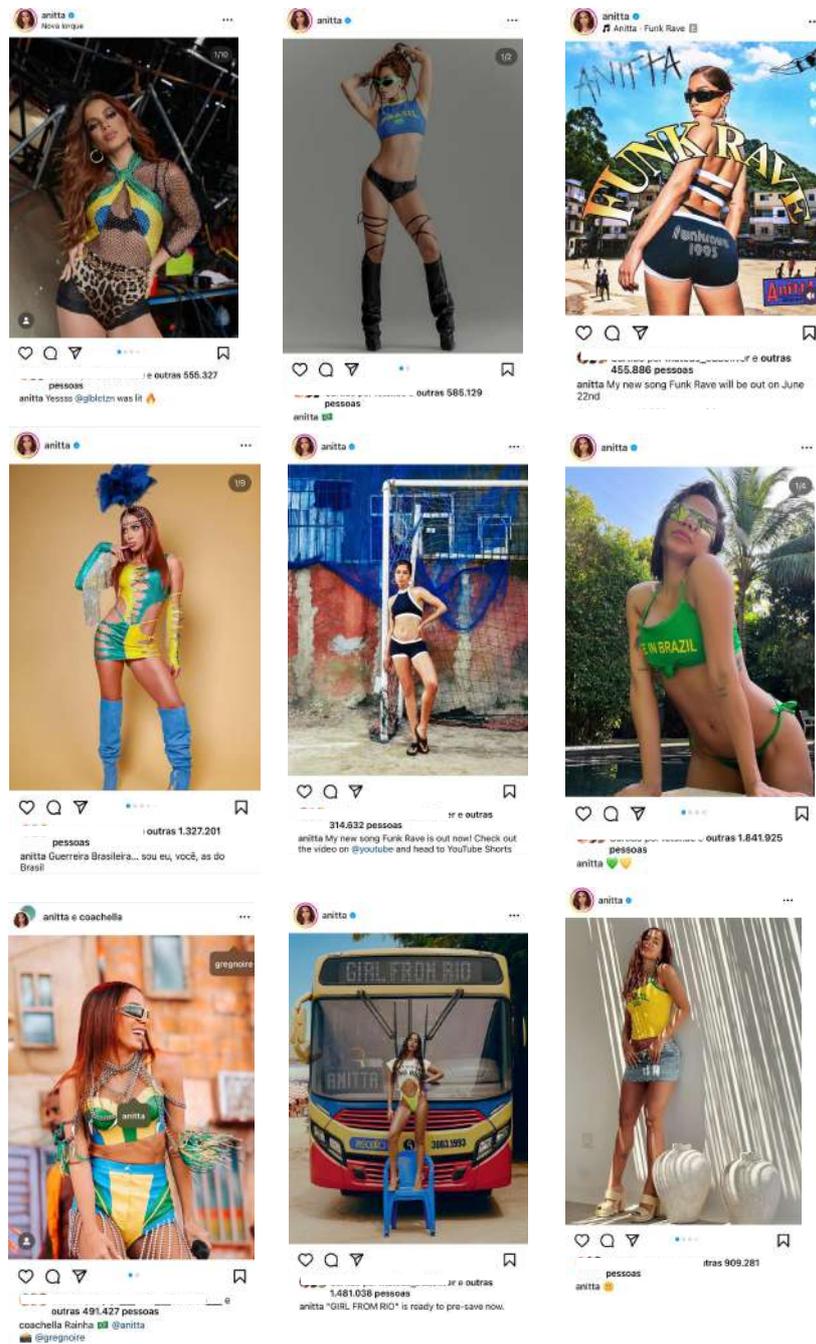
O que interessa em analisar aqui é como a autoimagem de Anitta é construída partindo dos elementos que compõem o gênero, como nas formas de performar feminilidades da cantora. Para tal, iremos usar referências sobre ela que estejam veiculadas nas mídias, como o seu *Instagram* pessoal, seu canal no *YouTube*, entrevistas e notícias em sites e jornais.

Quando falamos em publicações (fotos, vídeos, publicidades) em suas páginas pessoais, existe um certo controle e seleção por parte da cantora e de sua equipe acerca da construção da sua autoimagem e direcionamento de conteúdo. No tempo presente, o *Instagram*, além de ser um meio de entretenimento e divulgação de trabalho, é uma das principais formas de uma pessoa pública construir sua autoimagem, o que não deixa de fazer parte do trabalho daquele indivíduo, pois a construção de uma autoimagem “certa” para um determinado objetivo a fim atingir um determinado público, faz parte das formas de conseguir lucro.

Anitta acumula quase 65 milhões de seguidores em seu perfil do *Instagram*, são seguidores de diversos países, ela constrói através de seus conteúdos a imagem de estrela internacional, suas publicações são em idioma português, espanhol e inglês, divulgando parcerias nacionais e internacionais, entrevistas com apresentadores renomados, grandes premiações recebidas e o seu dia-a-dia. Além

disso, a cantora ressalta bastante a sua nacionalidade, trazendo elementos (que serão evidenciados no próximo subcapítulo) que remetem, no imaginário contemporâneo, ao seu país, como a própria estética do *funk* e roupas com as cores ou a própria bandeira do Brasil (figura 3), ela faz questão de inserir esses “elementos de brasilidade” tanto nas suas publicações no *Instagram* como em alguns de seus videoclipes no *YouTube* tendo a presença de outros idiomas, para além do português.

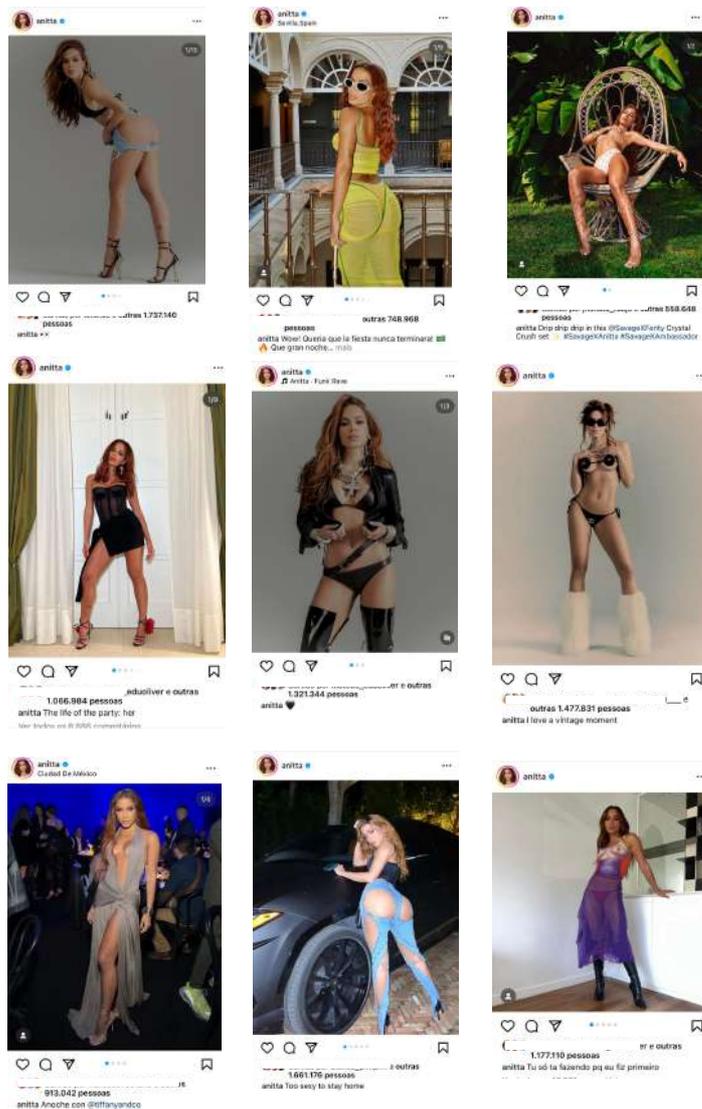
Figura 3 — Fotos do Instagram da Anitta



Fonte: <https://www.instagram.com/anitta/>

Em conjunto com essas imagens de “artista internacional” que Anitta construiu no Brasil, e de “artista do Brasil/latina” construída fora do país, a cantora também carrega em sua autoimagem, dentro e fora do Brasil, a de “artista sensual”. Para isso, Anitta recorre a diversos elementos atribuídos às feminilidades e que remetem a sensualidade, como a pouca roupa e/ou roupas justas com ênfase em sua raba, barriga, seios e coxa, posturas que valorizam, no visual, essas partes do corpo, vestimentas como biquínis, *tops*, *croppeds*, saias e *shorts* curtos, sutiãs, calcinhas, o uso de salto alto, sempre em conjunto com maquiagens e unhas grande e “bem feitas”, bastante acessórios, brincos, anéis, colares, bolsas, a cantora costuma usar o cabelo com o comprimento grande ou médio (figura 4).

Figura 4 — Fotos do Instagram da Anitta



Fonte: <https://www.instagram.com/anitta/>

Matérias em *sites* e jornais *online* sobre Anitta são pautas recorrentes, principalmente quando diz respeito à ênfase em seu corpo, em especial a sua raba, sua sexualidade, sua sensualidade e suas vestimentas, seja em relação a sua vida pessoal ou profissional. As citações mais recorrentes nesses espaços, quando o assunto é a cantora, são seus videoclipes, matérias com títulos chamativos que têm presente palavras como “vulgar”, “sensual”, “corpo”, “sexo” e “raba”¹¹.

Assim como no *Instagram*, Anitta traz esses mesmos elementos estéticos para seus videoclipes (que serão aprofundados na análise do videoclipe “vai malandra” no próximo subcapítulo), pondo seu corpo como foco principal do conteúdo, as vestimentas justas ou a escassez delas é ponto chave de suas produções, suas danças com o foco na raba, gestos e poses que ressaltam bastante a região pélvica é uma marca registrada da cantora.

¹¹ Anitta exalta próprio corpo em frame de clipe: 'Fico bem, né?'. [Online], 22 Out. 2023. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/tudo-mais/tv-e-famosos/noticia/anitta-exalta-proprio-corpo-em-frame-de-clipe-fico-bem-ne.ghml>> . Acesso em 24 nov. 2023; Anitta mostra corpo sarado em colagem de fotos de biquíni. [Online], 07 mai. 2023. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/05/07/anitta-mostra-corpo-sarado-em-colagem-de-fotos-de-biquini.htm>> Acesso em 24 nov. 2023; De biquíni, Anitta causa alvoroço com corpo sarado durante férias. 31 jul. 2023. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/entretenimento/famosos/2023/07/31/not-famosos,327642/de-biquini-anitta-causa-alvoroco-com-corpo-sarado-durante-ferias.shtml>>. Acesso em 24 nov. 2023; Anitta: Fama de vulgar, exposição do corpo e sucesso internacional; veja declarações no 'Saia Justa'. [Online], 17 ago. 2023. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emais/gente/anitta-fama-de-vulgar-exposicao-do-corpo-e-sucesso-internacional-veja-declaracoes-no-saia-justa-nprec/>>. Acesso em 24 nov. 2023; RODRIGUES, Matheus; ALVES, Roani. Anitta diz que teve dificuldade no início da carreira por ser mulher e escolher estilo sensual: 'Tive que ser agressiva'. [Online], 04 Out. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/rio-innovation-week/noticia/2023/10/04/anitta-diz-que-teve-dificuldade-no-inicio-da-carreira-por-ser-mulher-e-escolher-estilo-sensual-tive-que-ser-agressiva.ghml>>. Acesso em 24 nov. 2023; ANDRADE, Karina. Em novo single, Anitta aparece sensual e canta sobre sexo e álcool. [Online], 12 nov. 2021. Disponível em: <<https://radiomixfm.com.br/em-novo-single-anitta-aparece-sensual-e-canta-sobre-sexo-e-alcool/>>. Acesso em 24 nov. 2023; Anitta coloca "raba" de fora em fantasia de carnaval. [Online], 23 jan. 2022. Disponível em: <<https://dol.com.br/entretenimento/fama/693745/anitta-coloca-raba-de-fora-em-fantasia-de-carnaval?d=1>>. Acesso em 24 nov. 2023.

Figura 5 — Videoclipe "Na batida" (2014)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=w1vNtmh1SqU>

Figura 6 — Videoclipe "Envolver" (2021)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=hFCjGiawJi4>

Figura 7 — Videoclipe "Casi casi" (2023)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=vwECwpzdz9o>

Figura 8 — Videoclipe "Bang" (2015)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=UGov-KH7hkM>

Figura 9 — Videoclipe "Paradinha" (2017)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=CuyTC8FLICY>

Figura 10 — Videoclipe "Girl from Rio" (2021)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=-73pafJ9RFg>

Em uma entrevista ao Canal GNT, veiculada no *YouTube*¹² (postado em 17 de agosto de 2023), Anitta fala sobre mostrar a bunda em seus videoclipes, ressalta a lógica de mercado no qual o ato de mostrar a raba vende, que o público gosta de ver e consumir quando tem o cu na cena, ressalta que sobre críticas de pessoas que a taxam de fútil e vulgar, mas que segundo a cantora são hipócritas, pois esse público que a critica é o mesmo que consome e gosta de seus conteúdos. Evidencio aqui o diálogo da cantora com duas das apresentadoras do programa:

Anitta — Para mim, a pessoa que tem essa problematização com o sexual, com o vulgar, é uma pessoa que tem um julgamento, um julgamento e uma vergonha para si próprio mesmo, uma vergonha de assumir para si mesmo que também tem pensamentos assim, que também gosta desse tipo de coisa, que também sente prazer, que também admira e curti esse tipo de coisa... acho que é medo e uma vergonha dos próprios “erros” [sinalizando as aspas com as mãos], dos julgamentos, do juízo final.

Astrid Fontenelle — Já contei aqui algumas vezes do meu tio caretão, morava lá no centro do Rio de Janeiro, minha tia não podia pintar a unha de vermelho porque isso é coisa piranha, de mulher da vida... e quando a minha tia morreu a gente descobriu que ele tinha um caso com uma prostituta da Praça Mauá.

Gabriela Prioli — Você vê que essa problematização com o excesso de vulgaridade das artistas *pop*, o excesso de sensualidade das artistas *pop*, surge em uma época em que a artista mulher instrumentaliza as próprias características em prol dela, quem tem o poder é ela, quem gere a carreira dela é ela [apontando para Anitta] quem ganha dinheiro com a bunda dela para cima é ela, agora quando a gente via na televisão no passado, mulher com peito de fora, arminha de água, a gente via gente ali na banheira, um monte de gente dançando, só que o dono do programa era homem, o dono da emissora era homem, quem ganhava dinheiro, porque era empresário, era o homem, aí eu não vi uma problematização tão importante, agora quando a mulher diz o corpo é meu, o que a audiência me pede é isso, porque quando eu rebolo a bunda eu tenho mais visibilidade, aí não pode, aí a mulher tem que se submeter de novo a expectativa dos outros, porque ela não pode gerenciar e utilizar as ferramentas que ela tem para fazer sucesso é ganhar dinheiro, sinto muito né (Canal GNT, 2023).

Os exemplos citados pelas apresentadoras, e também pela Anitta, nos mostra dois pontos importantes para expor na escrita: o primeiro é a situação cultural de uma sociedade em que os preceitos colonizatórios ainda imperam, quando o corpo, ou melhor, o corpo que performa feminilidade é posto de uma determinada forma, executando determinados gestos que vão na contramão do que se construiu como aceitável perante a um pensamento cristão, é posto como vulgar e fonte de pecado. O segundo ponto é sobre negociações, como já ressaltado anteriormente, há a

¹² Canal GNT. Anitta sobre MOSTRAR A BUNDA: "As pessoas querem ver, só não querem admitir" | Mini Saia | GNT. YouTube, 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cS7ZiEwLDE0&t=261s>>. Acesso em 27 nov. 2023.

aceitabilidade ou não de um público para aquele tipo de conteúdo, assim a frase “eu faço porque vende” faz cada vez mais sentido dentro do debate. Quem consome também dita o que quer consumir, quem produz também estabelece certos diálogos necessários para ter sucesso na venda. É nesse sentido que defendo que a relação da midiatização não pode ser vista de forma dicotômica, são relações complexas que ultrapassam o simples produtor-receptor, manipulador-manipulável, todos têm “papéis” nos processos de produção.

1.2 “VAI MALANDRA”: UMA DESCRIÇÃO DO CU QUE DANÇA NA CENA

“Vai Malandra” é uma obra da cantora brasileira Anitta, seu videoclipe conta com a direção de Terry Richardson, foi postado na plataforma digital *YouTube* em 18 de dezembro de 2017, conta com 447.235.893 visualizações¹³ e é detentora de diversos recordes, sendo o videoclipe com mais visualizações no *YouTube* em 24 horas¹⁴, foi a primeira música em português a chegar ao Top 20 Global¹⁵ no serviço de *streaming Spotify*, venceu e foi indicada à diversos prêmios dentro e fora do Brasil, dentre eles, o prêmio Multishow 2018, na qual venceu nas categorias de “melhor clipe” e “música chiclete”¹⁶, além disso, “vai malandra” foi umas das responsáveis por ter alavancado a carreira internacional da cantora.

O videoclipe esteve em volta à várias polêmicas, como as acusações de apropriação cultural, na qual Anitta aparece com tranças nagô e com a pele mais bronzeada, iniciando um debate em torno das questões raciais em conjunto com a questão mercadológica, na qual é rentável ativar “o modo camaleão” para se encaixar em uma determinada estética para um determinado roteiro, produzir um videoclipe “para gringo ver” sobre o Brasil. Neste caso, o roteiro tem por objetivo retratar uma certa “brasilidade”, então se recorre a elementos específicos que remetam no

¹³ Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT -VI](https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT-VI)>. Acesso em 09 de nov. 2023.

¹⁴ Clipe de Vai Malandra, de Anitta, é o mais visualizado do YouTube em 24 horas. [Online], 20 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.folhavoria.com.br/entretenimento/noticia/12/2017/clipe-de-vai-malandra--de-anitta--e-o-mais-visualizado-do-youtube-em-24-horas>>. Acesso em 09 de nov. 2023.

¹⁵ Vai malandra é primeira música em português no Top 20 Global do Spotify. [Online], 20 dez. 2017. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/20/interna_diversao_arte,648984/vai-malandra-e-primeira-musica-em-portugues-no-top-20-global-do-spotif.shtml>. Acesso em 09 de nov. 2023.

¹⁶ FAIA, Amanda. Conheça os vencedores do Prêmio Multishow 2018. [Online], 25 set. 2018. Disponível em: <<https://portalpopline.com.br/conheca-os-vencedores-do-premio-multishow-2018/>>. Acesso em 09 de nov. 2023.

imaginário do público essa tal “brasilidade”, a aparência de Anitta nesse videoclipe é um desses elementos, construir uma imagem dela como uma “mulher brasileira”, com a pele mais escura (em relação a outros videoclipes e fotos em aparições públicas) e com tranças.

Figura 11 — Comentários do videoclipe "vai malandra"

I 7 há 4 meses
E daí qual o problema ??? 😏 Qual a mulher que não tem celulite 🙄🙄🙄 viva e deixe viver 😁
👍 3 🗨️ Responder

(6 há 1 ano (editado)
A polêmica que foi esse clipe a celulite as tranças o biquíni de fita kkk só quem viveu sabe
👍 5 mil 🗨️ Responder

G há 4 meses
Ela tava top, agora entrou no padrão, acabou a celulite, mas ta magrinha que só 😁
👍 🗨️ Responder

N @ 2 há 2 semanas
Agora as celulites sumiu tá só o coro e o osso
👍 5 🗨️ Responder

(62 há 5 meses
Asco esa celulitis 😁
👍 🗨️ Responder

@ a há 2 semanas
A polêmica da celulite na bunda levou esse clip ao augi da fama Anitta é show
👍 3 🗨️ Responder

@f 70 há 13 dias
Eu vim pela celulite hahaha
👍 2 🗨️ Responder

J j há 11 meses
Depois desse clipe normalizaram a celulite
👍 15 🗨️ Responder

D i 1 ano
Nossa ela está gorda demais mais a música é ótima
👍 🗨️ Responder

(1 ano
Até hj não consigo acreditar q é o corpo dela kkkkpq tá acabada
Soq claro hj ela está cuidada
👍 3 🗨️ Responder

D i 2 semanas
Eu achava a Anitta mais gorda ai , agora ela tá muito magra
👍 3 🗨️ Responder

(2 há 2 meses
Anitta tava bonita de corpo aí, agora tá magra demais

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

Além desse, outro grande alvoroço aconteceu em torno do corpo de Anitta, a cantora aparece mostrando suas celulites e flacidez logo nos primeiros segundos do videoclipe, desencadeando uma série de matérias jornalísticas sobre o assunto, comentários positivos, e alguns negativos, em seu canal do YouTube, sobre a opção de mostrar suas celulites e sobre seu peso. Comentários mostrando se sentirem representadas pela escolha da cantora e afirmando que ela estava retratando “o corpo real” e “fora dos padrões”¹⁷.

Além de Anitta, “vai malandra” conta com a participação do brasileiro MC Zaac e do *rapper* estadunidense Maejor, o videoclipe foi gravado no morro do Vidigal, no Rio de Janeiro. Nele, Anitta constrói intenções narrativas que evidenciam uma artista que canta e dança sobre ser dona de si, sobre ser malandra, que rebola, que mostra seu cu nas cenas, além de trazer elementos, diretos ou não, que ativam no imaginário do público a associação com o Brasil, como: sua bota com a bandeira do Brasil, planos de fundo com cachaças (bebida típica do Brasil) na estante de um bar, “as famosas favelas brasileiras”, o passinho presente em sua dança, a própria estética do *funk*, paredões de som, laje com espreguiçadeiras para tomar sol, a típica caixa d’água azul e antenas de televisão amostra, bastante fios expostos nos postes de energia, velas e as “gambiarras brasileiras”, como a caçamba de um caminhão que virou uma piscina.

Na cena inicial, que nomearei de “cena do bar”, Anitta aparece andando, subindo em um mototáxi, a câmera foca em sua raba (com celulites, como foi tão veiculado nos meios midiáticos), ela está com um *short* curto vermelho com detalhes de oncinha, uma bota cano alto com a bandeira do Brasil, um top rosa com manga 3/4, usando tranças nagô, com muitos colares e brincos grandes (Figura 12). Outro figurino da cantora é um top vermelho com uma saia curta preta brilhosa, salto, muitos colares e brincos grandes, aqui a cantora aparece com diversos figurantes reunidos e dançando (inclusive com a também cantora Jojo Todinho), com diferentes performatividades de gêneros, feminilidades, idades, raças movimentações e figurinos, o que prevalece aqui, em termo de figurino, para quem performa

¹⁷ Em entrevista ao Canal GNT no *YouTube*, no ano de 2023, Anitta disse que a presença de suas celulites no videoclipe “vai malandra” não foi algo “proposital”, aconteceu por questões monetárias, já que era muito caro aplicar o filtro nas imagens para removê-las. Canal GNT. Anitta sobre MOSTRAR A BUNDA: “As pessoas querem ver, só não querem admitir” | Mini Saia | GNT. *YouTube*, 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cS7ZiEwLDE0&t=261s>>. Acesso em 09 nov. 2023.

feminilidade, são as cores vibrantes e brilhos nas roupas, nos acessórios e na maquiagem, roupas trançadas e de tela, essa cena será a “cena festa” (Figura 13).

A maior parte dos figurinos, tanto da cantora como dos participantes, independente do gênero, deixam o corpo bem à mostra, algumas mulheres que aparecem na “cena da laje”, assim como Anitta, estão com os biquínis de fita para bronzeamento, com saltos altos, maquiadas, com unhas grandes e pintadas, brincos, pulseiras e anéis grandes, elas aparecem balançando os pés com a raba para cima deitadas em espreguiçadeiras (Figura 14), na cena também aparece um homem de sunga, tênis e colares que passa óleo nas várias mulheres que então se bronzeando na laje (Figura 15).

O maiô rosa com oncinha, que Anitta veste, e o salto alto com fitas de silicone que vão até a coxa, foi a imagem mais usada para a divulgação do videoclipe. Com esse figurino, a cantora aparece juntamente com o Mc Zaac e mais dois participantes, que estão sem camisa e com correntes grossas cor de ouro, na caçamba de um caminhão velho que virou piscina, na então “cena da piscina” (Figura 17). Já na cena em que é cantada primeiramente pelo *rapper* Maejor e posteriormente por Mc Zaac, Anitta com mais duas dançarinas aparecem à frente de um paredão de som, elas estão com figurinos que cobrem o corpo, com calças e camisetas mais largas, brincos grandes, boné e tênis, aqui a cena tem grande foco na dança, na qual cantora e suas duas dançarinas executam movimentos diversos que serão evidenciados a seguir, assim, essa cena será a “cena dançante” (Figura 16).

Figura 12 — Videoclipe "vai malandra"



Fonte:
<https://tidal.com/browse/video/82742989>

Figura 13 — Videoclipe "vai malandra"



Fonte:
https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/18/interna_diversao_arte,648387/vai-malandra-anitta.shtml

Figura 14 — Videoclipe "vai malandra"



Fonte:

<https://www.estadao.com.br/emails/gente/anitta-lanca-clipe-vai-malandra-gravado-no-vidigal/>

Figura 15 — Videoclipe "vai malandra"



Fonte:

<https://www.opovo.com.br/noticias/brasil/2019/12/10/morre-modelo-que-esteve-em-clipe-de-anitta-e-artista-comenta---matar-ou-morrer-virou-algo-banal.html>

Figura 16 — Videoclipe "vai malandra"



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT-VI>

Figura 17 — Videoclipe "vai malandra"



Fonte:

<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2017/12/22/noticias-musica.218905/anitta-diz-que-ficou-feliz-com-repercussao-positiva-de-suas-celulites.shtml>

Figura 18 — videoclipe "vai malandra"



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT-VI>

Figura 19 — videoclipe "vai malandra"



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT-VI>

As movimentações por parte das pessoas que performam feminilidade presentes no videoclipe, exploram muito o rebolado e a sensualidade, muito presentes na estética da dança *funk*. Nas cenas iniciais, antes mesmo de aparecer o rosto de Anitta, em dois cortes, é evidenciado a cantora dançando com requebrados marcados seguindo o *bit* da música, em que um foca em seu corpo, mas não em seu rosto e o outro foca diretamente. Nessa e em outras cenas, há uma forte interação do cantor Mc Zaac com Anitta e sua raba, na “cena da piscina” (figura 17), por exemplo, majoritariamente na parte da canção “Ê, tá louca, tu brincando com o bumbum”¹⁸, onde Anitta está montada em uma boia, o cantor está atrás dela “brincando”, tocando e batendo em seu bumbum, enquanto ela executa movimentações com a raba no *bit* da música.

E realmente Anitta brinca muito com seu bumbum, explora rebolados contínuos, requebrados marcados, o enfoque no corpo da malandra e em suas movimentações principalmente com a região pélvica se fazem presentes ao longo do videoclipe. Tais padrões de movimentos não são exclusividade da cantora, as figurantes também usam muitos movimentos com o foco no cu, na “cena da laje” as mulheres aparecem tomando sol com a raba para cima, flexionando e estendendo os joelhos no ritmo da música (figura 14), em um corte seguinte, duas figurantes aparecem brincando com o bumbum também, com as mãos no joelho rebolando a raba, com um cu tocando no outro (Figura 18). Anitta, nessa cena, aparece passando a mão no corpo, com movimentos sensuais e lentos, fazendo “caras e bocas”, com a posição de câmera que prioriza seu corpo em primeiro plano, sua dança ressalta sua região pélvica e recorre a expressões faciais que remetem, no nosso imaginário contemporâneo ocidental, ao ato de sensualizar, piscar o olho lentamente, mandar beijo, fixar o olhar de baixo para cima com um leve sorriso de canto de boca. Diferentemente das movimentações do figurante homem da “cena da laje”, que aparece com pouca roupa andando e fazendo “micro movimentações dançantes” na qual prevalece a parte superior do seu corpo, como os ombros, peitos, braços e tronco, nesse primeiro corte seu rosto não aparece (figura 19), o recorte da câmera é somente para seu corpo, apenas posteriormente, quando o figurante executa o mesmo padrão de movimento frente a frente com Anitta, que podemos ver seu rosto.

¹⁸ Para conferir a letra na íntegra. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/anitta/vai-malandra/>>. Acesso em 13 nov. 2023.

Apesar da pouca roupa não ser exclusividade feminina no videoclipe, mesmo que na maior parte das situações continuam seguindo padrões de vestimentas de acordo com os gêneros, as movimentações que exploram e evidenciam o cu, e mostrar a parte de trás do corpo, é presente apenas em corpos que performam o gênero feminino, executando danças que popularmente são atribuídas ao feminino. É notável um certo padrão de movimento dos homens em geral durante o videoclipe, se nas mulheres são evidentes movimentos que priorizam e evidenciam a parte inferior do corpo, dos homens, essas movimentações sobem de nível, em termos literais, a intenção do movimento está na parte superior do corpo. Na “cena festa”, por exemplo, as danças masculinas dispõem de leves flexionadas de joelhos e balanço de um lado para o outro no *bit* da música, além de prevalecer os movimentos com os braços e leves balanços com o troco, sempre mostrando à câmera a parte da frente de seu corpo.

Os homens também trazem intenções de sensualidade, de modos diferentes, aqui o foco do olhar muda, não é de baixo para cima, como das mulheres, mas sim de cima para baixo, eles mordem os lábios, um dos figurantes coloca a língua para fora inclinada para baixo, suas movimentações e os *closes* da câmera priorizam o peitoral, barriga e bíceps, evidenciando sempre a parte da frente do corpo (figura 20), mostram seus vários colares enormes que remetem a ouro, como símbolo de ostentação, as expressões faciais não pode ser muito “escandalosas”, é preciso estabelecer um certo ar de “marrento”.

Figura 20 — videoclipe “vai malandra”



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

A “cena festa” nos proporciona um leque de corpos em movimento. O padrão das danças a quem performa feminilidade ou masculinidade ainda tem suas diferenças, porém dentre alguns corpos das figurantes que performam feminilidades, existem qualidades de movimentos que não se faziam presentes em outras cenas, danças que não priorizam somente a raba, o enfoque maior na parte superior do corpo, maior movimentação com os braços e troncos, as leves flexões dos joelhos no *bit* da música, também trazem movimentações fluidas que evidenciam o corpo como um todo. Obviamente que essas percepções do que estão ou deixam de estar em evidência no corpo, tendo em vista as movimentações ou não, dentro de um videoclipe, são direcionadas propositalmente — para seguir um certo roteiro com determinada finalidade — pelas escolhas feitas através de recortes, ângulos e planos da cena.

A “cena dançante” tem uma mudança brusca do cenário, da iluminação, dos vestuários, da música e especialmente da dança. Como já enfatizado anteriormente, o figurino da cantora e das duas dançarinas cobre mais o corpo e é um pouco mais largo, o cenário tem como plano principal um paredão de som e não mais a favela e o bar, a iluminação é bem mais escura em relação a outras cenas. Em relação à música, a estética do *funk* prevalece durante todo o videoclipe, isso muda quando o *rapper* Maejor começa a cantar, se inicia aí um certo hibridismo da batida do *funk* com uma pegada do *rap*, para essa cena existem dois momentos na música, o primeiro tem como cantor o Maejor, e o segundo momento é o Mc Zaac quem canta, voltando então a estética do *funk*, somente.

Assim como houveram todas essas mudanças de um modo geral na “cena dançante”, vieram também as mudanças nas danças. Em outras cenas existe a presença da dança, mas com cortes bem mais rápidos e o direcionamento da narrativa foca muito mais em um conjunto total, ou em um elemento x ou y, mas não na dança em si, as movimentações dançantes dos corpos femininos permeiam certos padrões durante as cenas, como já citado antes, esses movimentos continham majoritariamente o foco na raba e possuíam atravessamentos da sensualidade e do corpo nu, com enquadramentos de câmeras mais fechados em determinadas partes do corpo e expressões faciais que desejavam enfatizar.

Os enquadramentos de câmera aqui são mais abertos, mesmo que continue seguindo a estética de edição do videoclipe com cortes rápidos para a mesma cena, existe uma constância no cenário junto com a sequência de movimentos, que nos

permite avaliar melhor as danças presentes. Quando se inicia o *bit* do *funk* com o *rap*, ficam mais nítidas as intenções da coreografia que adere alguns trejeitos das danças presentes na cultura *hip-hop*, mesmo que forma rápida (na verdade todo o videoclipe é pensado e editado partindo dessa rapidez¹⁹), em um primeiro momento os movimentos exploram o ângulo lateral do corpo, as três mexem bastante as pernas e os ombros em conjunto com a cabeça, é priorizado a posição vertical do corpo e o nível alto, as movimentações presentes exploram o corpo como um todo, e acontecem com o rosto voltado para a câmera.

Em um segundo momento da cena, quando é o Mc Zaac quem canta, a dança passinho entra em cena, com foco nos pés e nas pernas, os movimentos são rápidos e ritmados, com trocas dos eixos dos pés tanto para as laterais quanto para frente e para trás. Os enquadramentos dessa cena não priorizam as expressões faciais (sendo elas com ou sem foco na sensualidade), nem a raba que dança, a prioridade é no corpo dançante como um todo.

Algumas estéticas de danças passam por maiores preconceitos sociais, o *funk* é uma delas, sofrendo inclusive diversas tentativas de criminalização²⁰ (incluindo proibições dentro do ambiente escolar²¹). Justamente por vivermos em uma sociedade colonizada em que imperou doutrinas conservadoras diante do corpo, sua exposição com intenções sensuais ou sexuais, seu rebolado, a evidência no nu e na raba, são rechaçadas. No caso de Anitta, desde seus primeiros videoclipes, a estética do funk e os elementos que os compõem sempre estiveram presentes, o corpo mais exposto em termos de vestimentas, as movimentações com a região pélvica, a “música chiclete” com mais repetições, letras que falam do cu, de sentar, de rebolar, de quicar. Porém, proporcionalmente a sua fama, veio a onda conservadora direcionada a ela.

¹⁹ Para o sociólogo Todd Gitlin, nossa visão na contemporaneidade é atraída por imagens de velocidade, a rapidez faz parte de nossa sociedade hoje, ele ressalta ainda que para além de uma questão cultural, a rapidez faz parte de uma questão mercadológica (GITLIN, 2003).

²⁰ DOLCE, Júlia. "Tentativa de criminalizar o funk é histórica", diz ativista cultural. [Online], 28 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2017/06/28/tentativa-de-criminalizar-o-funk-e-historica-diz-ativista-do-ritmo/>>. Acesso em 17 nov. 2023; Criminalizar funk é discriminar juventude das periferias, avaliam debatedores na CDH. [Online], 13 set. 2017. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/09/13/criminalizar-funk-e-discriminar-juventude-das-periferias-avaliam-debatedores-na-cdh>>. Acesso em 17 nov. 2023; Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap. [Online], 29 jul. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml>>. Acesso em 17 nov. 2023.

²¹ OLIVEIRA, Taynnã. "Não pode bunda e não pode remexer": femininos, danças populares e a censura ao corpo no ambiente escolar. 2021. 68 f. *Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)* - Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

Quando esse mesmo *funk*, popularizado no exterior por influência de Anitta, deixa de ser exclusividade de consumo de um determinado grupo e de uma determinada região, para ganhar o Brasil e o mundo, através das mediações dos meios de comunicação, tendo conteúdos videoclípticos programados e com grandes produções, atingindo grandes marcas em plataformas de *streaming*, acendeu-se novas discussões dentro e fora do ambiente acadêmico, em diferentes vertentes que permeiam os gêneros, sexualidades, raças e lógica de mercado.

Desde o seu surgimento e consolidação como um produto cultural de consumo massivo, no início dos anos 1980, o videoclipe logo chamou a atenção de acadêmicos interessados nesse assunto. As pesquisas à época reiteradamente constatavam a proliferação de papéis estereotipados relacionados aos gêneros sociais, particularmente [rebaixando] a imagem da mulher ou tratando-a como meros objetos sexuais (MOZDZENSKI, 2012, p. P.3).

O longo de suas produções videoclípticas e aparições nas mídias, Anitta foi construindo sua autoimagem como uma empresária, multiartista brasileira/latina, com raiz no *funk*, que veio de uma comunidade do Rio de Janeiro, que (re)produz determinada estética de dança, de vestimenta, de música, de produção visual, e sempre deixou nítido que sua ambição era a ascensão internacional, para isso, obviamente, a cantora sempre seguiu uma lógica mercadológica. No caso de “vai malandra”, Anitta reforça essa autoimagem construída, explorando o *funk*, suas movimentações, foco na raba, suas roupas que deixam o corpo à mostra, e vendendo junto com isso a imagem de um certo recorte do Brasil. Essas formas do fazer se estendem para a maior parte de suas produções visuais desde o início de sua carreira, no quesito retratar “brasilidades” e por a estética do *funk* para o centro da produção, Anitta dispõe de mais videocliques, além de “vai malandra”, que trazem elementos semelhantes aos já expostos, são elas: “Casi Casi”²² (postado em 18 de agosto de 2023), “Funk Rave”²³ (23 de junho de 2023), “Me gusta”²⁴ (18 de setembro de 2020).

Canções de um mesmo gênero musical podem usar – e geralmente o fazem – diferentes configurações genéricas de vídeos, dependendo de fatores como a (auto)imagem que a artista quer construir, estratégias de marketing daquele produto e/ou daquela cantora, público-alvo (se é voltado para uma grande audiência popular ou para um nicho específico de consumidores), etc (MOZDZENSKI, 2012, p. 52).

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vwECwpzdj9o>>. Acesso em 26 nov. 2023.

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SmpNmsuNA2E>>. Acesso em 26 nov. 2023.

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=klbjHtE4fd8>>. Acesso em 26 nov. 2023.

Após a exposição e análise do videoclipe, tendo Anitta como o centro do debate, o próximo subcapítulo iniciará discussões acerca da sociedade midiaticizada, ressignificações nos modos de olhar e entender o corpo, e a presença desse corpo feminino nos vídeos, tendo ainda Anitta como ponto de partida.

1.3 EMPODERAMENTO OU VULGARIDADE? AS (RE)SIGNIFICAÇÕES DO CORPO

O corpo é um território de constantes embates, debates, significações e distinções, de caráter cultural, social, econômico, racial, sexual ou religioso. É nele e através dele que construímos e ressignificamos simbologias essenciais para a compreensão e convívio em sociedade. “Através dele, pessoas de universos sociais e culturais diversificados operam tanto para afirmar sinais de distinção social, quanto expressar diferentes visões de mundo.” (BUENO; CASTRO, 2005, P. 9). As significâncias direcionadas aos corpos e todos os elementos que os constituem, são constantemente modificadas, reinventadas e descartadas de acordo com fatores relacionais dos meios culturais, socioeconômicos, geográficos e também de tempo cronológico.

Diferenças e similaridades com o hoje são detectadas quando olhamos para fontes históricas, por exemplo, na Grécia e na Roma antiga, se tem registros de simbologias e ideais acerca das feminilidades e masculinidades, assim como demarcações de virilidades que ainda permanecem no imaginário contemporâneo. Essa última, historicamente, possui ligação com uma questão biológica, ou melhor, com um membro em específico, o pênis, e com um gênero específico, o masculino. Porém, a designação da virilidade, vai além do biológico, ela passa por construções sociais, já que é delimitada e ensinada aos homens com pênis os modos “corretos” de se portarem para serem rotulados e vistos não só como homens, mas como homens viris. Nesse sentido, “(...) a virilidade pode ainda variar segundo os universos sociais, as subculturas, o ideal urbano ou rural, guerreiro ou letrado. A virilidade é histórica como ela é, inevitável, antropológica” (CORBIN; COURDINE; VIGARELLO, 2013, p.8).

Em contraponto a esse ideal de masculinidade presente na antiguidade e que traz certas semelhanças com o tempo contemporâneo, vemos mudanças nas designações do corpo masculino na modernidade. Na França do século XV, mais especificamente na corte francesa de Luís XIV, são evidentes modificações radicais nos discursos e nas práticas acerca das designações de virilidade. “O Rei Sol”, referência de moda na época e conhecido por ser o fundador da primeira escola de dança no mundo, ressignificou comportamentos e acessórios que até então eram atribuídos aos corpos femininos, como a cordialidade, leveza, educação, uso de perucas, maquiagens e salto alto, do qual ele fazia uso com o intuito de ficar mais alto e evidenciar sua “superioridade”.

Em relação às ressignificações da nudez na cultura ocidental, a escritora Paula Sibilia (2014) expõe em sua escrita, que nos anos de 1350, o seio e o mamilo feminino eram vistos como sagrado, fonte de alimentação, considerado como um símbolo religioso, o que veio a mudar por volta de 1750 quando essa parte do corpo feminino começou a ser sexualizada, esse ato foi o ponto de partida para a censura de pinturas e esculturas dentro da igreja católica. Foi então que a nudez, mas específica a nudez feminina, dentro da arte religiosa, e por influência dela, começa a ser extinta é sinônimo de indecência.

Já em relação à dança no Brasil, no período da corte, foi um dos elementos primordiais para a distinção de classe. Com a vinda da família real portuguesa, a dança passou a ser inserida no meio da alta burguesia, com sua execução estando dentro dos padrões pré-estabelecidos pela nobreza como uma forma não só de se distinguir socioeconomicamente das demais classes, mas também de se aproximar ao máximo do estilo de vida e dos costumes do nobre. O escritor Péricles Amim (2010) nos evidencia que a dança era uma forma da burguesia brasileira tentar atingir padrões estéticos europeus, seus corpos, dentro e fora do salão de dança ou do palco, tinham que ser eretos, mostrando elegância através de sua postura, além de leveza em suas mãos e na forma de se movimentar, evidenciando um distanciamento dos comportamentos dos “selvagens”, em outras palavras, de pessoas pobres. O autor ressalta ainda que:

[...] a dança só começa a ser vista como uma alternativa para se ensinar às jovens aristocratas as regras de conduta da época a partir do momento em que o próprio corpo, como um todo, começa a espelhar uma classe social, ou seja, quando passa a ser entendido como significante de cultura, e não apenas como objeto da natureza (AMIM, 2010, p. 1).

As mudanças acerca do corpo, das danças e as ressignificações dos elementos que os compõem, seja no nível micro ou macro, foram ocasionadas por diferentes eventos ao longo dos tempos: guerras, pandemias, movimentos sociais, avanços das tecnologias, grandes mudanças na economia, mudanças e descentralizações do poder a nível institucional. Nesse sentido, um acontecimento em específico trouxe uma mudança radical nas percepções acerca das feminilidades e dos “papéis de gênero” ocidentais na contemporaneidade: a segunda guerra mundial, com seu início houve a ocupação em massa de cargos no mercado de trabalho por mulheres, cargos que anteriormente eram destinados aos homens. Já no pós-guerra começa a se observar a extensão dessas modificações, melhor dizendo, as consequências no âmbito socioeconômico. Com o início do que seria a independência financeira das mulheres, iniciam-se mudanças de vestimentas e de comportamentos no padrão de vida das mulheres, trazendo assim uma aproximação (até então fortemente distinta) do que seriam as “mulheres vulgares” e as “mulheres de família”.

Outra mudança radical no corpo como um todo veio com a ideia de “corpo como mercadoria”, quando há o desenvolvimento dos processos mercadológicos como conhecemos hoje, a parte mais afetada foi o corpo. Para a escritora Denise Bernuzzi (2005), o corpo foi ganhando essa característica de mercadoria com o processo de desvinculação do mesmo da ideia religiosa. No caso do corpo feminino, a escritora reflete que com a crescente comercialização dos itens da moda, antes sinônimo de vulgaridade, veio a ressignificação desses itens, agora como símbolo de empoderamento e libertação do domínio masculino, e que, com isso, além de abrir novos horizontes tanto individuais quanto coletivos, surgiram novas responsabilidades com o corpo.

Pois é urgente também entender como lidar com essa espécie de “mega valorização” e de “hiper visibilidade” que algumas imagens corporais adquiriram na atualidade; não por acaso, falar sobre o corpo, escrever a seu respeito, mostrá-lo, se tornou um grande filão comercial, amplamente explorado (BERNUZZI, 2005, p. 130).

Existem várias estratégias mercadológicas, dentro dos meios de comunicação, que tem como objetivo que um certo produto consiga “passar uma mensagem”, para isso, se recorre aos significados pré-estabelecidos em um meio cultural global ou local comum. No caso dos videoclipes da Anitta, quando se quer evidenciar a sensualidade é usado recursos de vestuários curtos, as movimentações que evidenciam a raba,

gestuais socialmente entendidos como sensuais, morder os lábios e piscar um olho de forma mais lenta, acompanhada por expressões faciais levemente felizes. Essa é uma questão, deixar nítido a intenção da escolha desses elementos que evidenciam a sensualidade para um objetivo maior que é a venda desse produto, outra questão é, para o público, mesmo compreendendo e identificando a intenção de sensualidade, como isso será recebido e interpretado em termo de gosto para o consumo.

Construir identidades e encenar emoções são os dois lados de qualquer situação comunicativa. O primeiro está relacionado ao modo como o locutor se vê e quer que os outros o vejam, podendo ser ou não bem-sucedido nessa tentativa. Já o segundo está ligado à maneira como o interlocutor (indivíduo ou grupo de pessoas) pode ser convencido a acatar as causas defendidas, evocando-se para tanto certos estados afetivos através de um “direcionamento patêmico” (de *pathos*) do discurso (MOZDZENSKI, 2012. p. 9).

Se é pretendido passar uma mensagem direta e nítida de algo triste, feliz, sensual, erótico, dramático, sem rodeios, existe uma ambientação no cenário, nos vestuários, nos gestos, nos sons, na corporeidade, nas expressões, movimentações, são formas na qual a sociedade midiaticizada estabelece para significar um produto tendo como ponto principal os entendimentos de uma cultura global na qual aquele produto será incluído. Claro que, olhando para uma perspectiva individual, o sujeito irá receber e interpretar a mensagem a partir de sua vivência cultural global e também local, no caso do Brasil, mesmo pertencendo a uma cultura ocidental, falando a mesma língua, existem influências dos meios culturais locais que fazem a recepção dessas intencionalidades ser diferente, aí que impera a divergência. Então, mesmo que uma obra seja direcionada com uma determinada intenção, não é possível prever completamente as formas de interpretações individuais, uma mesma obra pode ser ao mesmo tempo “empoderadora” e “vulgar”, “boa” e “má”, tendo como exemplo o videoclipe “vai malandra” que tem a presença dessa dualidade de entendimento exposto nos comentários no YouTube.

Figura 21 — Comentários no videoclipe "vai malandra"

Wow, baixaria brasileira pra exportacao há 8 meses

Responder

O mais legal que eu achei foi a veracidade de tudo, principalmente com ela mesma. Poderia ter mandado tirar as celulites, ter contratado dublê de corpo e etc, mas não, resolveu demonstrar a realidade da maioria das brasileiras. Parabéns, Anitta! há 5 anos

Responder

Só as muleka que é put4 curtiram kkkk na moral há 9 meses

Responder

QUE VENHA O RECONHECIMENTO MUNDIAL DESSE HIT! há 1 ano

Responder

Muito top ver pDrn0 no YouTube há 9 meses

Responder

Que baixaria viu 2 há 4 meses

Responder

nossa q nojo 4 há 5 meses

Responder

Sinceramente não tem como negar que "Vai Malandra" é um marco da cultura brasileira, é algo a frente de seu tempo, algo único, não tem como negar, que tudo nele é icônico, é conceitual, uma obra de arte. Poucos saberam a importância desse clipe, dessa música, parou o Brasil, não se falava em outra coisa, até hoje é referência para muitas outras artistas. Anitta é brilhante, genial, inova em cada trabalho, traz arte, valoriza sua origem, onde pra muitos vir da favela e chegar onde chegou, é pra poucos, e quando chegam sempre soam genericos, sim, a música Brasileira antes de Anitta era uma, Anitta inovou, criou, pensou a sua frente, criou um legado que ninguém pode negar, Anitta é mais que uma artista ela é um gênio...

Mostrar menos

Responder

As brasileiras lutaram para reverter a imagem sexualizada no exterior, aí chega a Anita pra colocar mais a perder há 4 meses

Achei maravilhoso da parte dela mostrar o real. Natural. Eu queria ter essa coragem. Tenho a barriga cheia de estrias por conta da . grávidez não uso biquini nem que me há 1 mês

Responder

a bixa foi revolucionária há 9 meses

Responder

Acorda!!! Desde de o começo sexualizavam as mulheres! há 6 meses

Responder

KKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKK e quem são os outros pra falar do Brasil? Já viu o tipo de artistas que eles possuem? há 5 meses

Responder

Anitta a maior há 1 ano

Responder

Lutaram? Quando? Nunca fizeram nada para mudar essa imagem. há 5 meses

Responder

A anitta faz historia depois de 4 anos de lançamento a música continua crescendo muito rápido há 11 meses

Responder

...COM ESSE "VISUAL POBRE E SUJO DE MALOQUEIRA DE PERIFERIA", VOCÊ SÓ ATRAIRÁ PÚBLICOS SEM SENSO CRÍTICO, NÃO É O IDEAL PRA NENHUM "ARTISTA", LEIAM OS COMENTÁRIOS E "VEJA A IDADE" DOS QUE TE SEGUEM, GOSTARIA DE UM EXÉRCITO DE ZUMBIS EROTIZADOS TE PERTURBANDO O SONO TODO DIA? há 1 ano

Responder

Voltando aqui pra dizer que essa mulher venceu e hoje leva o funk pro mundo há 11 meses

Responder

Então, vc tbm fazer parte desses zumbis, né? há 1 ano

Responder

Meus mais sinceros fdce! há 1 ano

Responder

É impressionante a representatividade desse vídeo. Tem a sarada, tem a gordinha, tem celulite aparecendo... e daí? Pessoas reais, lugares reais, sem contar no ritmo que gruda na cabeça da gente rsrsrs... Parabéns, Anitta, pelo sucesso alcançado, Não é à toa! há 1 ano

Responder

A festa da carne, q coisa vazia, vim ver pq ouvir falar desse clipe e fiquei sem entender qual o valor há nisso. Apelo sexual, apenas! há 1 ano

Responder

Vai malandra foi um marco, até hoje lembro o alvoroço que causou. Anitta foi Gigante DEMAIS há 11 meses

Responder

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

A vulgaridade é um termo que tem ligação direta com o corpo, ou melhor com os corpos femininos, que por sua vez também tem conexão com as danças. E assim como outras formas de designações aos corpos, o que é socialmente considerado como vulgar também entra no âmbito da mutabilidade, seus direcionamentos aos corpos e/ou as danças está relacionado a forma de olhar do indivíduo que o classifica.

Assim, vulgaridade e elegância seriam conceitos forjados, estilos de vestir e estereótipos femininos construídos em torno de imagens e comportamentos femininos em função de uma normatividade vigente em certo tempo e contexto social. Compreender que a constituição dessas estereotipações é algo que se dá no interior de um discurso e não fora dele, é fundamental para entender a necessidade de relativização e validade dessas caracterizações que estão condicionadas a um contexto cultural que é temporal e, sobretudo, socialmente construído, logo, instável e mutável (BOIZOL; MURILHO, 2018, p. 353).

No caso das danças que exploram a região pélvica, a essência de sua repulsa e classificação como vulgar, para além de ter caráter classista, ela também é racista. Deste modo, a continuidade do olhar condenatório a tais danças, mantém sua fundamentação na moral cristã que trata o corpo como fonte principal de pecado, renegando e tratando como “imoral” e “vulgar” qualquer forma de prática onde o corpo apresente movimentações que remetem a gestuais caracteristicamente oriundos de danças de matrizes não eurocêntricas, como as danças que exploram o quadril. Essas movimentações, amplamente usadas na dança *funk* e fortemente presentes nas danças, não só da Anitta, mas de várias “divas *pops*” brasileiras, que hoje se popularizou e estão presentes em vários corpos de várias culturas diferentes, encontram fundamentação para sua repulsa em preceitos classistas por pertencerem originalmente a culturas de povos com menos poder econômico e residentes de regiões periféricas, mas não somente isso, ela também se encontra na negação racista evidenciada principalmente em uma intolerância religiosa às danças populares tradicionais oriundas de matrizes africanas.

Existem algumas justificativas recorrentes na oralidade do senso comum para o ato de rechaçar as movimentações que exploram e evidenciam a região pélvica, como o requebrado, rebolado ou quadradinho. Uma delas é associar tais movimentações a vulgaridade por remeterem ao ato sexual. Essa é uma interpretação do observador a partir das vivências constitutivas do meio em que está inserido, que pode ou não estar ligado a intenção do executor.

Partindo do exposto, vamos para a análise de um movimento: o ato de rebolar, com as mãos no joelho, empinando a raba e deixando o cu em evidência na execução desse movimento, seguindo a justificativa acima citada, teria semelhança com uma “posição do ato sexual”. A descrição de uma outra posição/movimentação: um corpo voltado para a frente, com uma perna fixa no chão e a outra elevada na parte lateral o mais alto possível deixando em evidência e “livre acesso” ao órgão genital, usando um *maiô*, isso também seria uma “posição sexual”? Essa última descrição de movimento é um passo da dança balé que se chama “*Grand Battement*”. A intenção aqui não é afirmar ou negar que movimentação X ou Y remeta ao ato sexual, mas sim, para além de discutir o porquê e para quem isso seria um problema, é expor a existência de uma seletividade no olhar de quem classifica que por vezes está carregado de juízo de valor.

Quando direcionamos a discussão para o âmbito das escritas acadêmicas acerca das produções videoclípticas, mais específico de videoclipes da cultura *pop* em que mulheres estejam visualmente inseridas é recorrente alguns argumentos que problematizam as formas com que o corpo feminino está inserido nesses espaços, a maioria das justificativas permeiam as questões de gênero acerca da objetificação do corpo feminino. A respeito desse assunto o escritor Leonardo Mozdzenski destaca em sua tese de doutorado argumentos usados por alguns autores:

De fato, muitos estudiosos ainda constataam a permanência desse imaginário negativo nos videoclipes de hoje em dia. Austerlitz (2007), por exemplo, afirma que os clipes atuais, em geral, continuam repletos de clichês, sendo a objetificação da mulher um dos mais recorrentes. O corpo feminino é habitualmente superexposto nos vídeos para deleite exclusivo da libido masculina. As mulheres são mostradas como hipersexualizadas e sempre dispostas a satisfazer todos os desejos do homem. “Os vídeos são fantasias masculinas de controlar e possuir as mulheres, e se esquivar desse assunto é ignorar um dos aspectos mais fundamentais dos videoclipes”, defende Austerlitz (2007:4) (MOZDZENSKI, 2012. p. 3).

Também para Scala (2008), a televisão, a música, os filmes e as revistas estão repletos de incontáveis mensagens veiculando estereótipos quanto ao gênero. Segundo a autora, “videoclipes são particularmente fartos em imagens de mulheres se oferecendo ao prazer sexual masculino” (Scala, 2008:838). Randolph (2008), por sua vez, questiona o fato de que até mesmo vídeos com as mais inócuas canções insistem em retratar a mulher como sendo alvo dos impulsos sexuais do homem e não indivíduos com agência. “Como são uma mídia visual”, prossegue a estudiosa, “os clipes podem não apenas ampliar as diferenças físicas entre os gêneros, as quais fundamentam as crenças sexistas sobre a inferioridade feminina, como também reforçar poderosamente a imagem das mulheres como objetos sexuais” (Randolf, 2008:841) (MOZDZENSKI, 2012. p. 4).

Antes de apresentar contra-argumentos a estas afirmações é preciso ressaltar algumas características da cantora Anitta, pois é a partir dela que eles se pautam. A cantora é uma mulher cisgênera, com 30 anos, magra, com um corpo que segue um padrão de beleza ocidental contemporâneo, abertamente bissexual, e socialmente vista como uma mulher branca. Acerca da questão racial de Anitta existem várias discussões, algumas afirmam que ela é uma mulher negra de pele clara, algumas que ela é uma mulher parda, outras que ela é uma mulher branca, existem acusações de que ela pratica afroconveniência (acusações essas que se intensificaram depois do lançamento do seu videoclipe “vai malandra”) e outros debates que giram em torno da afirmação de que Anitta foi embranquecida com o objetivo de obter lucro.²⁵

Voltando aos argumentos citados acima, compreendo as preocupações e as relutâncias, é necessário que o debate acerca do corpo feminino nos espaços midiáticos seja pauta recorrente, porque existem sim problemáticas, problemáticas essas que são vigentes e que têm suas origens muito antes da criação dos próprios videoclipes, e quando não se olha para as especificidades, prevalecendo generalizações, elas podem até fazer um certo sentido.

Surge aí uma grande problemática, inclusive para os corpos e produções femininas, as generalizações, quando é citado “os videoclipes” são colocadas todas as produções de todas as artistas em um mesmo pacote, evitando que situações particulares sejam postas e analisadas. Afirmações como essa, por exemplo, não se encaixam na realidade das artistas analisadas aqui, artistas essas de grande renome dentro da indústria musical brasileira, ou seja, não são meras exceções dentro da regra. Essas afirmações genéricas, por mais que tenham como objetivo identificar e ajudar a combater a objetificação do corpo feminino, acabam recaindo em uma perspectiva da cisnormatividade e heteronormatividade do discurso, no qual a mulher-cis-hétero desperta o desejo sexual e está para o homem-cis-hétero, além de subentender que todos os produtos são produzidos por homens e para homens no qual a mulher tem um papel passivo dentro desse processo, sendo controlada e objetificada por homens, do ato da produção até o ato do consumo.

Quando aplicamos estas argumentações às produções de Anitta surgem variáveis ainda maiores que vão na contramão desta generalização. A primeira é o

²⁵ Acerca do assunto ler ARRAES, Jarid. Anitta, embranquecimento e elitização. [Online], 16 ago. 2013. Disponível em: <<https://blogueirasnegras.org/anitta-embranquecimento-e-elitizacao/>>. Acesso em 04 dez. 2023.

fato de a cantora já ter atingido um patamar em sua carreira em que consegue, de certo modo, ter controle sob suas produções ²⁶, dessa forma ela não está sendo “forçada” a mostrar a bunda para que um produtor homem ganhe dinheiro sob seu corpo, ela não é mostrada, ela SE mostra. Segundo, a Anitta vem de uma determinada cultura em que o *funk* é parte inserida do seu meio, no qual antes mesmo dessa estética, está inserida nos meios de comunicação, como nas produções videoclípticas, o ato de rebolar, evidenciar a raba e dançar com pouca roupa já eram elementos presentes, ou seja, isso não foi uma invenção para o ganho de dinheiro (embora obviamente possa ser usada como estratégia de ganho pois existe oferta e demanda para tal) era parte importante da cultura. A terceira é que o corpo exposto da cantora que explora movimentações com o cu para além da afirmação de servir como “deleite exclusivo da libido masculina”, ele pode gerar identificação e representatividade entre seu público. Por fim, o público alvo de Anitta não é majoritariamente composto por homens cisgêneros e héteros, ela dispõe de um forte público feminino, em geral e da comunidade LGBTQIAPN+, dessa forma o conteúdo gerado por essa mulher que bota o cu na cena não foi pensado para homens-cis-héteros.

As estratégias usadas nas produções videoclípticas da cantora, presentes também em “vai malandra”, dispõem do uso de linguagem mais popular, com gírias, com letras repetitivas, mais fáceis de decorar, por vezes que remetem a algo sensual ou sexual, que ressalta seu corpo e partes específicas dele, como sua famosa raba. Em termos de edição são usados cortes rápidos com pouquíssimos segundos entre as cenas, agradando ao olhar que valoriza a rapidez dos tempos atuais. Nas vestimentas usa roupas coloridas e/ou chamativas visualmente, curtas e apertadas, nas danças dispõe de movimentos que exploram a região pélvica, a cantora construiu sua identidade dentro dessas produções explorando bastante sua sensualidade e performando modos específicos de feminilidade.

Em seguida, sustento que para compreendermos inteiramente de que forma ocorre a produção identitária feminina nos videoclipes é necessário articularmos uma noção de *identidade* que assuma basicamente três princípios: toda identidade é social; a relação entre linguagem e identidade social é mediada pela cognição; e a identidade é performativa (MOZDZENSKI, 2012. p. 103).

²⁶ Anitta afirma em uma entrevista para o canal UOL, em 2019, que hoje tem autonomia e poder de escolha dentro de suas produções. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBsojx_8pYk>. Acesso em 04 dez. 2023.

As estratégias relatadas acima e usadas por Anitta, de modo geral, não são novidade dentro das produções videoclípticas, principalmente da estética *funk*, estratégias essas que também são usadas em videoclipes feitos por e para homens, que por vezes carregam estereótipos femininos e objetificam de seus corpos. Então, o que faz da Anitta diferente dentro da construção narrativa dessa escrita? Ela continua objetificando corpos femininos inclusive seu próprio? Bom, a grande diferença aqui é que:

A voz feminina é evidenciada em todo o discurso, pois há a divulgação da libertação da mulher, ela mesma se diz “cachorra” e é quem toma iniciativa, diferentemente dos discursos sociais anteriores, a mulher passa a ter atitude, a dominar a relação amorosa, havendo, dessa maneira, uma inversão de posição, pois ela deixou de ser dominada (COUTO; PAZ; CAMPOS-TOSCANO, 2013, p. 21).

Existe um protagonismo dos corpos femininos, nesses casos, protagonismo de quem faz, de quem está e para quem faz, em “vai malandra” Anitta retrata a imagem da malandragem feminina, que rebola, quica, mostra o cu e o corpo porque quer e fala sobre isso abertamente na primeira pessoa. No centro, são mulheres que estão se divertindo entre si e que inclusive estão sendo “servidas” por um homem (como na “cena da laje” em que um homem passa óleo nelas). É justamente esse deslocamento de quem fala, que muda todo o sentido do debate, eu não estou sendo chamada de cachorra, eu me denomino como cachorra se assim quiser, eu não sou a piranha do seu discurso, sou a malandra do meu, é essa diferença que reforça a ideia do QUERER e do PODER estar no centro no discurso.

CAPÍTULO II “NEM VEM DE XAVECO CÊ VIVE FALANDO QUE NÓS É TRAVECO”

Neste capítulo apresento algumas contextualizações acerca dos meios de comunicação, cultura de massa, o processo de descredibilidade da cultura popular e das danças oriundas dessas camadas, o processo de construção de feminilidade em corpos transgêneros e suas inserções nos espaços midiáticos, tendo como ponto principal de análise a cantora Danna Lisboa, bem como o seu processo de construção da autoimagem. Neste capítulo, diferente dos demais serão analisados dois videoclipes de Danna, o primeiro será “quebradeira”, obra de maior sucesso da cantora e o segundo será “Real”, fazendo uma análise descritiva e comparativa em relação às análises do videoclipe do capítulo I. Para tal lanço algumas questões direcionadoras a fim de trazer possibilidades de respostas ao longo da escrita deste capítulo: como foi construída a autoimagem de Danna Lisboa? Como são identificadas e performadas as feminilidades em Danna Lisboa e o que a dança tem haver com isso? Qual a importância dos meios de comunicações atuais para o corpo travesti? O que a discussão de cultura de massa tem haver com Danna Lisboa? Como a construção de uma sociedade binária influencia no sucesso de uma artista que não se adequa à norma? Como são vistas e construídas as feminilidades em corpos transvestigêneros? Qual a importância da dança no processo de autoafirmação de um determinado meio?

2.1 CULTURA POPULAR E O CORPO TRAVESTI NOS ESPAÇOS MIDIÁTICOS

Dentro dos discursos sobre indústria cultural e meios de comunicação, há uma pauta importante para ser destacada na pesquisa, principalmente quando o debate diz respeito aos videoclipes na atualidade, é a questão da cultura de massa. É através dela, ressalta o antropólogo Jesús Martín-Barbero (2003), que foi possível haver comunicação entre os mais diferentes extratos da sociedade e que está longe de significar passividade e conformismo. Dessa forma, o antropólogo propõe uma descrição acerca do conceito de “massa”:

É um *fenômeno psicológico* pelo qual os indivíduos, por mais diferente que seja seu modo de vida, suas ocupações ou seu caráter, estão dotados de uma alma coletiva que lhes faz comportarem-se de maneira completamente distinta de como o faria cada indivíduo isoladamente (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 59-60).

Houveram grandes mudanças desde o surgimento dos meios de comunicação até os dias atuais. Com os aparatos tecnológicos cada vez mais acessíveis, a criação e popularização das redes sociais como o *Instagram*, *Facebook*, o antigo *Twitter*, *TikTok* e até o próprio *YouTube*, foi possível um deslocamento, ou melhor, uma ampliação dos agentes fazedores de conteúdo, o que antes era restrito ao curador do rádio, ao produtor do cinema ou da televisão ao selecionar e produzir conteúdos, agora abre-se um leque de conteúdos e de agentes fazedores. Com isso forma-se uma espécie de vários “minis nichos” de conteúdos das mais variadas formas para os mais diferentes tipos e gostos do público, público esse que consegue ter maior poder de selecionar o que e quando quer consumir.

Obviamente, as problemáticas na atualidade, em torno de conteúdos presentes nos meios não acabaram, pelo contrário, aumentaram proporcionalmente à velocidade das produções, mas o que interessa por hora é destacar o aumento de um outro elemento, a pluralidade, como essa pluralidade do que está sendo produzido e de quem está produzindo tais conteúdos pôde-se observar o aumento da diversidade de certos corpos nesses meios, que antes seriam improváveis de habitar, como os corpos trans e travestis, trazendo além de representatividade, a resistência.

Do ponto de vista histórico, percebemos uma virada epistêmica em curso no século XXI na qual as transgeneridades em cena atualizam o referencial antropofágico do corpo do século XX. Os jogos de força entre os circuitos coloniais de dominação de classe e étnico-raciais, quando postos em tensão com as hegemonias da cisgeneridade compulsória na produção cultural, instigam um novo momento de composição de resistência artística: a *transpofagia*²⁷ (LEAL, 2020, p. 2).

Com o advento da cultura de massa, também surge uma premissa no discurso de que houve um rebaixamento na cultura. Martín-Barbero (2003) vem ressaltar que

²⁷ Em nota de rodapé a autora traz o significado de transpofagia: “A transpofagia é um conceito desenvolvido por Renata Carvalho (Leal; Denny, 2018), e trata da reinvenção do arcabouço teórico e artístico da antropofagia da arte brasileira moderna do século XX, a partir de uma visão transgênera. Nesse sentido, a luta de pessoas transgêneras nas artes cênicas impulsiona uma revisão epistêmica do projeto artístico da modernidade brasileira, o qual foi calcado hegemonicamente nos paradigmas da cisgeneridade compulsória. O presente texto desenvolve alguns aspectos da transpofagia estabelecendo linhas de força entre as desobediências de gênero e as anticolonialidades dos fazeres artísticos performativos. Um desses aspectos trata da não dependência de paradigmas coloniais como fonte de recusa na criação artística.” (LEAL, 2020, p. 22).

esse discurso que vincula à cultura de massa, a uma forma de degradação da cultura. Há um discurso classista, pensado a partir de uma hegemonia que renega e trata como inferior conteúdos produzidos a partir de saberes e vivências de classes e povos marginalizados. Concordo com o antropólogo e trago acréscimos a sua teoria tendo como ponto de partida os vídeos de Danna Lisboa. A cantora evidencia em suas obras conteúdos de culturas periféricas como a própria dança *vogue*, traz letras exaltando lugares e povos periféricos (“quem move o mundo é o gueto”), o que se encaixa na teoria de Martín-Barbero, mas, além do discurso de classe, o rechaço a tais conteúdos também está ligado a questões de gênero e de raça. Não é só uma pessoa abordando conteúdos que possuem sua origem nas classes menos privilegiadas economicamente, é um corpo preto de uma mulher travesti periférica trazendo conteúdos que abarcam as interseccionalidades que estão/são o seu corpo.

O antropólogo Martín-Barbero (2003) ainda faz uma aproximação entre a recusa aos saberes populares e a “caça às bruxas”, segundo o autor, foi justamente com a “caça às bruxas” que se iniciou a perseguição dos saberes populares, pois se entendia haver uma ameaça à centralização do poder, foi a partir daí que se iniciou a desvalorização (e por vezes criminalização) dos saberes populares que perpetua até os dias de hoje, sendo taxados como atrasados, menos importantes e vulgares, ameaçando a pretensão por uma “universalidade” de saberes que beneficiaram agentes específicos.

Os apelos pela universalidade valorizaram o dominante e por consequência desvalorizaram todos aqueles que não seguem o padrão da branquitude, da heteronormatividade, da masculinidade tóxica e da cisgeneridade, colocando corpos “universais” pertencentes ao “mundo” e corpos “específicos” como “imundos”²⁸.

Muitos são os discursos que classificam certos corpos como “imundos” que ressoam na contemporaneidade brasileira, como discurso religioso que ainda têm enorme peso na atualidade tendo desempenhado um papel central no ato de designar e subjugar “corpos imundos”, corpos que TRANSgridem a heteronormatividade e os ideais cristãos de “homem e mulher” que encontram “provas” bíblicas para justificar os discursos transfóbicos e homofóbicos. Mas as narrativas problemáticas não se

²⁸ Os autores Elizabeth Jacob e Rodolfo Paulo (2020) evidenciam que a origem do nome “imundo” surgiu na fundação da cidade de Roma e significava “fora do mundo”, já que a palavra “mundo” era usada para delimitar tudo o que ficava dentro da cidade romana, dessa forma tudo e todos que se encontravam fora e/ou não eram permitidos estar no “mundo” eram “imundos”.

limitam à religião, encontram-se presentes também em discursos da ciência moderna, já que até o ano de 2019, “as transgeneridades eram consideradas manifestações de transtorno mental.” (LEAL, 2021 p. 6 e 7).

Para além das questões dos gêneros e das sexualidades, a narrativa judaico-cristã, esteve presente nas “justificativas” para a escravização de pessoas negras, colocando-as como “corpos sem alma”, sendo assim autorizadas a serem escravizadas, espancadas, estupradas, privadas de necessidades básicas, separadas de suas famílias, de seus nomes, de seus costumes, de sua cultura, de sua terra, podendo serem mortas por “bons cristãos brancos”.

Até mesmo quando se trata de lutas sociais que existem lideranças de uma determinada minoria, ou melhor, de maioria sub-representada, podem existir discursos que anseiam a universalidade. Dentro do movimento feminista branco pôde-se identificar historicamente a vontade de descentrar o poder “universal” do homem branco cis, lutando por “direitos iguais para mulheres”. Porém, essa causa tinha agentes centrais específicos, mulheres cisgêneras brancas e em sua maioria de classe média. O feminismo branco da década de 1930 tratava as opressões sofridas por mulheres como uma forma de “repressão universal” que atingia todas as mulheres, sem tratar as questões raciais e questões dos gêneros para além da cisgeneridade como marcadores fundamentais que interferem nos modos de repressão.

Os discursos que flertam com a universalidade de corpos, também estão presentes nos direcionamentos acerca das feminilidades. Os autores Thaissa Vasconcelos e Benedito Medrado (2016) evidenciam como as feminilidades são vistas em corpos de pessoas transgêneras e travestis, ressaltando o uso de narrativas transfóbicas reproduzidas pelo senso comum e que recebem chancela dos discursos religiosos e científicos, atrelando “feminilidades artificiais” a corpos que não se encaixam na cisnormatividade, já que, dentro do discurso transfóbico, as “feminilidades naturais” só existem e são inerentes às mulheres com vagina. A respeito disso, os autores rebatem:

As regras de gênero, que são forçadamente endereçadas a nossos corpos sexuados, não são de todo concretizadas, sendo que a encarnação de ditas feminilidades ou masculinidades, não se tratam de processo natural e inerente ao genital, em uma condição *sine qua non* na qual pênis produziria “masculinidades” e vagina “feminilidades”, mas sim produções, construções (VASCONCELOS; MEDRADO, 2016, p. 404).

Os elementos presentes nos corpos que são associados a feminilidades, quando presentes em corpos transgêneros, por vezes, podem ultrapassar mera condição de “escolha”, a utilização de tais recursos podem trazer passibilidade aos corpos em questão que, em determinados casos, são dispostos de formas estratégicas para que ocorra o reconhecimento e a “aceitação” aos gêneros que se identificam. Mesmo que no entendimento do senso comum, as feminilidades estejam diretamente ligadas e intrínsecas às “mulheres”, os modos de performar essas feminilidades transbordam barreiras da cisgeneridade e do “elo” com mulheres cis. Através do poder do discurso, criado e instalado socialmente, foram destinados e atrelados elementos específicos para identificar e classificar as feminilidades.

Os discursos que permeiam as feminilidades vêm ligados a vários elementos como: genitália, magreza, raça e com a “beleza”. Sim, a “beleza”, ou melhor dizendo, um ideal de beleza pré-estabelecido que é destinado aos corpos brancos, magros e sem deficiência. A teórica bell hooks (2019) vem evidenciar como um sistema de colonização racista moldou as percepções de beleza do hoje, que tem a mulher branca (acrescento, cisgênera) como símbolo de beleza e feminilidade. A brancura do corpo estar atrelada à beleza e à feminilidade não é de hoje, são encontrados com frequência escritas da Roma antiga, atrelando o corpo magro, a pele branca e os cabelos loiros a um ideal de beleza e feminilidade, um corpo gracioso e digno de ser desejável (PUCCINI-DELBAY, 2010).

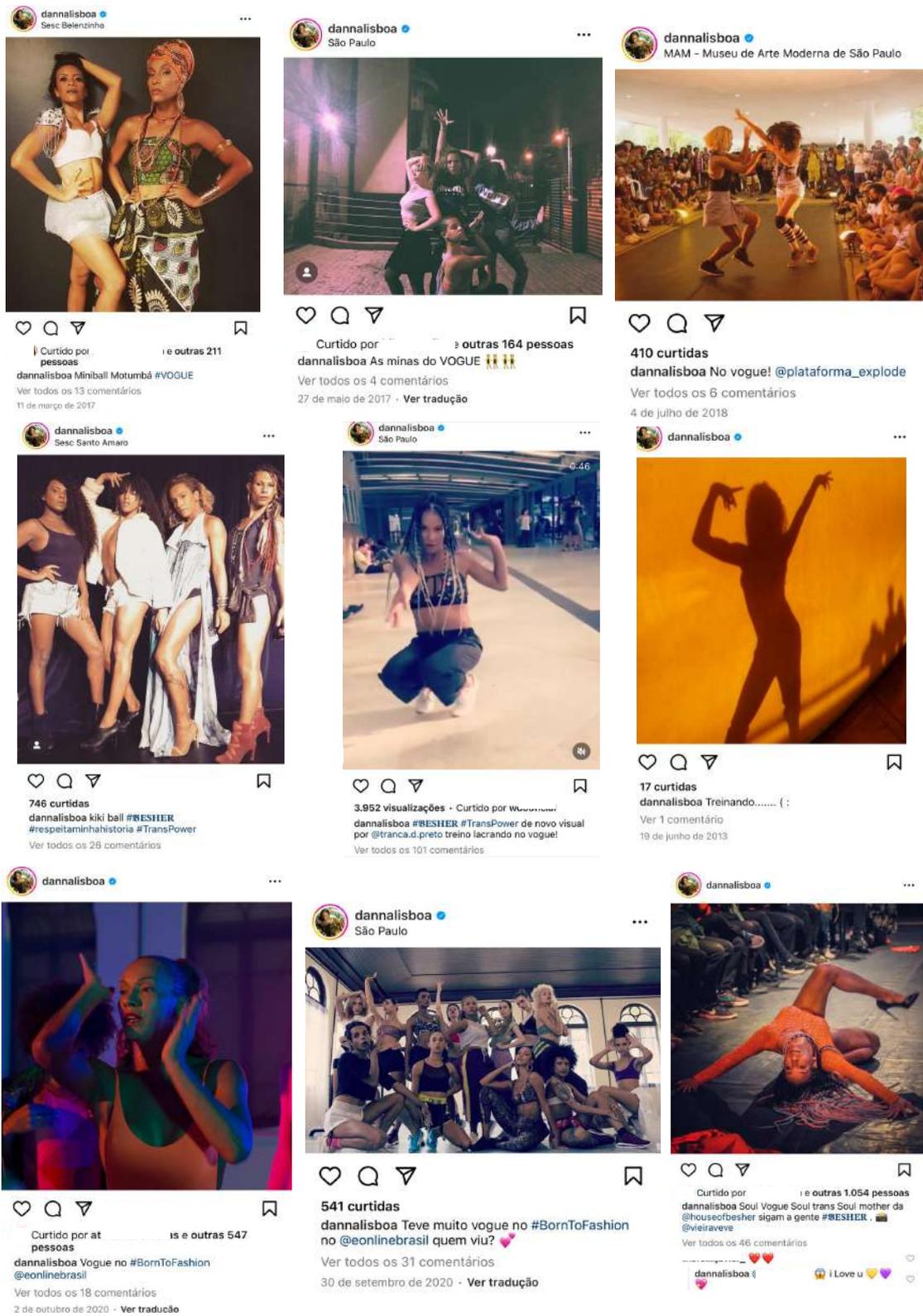
A partir das discussões feitas acima, trago agora a cantora e dançarina Danna Lisboa para o centro da análise, ressaltando como é construída a autoimagem dela, inclusive, em relação a sua feminilidade. Danna tem 31 anos, é magra, mulher preta, nascida em São Paulo, conta com pouco mais de 24 mil seguidores em seu *Instagram* e pouco mais de 15 mil inscritos em seu canal no *YouTube*, acerca de sua identidade de gênero Danna se identifica como uma mulher travesti, em uma entrevista dada ao entrevistador Estêvão Delgado no perfil “Ezatementchy” no *Facebook* em março de 2020²⁹, foi perguntado a Danna sobre sua identidade de gênero e o porquê da cantora, em suas músicas, hora se identificar como travesti e hora como trans, a cantora responde:

²⁹ Ezatementchy. E real! Com vocês DANNA LISBOA!. Facebook, 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ezatementchy/videos/%C3%A9-real-danna-lisboa-dannalisboa/2486872604975884/>>. Acesso em 13 dez. 2023.

Danna Lisboa — Quando alguém falava para mim que eu era travesti eu negava esse lugar, porque a palavra travesti já tem um peso nela de marginalidade e tudo aquilo que colocaram nesse lugar para a gente, aí quando surgiu o termo “transsexuais” dá essa impressão de higienizar, não que as meninas trans sejam higienizadas, não é isso que eu to querendo dizer... quando a gente pensa em travesti a gente pensa nesse lugar, só que de algum tempo para cá, nós travestis e transsexuais, nós ressignificamos uma história, essa história, da gente, o que nós somos, o lugar da travesti é sempre na esquina? Não, o lugar da travesti é na música, o lugar da travesti é estar nos lugares que a sociedade não vai entender, quando vai ver a imagem que eles criaram sobre o que é travesti é outra coisa que eles não imaginavam, que é a travesti doutora, sabe? Todos esses lugares que a gente tem que ocupar, e pode ser usado o termo travesti, eu me entendo como travesti (Ezatementchy, 2020).

Assim como Anitta, Danna também construiu e vem construindo sua autoimagem a partir de alguns elementos e de discursos que estão presentes em entrevistas, redes sociais, em suas músicas e em seus videoclipes. A dançarina faz parte da cultura *ballroom*, o que é evidenciado por ela de forma incisiva em suas postagens no *Instagram*, onde Danna posta seu dia a dia de treinos e ensaios de dança, sendo a estética *vogue* a dança que mais aparece em suas postagens, seja por fotos com poses específicas da técnica, por vídeos de ensaios e batalhas que ela participa seja pelas próprias legendas nos *posts* com menções diretas à dança *vogue* e/ou à cultura *ballroom* (figura 22).

Figura 22 — Fotos do Instagram da Danna Lisboa



Fonte: <https://www.instagram.com/dannalisboa/>

A autoimagem construída por Danna como um corpo dançante e pertencente à cultura *Ballroom*, não aparece somente em seu *Instagram*, mas também em seus videoclipes no *YouTube*, sete das suas onze produções (Figuras 23, 24, 25, 26, 27 e 28) presentes na plataforma têm a presença da dança *vogue* (incluindo o seu videoclipe “Real” (2020) que será analisado no subcapítulo 2.3), como técnicas como: “*Hands Performance*”, “*Catwalk*”, “*Duckwalk*”, “*Old Way*” e “*Arms Control*”.

Figura 23 — Videoclipe “Trinks” (2016)



Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=Mfv2kcp3_Rs

Figura 24 — Videoclipe “Se Soul” (2018)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=4vsFofHI9QM>

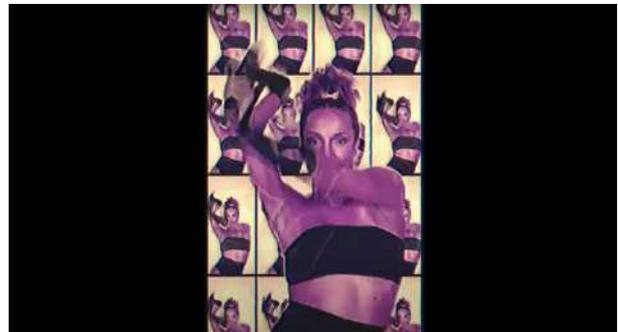
Figura 25 — Videoclipe “Suinguetto” (2019)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=-szopyo5KYI>

Figura 26 — Videoclipe “Joga” (2020)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=fjVA-sWyFNq>

Figura 27 — Videoclipe “\$ince 99” (2022)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=0bM1mQNml80>

Figura 28 — Videoclipe “Chama Aliades” (2020)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=DAHyoHIO518>

Dentre as três artistas analisadas Danna tem um diferencial, a dança está incluída de forma incisiva no seu processo de construção de autoimagem, suas danças aparecem predominando em seus videoclipes. Na construção narrativa dos videoclipes da maioria das “divas *pops*” brasileiras, que trazem músicas socialmente entendidas como dançantes, inclusive de Anitta, como no videoclipe “vai malandra”, existe a “hora da dança”, uma cena específica em que a dança é evidenciada.

Via de regra a cronologia do videoclipe se divide entre várias cenas com enquadramentos diversos, que podem variar entre evidenciar os cenários e demais participantes, cortes da artista cantando olhando para a câmera, formas de construir um enredo com uma determinada história sendo encenada, e a “hora da dança” que geralmente é no refrão da música, localizada próximo da metade do videoclipe, tendo como formação espacial a cantora no centro e as pessoas dançarinas nas laterais, geralmente destinando-se um, no máximo dois figurinos para tal cena, dispõe de coreografias ensaiadas e elaboradas em que a cantora e as dançarinas realizam a mesma sequência de movimentos, a “hora da dança” não costuma extrapolar 30 segundos dentro dessas produções.

Nos videoclipes da Danna Lisboa é diferente, na dança, predomina suas produções videoclípticas, a dançarina e cantora explora vários enredos, cenários, figurinos e enquadramentos de câmeras diferentes mas sempre com a presença da dança, seja dançando sozinha, com dançarinos/as ou os dançarinos/as sozinhos/as, como evidenciado nos videoclipes de Suinguetto (2019), Real (2020), Quebradeira (2018), Se soul (2018), Trinks (2016) e Joga (2020). Dessa forma, dentro de suas produções, não existe a “hora da dança”, a hora da dança pode ser a qualquer hora dentro de seus videoclipes.

Além do diferencial da forma de apresentar as danças dentro de seus videoclipes, Danna é a única artista dentre as analisadas, que trouxe a militância para o centro da construção de sua autoimagem. Em suas produções a dançarina ressalta com orgulho ser pertencente à cultura *ballroom*, cultura essa formada majoritariamente por pessoas marginalizadas da comunidade LGBTQIAPN+ e sendo originalmente criada por pessoas trans e travestis pretas nos Estados Unidos, além disso, a cantora faz questão de evidenciar sua identidade de gênero como travesti e também a sua raça como uma pessoa preta. Danna usa suas produções para se posicionar como ser político, a construção de sua autoimagem é de: “mulher travesti

militante” (Figura 29), “dançarina” “travesti pertencente à *ballroom*” “mulher preta”, essas afirmações podem ser percebidas em algumas de suas letras:

Dança vem comigo, vem meu bem
 Eu tô chamando e tu não vem
 Dançar nunca fez mal a ninguém [...]
 Quem move o mundo é o gueto
 Coração é África é preto (Suinguetto, 2019).

Pensa que trava é só sexo
 Tamo ocupando, esse é o papo reto
 Se tem hombridade, coloque respeito nas linhas, isso não é protesto
 Nem vem de xaveco! Cê vive falando que nós somos traveco
 Saímos da esquina pra fazer sucesso
 E ainda argumenta pra isso eu não presto [...]
 Ei bixas, ei sapatão
 Ei meninos e meninas trans
 Ei travestis cremosas
 Não binares
 Ei pocs afrontosas
 Ei você que não se adequa a norma
 Está aberta a categoria Maravilhosos (Real, 2020).

Sabe que eu mando bem dançando hip hop [...]
 Posso fazer rima pois meu berço vem do gueto
 Eu ando pelos becos
 Eu vou de coletivo [...]
 Sai fora machista
 Se informa
 Nós trinka
 Sua ideia está velha
 Não vai ter plateia
 Sou rainha estou formada na colmeia
 Danna Lisboa batendo de frente de cara com o preconceito (Trinks, 2016)³⁰.

Para além de toda prevenção
 Quem mais vulnerável está nessa situação, hã?
 Essa dica eu deixo para você
 Continue apoiando a arte da população T
 Quem acolhe é acolhido, quem é acolhido acolhe
 Chama os aliades, chama, chama e você pode
 Casa Chama sempre está em ações com a população T (Chama Aliades,
 2020)³¹.

³⁰ As letras das musicas foram retiradas do site “Letras”. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/danna-lisboa/>>. Acesso em 18 dez. 2023.

³¹ A letra de “Chama Aliades” foi tirada das legendas do videoclipe de Danna Lisboa e Alice Guél. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DAHyoHIO518>>. Acesso em 18 dez. 2023.

Figura 29 — Fotos do Instagram da Danna Lisboa

The figure displays nine Instagram posts from the account 'dannalisboa'. The posts are arranged in a grid-like fashion, showing a variety of content related to her activism and performance. The posts include:

- A selfie of Danna Lisboa wearing a red top and a colorful headscarf.
- A performance on stage with the text "O rap é machista, é transfóbico, mas eu estou aqui para mudar isso".
- A video with the text "SOU TRAVESTI SIM" overlaid on a scene.
- A collage of three photos of her in different outfits.
- An aerial view of a large crowd holding a rainbow flag.
- A photo of her holding a large rainbow flag.
- A group of people holding a rainbow flag.
- A photo of her in a white outfit walking on a stage.
- A photo of two women on a stage being filmed.

Each post includes the user's name, location, date, and engagement metrics (likes, comments, shares).

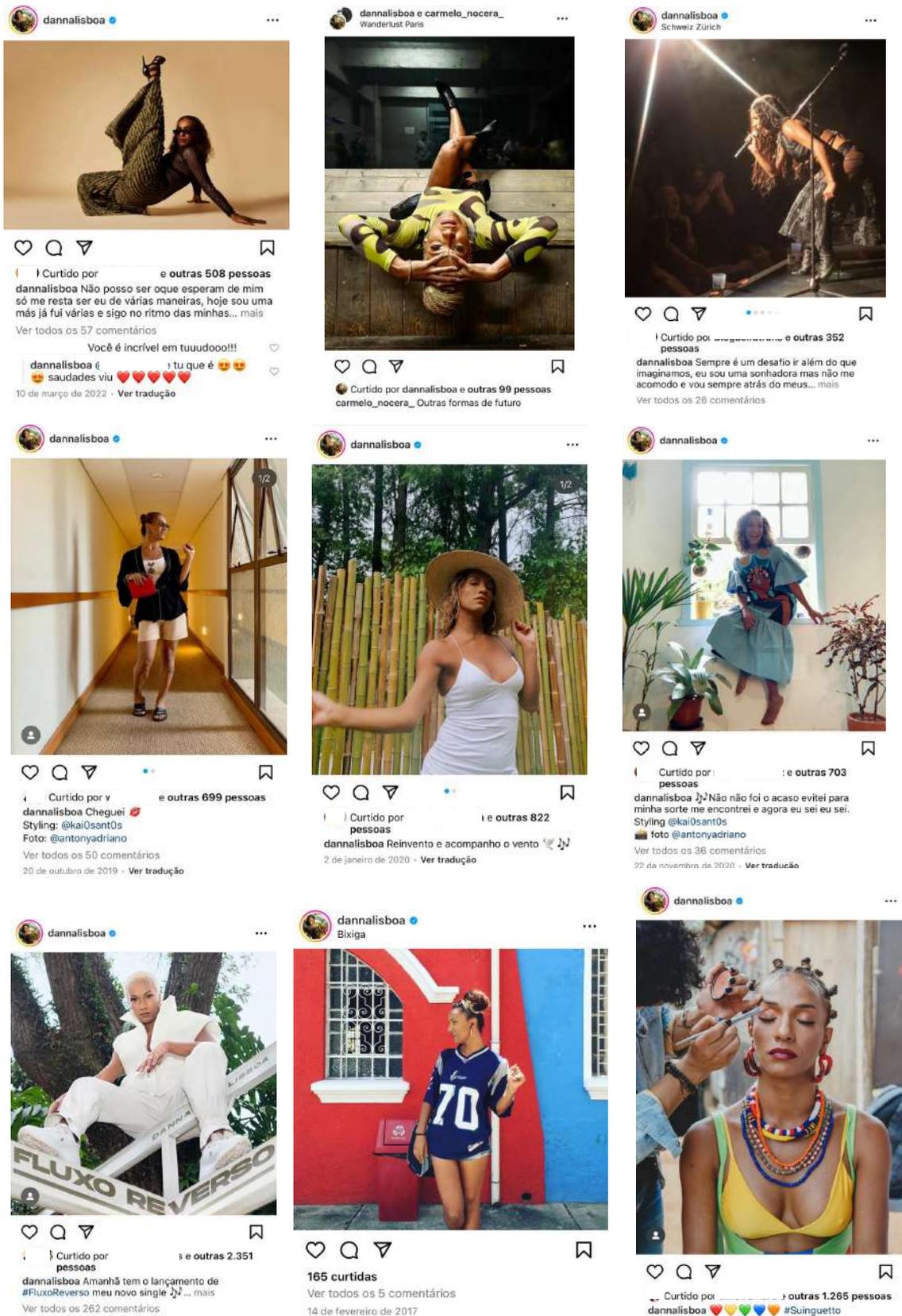
Fonte: <https://www.instagram.com/dannalisboa/>

Além da frequência com que a dança aparece nos videocliques e da militância presente na construção da autoimagem de Danna, outro elemento que a diferencia das demais analisadas é o fato de como a cantora escolhe expor seu corpo em seus videocliques e também no seu *Instagram*. Em seus videocliques, Danna transita entre várias estéticas de danças com movimentações diversas, mas com a diferença de que não há a presença marcante do rebolado, do requebrado ou do quadradinho, não há evidência da raba em seus movimentos. Se nas edições dos videocliques da Anitta e também da Pablla Vittar (como ainda veremos) os cortes, os enquadramentos, as movimentações e os figurinos escolhidos priorizavam nitidamente o corpo com pouca roupa e principalmente a raba com intenção de sensualizar, nos videocliques de Danna, de modo geral, esse conjunto estratégico não é usado para construir uma autoimagem a partir de uma parte do corpo em específico.

Não foram encontrados em comentários em seus videocliques, nem em *posts* no *Instagram*, nem em matérias de jornais polêmicas sobre a dançarina em relação à exposição do seu corpo, nem atribuição de “vulgaridade” às suas danças. Apesar do modo de expor seu corpo ser divergente das demais artistas analisadas, existem formas de performar feminilidade que são semelhantes, como o uso de maquiagem, acessórios, unhas pintadas, salto alto, decotes, roupas justas e curtas, bolsas (figura 30). As autoras Deise Longaray e Paula Ribeiro (2016) vêm nos falar que pessoas trans e travestis apesar de desobedecerem a normas pré-estabelecidas de gênero, também performam masculinidades e/ou feminilidades, porém vão muito além de atos performativos, eles são atos subversivos. Em relação a isso Danna Lisboa relata:

Danna Lisboa — Eu fui criada com cinco homens, então os cinco homens ficavam pressionando a masculinidade, e o meu jeito de ser era simplesmente meu jeito de ser, eu era cobrada extremamente a masculinidade no meu corpo, a gente que nasceu feminina, porque eu me entendo como mulher hoje, mas naquela época não se tinha essas discussões, então eu imagino que as crianças viadas que nascem pintosas, que desde criança vive nesse lugar é o feminino que é o próximo, então eu acho que toda vez que o feminino se aproxima de alguém ou de qualquer pessoa, o feminino é meio perigoso para os homens porque o feminino é uma liberdade (Ezatementchy, 2020).

Figura 30 — Fotos do Instagram da Danna Lisboa



Fonte: <https://www.instagram.com/dannelisboa/>

Danna Lisboa segue as regras do mercado da música? Sim e não. Sim porque ela conduz seu trabalho musical e suas produções videoclípticas dentro de uma lógica mercadológica, suas músicas são ritmadas, dançantes, seus videoclipes seguem a narrativa com edição, com cortes rápidos, ela pensa em cenários e coreografias, traz figurinos elaborados, é uma pessoa magra, se preocupa em manter uma “boa aparência” nas produções, com unhas e cabelos bem feitos, maquiagens, acessórios, enfim ela dispõe de vários elementos que podemos encontrar nas produções de outras artistas que são muito famosas. E por que não, então? Não, porque Danna é um corpo travesti preto dentro de uma lógica mercadológica cisgênera, é um corpo travesti preto que escolheu não só estar no meio musical, mas também falar sobre isso, sobre suas vivências, trazer uma militância em suas produções desde o começo de sua carreira. Essas escolhas feitas dentro de uma sociedade cisnormativa a fez atingir um certo nicho de público, um nicho muito específico, de pessoas LGBTQIAPN+, mais especificamente pessoas trans e travestis que em sua maioria são da cultura *ballroom*.

Se Danna, mesmo sendo uma travesti preta, optasse por não trazer a militância em suas produções, ela conseguiria extrapolar o seu nicho de mercado? Ou, independente da temática abordada em suas produções ela não conseguiria extrapolar a bolha de quem a consome apenas pela sua identidade de gênero? Para ousar responder essas perguntas talvez seja necessária uma outra dissertação de mestrado.

2.2 A DANÇA DA “QUEBRADEIRA” DE DANNA LISBOA

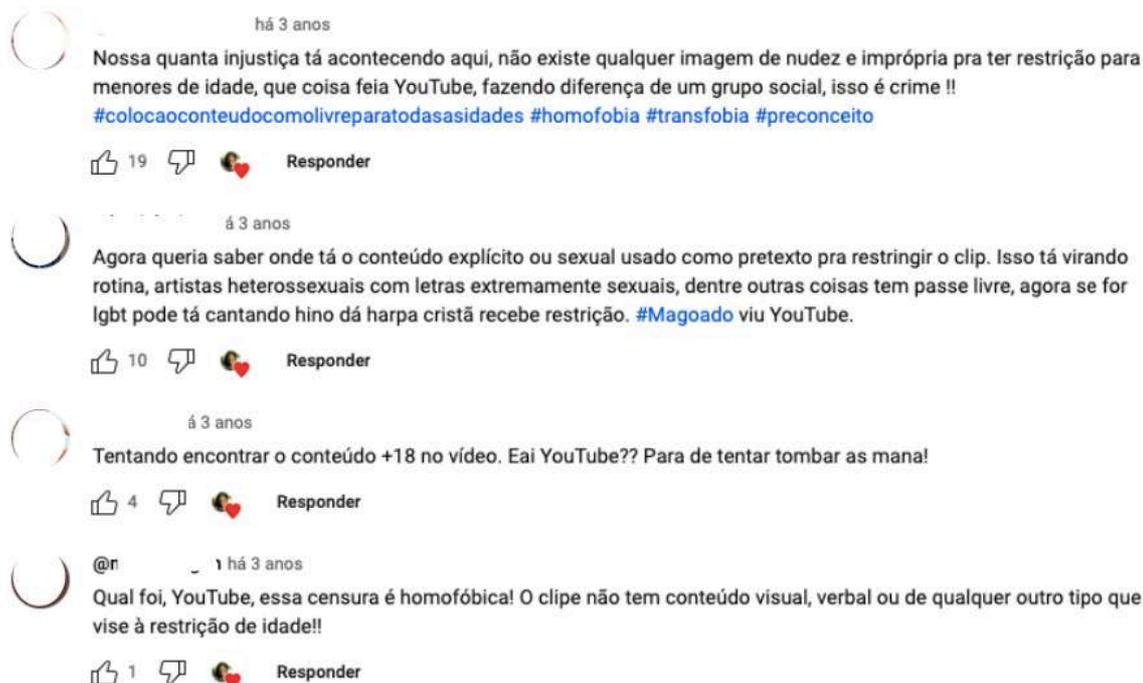
Diferentemente dos demais capítulos desta dissertação, nos quais são analisados apenas um videoclipe de cada artista, neste, são analisados dois videoclipes, “Quebradeira” e “Real”, que se encontram divididos em dois subcapítulos, essa diferença se dá pelas particularidades presentes nas obras de Danna Lisboa, a cantora ainda não atingiu o mesmo nível de fama se comparada às outras analisadas nesta pesquisa. Dessa forma, seus videoclipes não possuem tantas visualizações nem tantos comentários e é consumido por um nicho de público mais específico. As particularidades nas obras de Danna se dão pela presença da militância, tanto em questão de gênero quanto de raça, e pela forte presença da cultura de baile da qual a

cantora faz parte, incluindo a dança *vogue*, ambas estão presentes na maior parte de seus videoclipes e fazem parte da construção da autoimagem da cantora. Dessa forma, a escolha pela análise de dois videoclipes ao invés de um, se deu pelo fato de os dois seguirem alguns padrões diferentes entre si: “Quebradeira” tem a participação de uma artista *Drag Queen* de grande renome na música brasileira atual e é a única obra de Danna que não possui a exposição da militância, nem a presença da dança *vogue*, sendo o videoclipe de mais sucesso da cantora. Já em “Real” a dança *vogue* está fortemente inserida, assim como as questões de gênero, a narrativa é construída em cima da cena *ballroom*, porém tem um número muito reduzido de visualizações no *YouTube*. Dessa forma, são videoclipes com temáticas e engajamentos bastante diferentes.

O videoclipe “Quebradeira” é uma obra da dançarina e cantora Danna Lisboa com participação da artista *Drag Queen* Gloria Groove, conta com a produção de Trator Filmes, direção de Los Cabras, direção de coreografia de Lucas Hive e com os dançarinos Kimberly Romay, Mayana Reis, Lucas Hive, Henrique Florencio, Ueriques Samuel e Rodrigo Waacking, foi postado em 24 de fevereiro de 2018, na plataforma *YouTube* e conta com 1.115.883 visualizações³² e 1.625 comentários. Não foram encontrados comentários nem matérias em jornais com menções “negativas” em relação ao videoclipe de “quebradeira”. O videoclipe inicialmente recebeu censura e classificação etária de 18 anos do *YouTube*, mesmo não havendo nenhuma justificativa plausível para tal censura, já que a produção não faz propaganda de bebidas alcoólicas, não faz alusão a qualquer droga lícita ou ilícita, não há nudez e nenhum conteúdo sexual explícito nas suas letras nem em suas danças. Essa censura aplicada prejudica o engajamento da obra, já que teoricamente fica restrita a um determinado padrão de público, dificultando, assim, a disseminação da produção e impedindo que seja divulgada para mais pessoas. A respeito disso, os fãs da cantora se pronunciaram nos comentários do videoclipe em seu canal no *YouTube* acusando a plataforma de transfobia, posteriormente, a censura à obra “quebradeira” foi retirada (Figura 31).

³² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aRPBWGdKypE>>. Acesso em 28 de dez. 2023.

Figura 31 — Comentários no videoclipe "quebradeira"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aRPBWGdKypE>

A quantidade de danças presentes em “quebradeira” é bem extensa se comparada ao padrão de videoclipes de outras “divas *pops*” a nível de Brasil e de mundo, inclusive, as analisadas aqui, mesmo tendo cortes de segundos em sua edição — seguindo as regras de mercado para esse nicho com o intuito de aguçar a rapidez no olhar de quem assiste a fim de tornar a produção “mais agradável” e “menos tediosa” ao público — observa-se a existência de sequências de movimentos que dispõem de uma ligação coreográfica entre os cortes. As coreografias são executadas pelos dançarinos, pela cantora dançarina e pela *rapper* Glória, durante toda a minutagem do videoclipe, há repetições simultâneas da sequência coreográfica juntamente com a música. Não há nesse videoclipe “a hora da dança”, pois a dança está presente de forma majoritária ao longo de toda obra, existem coreografias em todas as cenas, é nítido que o corpo em movimento é prioridade na parte visual da produção, diferentemente do padrão de outras produções em que o videoclipe é dividido em vários momentos com vários elementos e a dança insere-se em um ou alguns desses momentos apenas como um dos elementos e não como um dos protagonistas.

As cenas de todo o videoclipe acontecem em três cenários diferentes, o cenário um é uma sala com a aparência de galpão com cores claras e ao fundo há duas portas de enrolar, sem nenhum elemento cênico, o cenário dois é um espaço menor aparentemente dentro de um contêiner, com elementos cênicos como: plantas, televisão, caixa e som e luzes coloridas, o espaço é mais escuro e com fumaça, já o cenário três aparenta ser uma sala de estúdio com fundo escuro e sem nenhum elemento cênico. A construção narrativa de “quebradeira” mostra um clima festivo, dançante em que Danna flerta com uma pessoa, ela não quer ir embora da festa, ela quer dançar, quer “quebradeira”.

A cena inicial de “quebradeira” se passa no cenário um, Danna está ao centro e duas dançarinas nas laterais, posteriormente mais dois dançarinos chegam para compor a cena, Danna está usando um vestido preto de tela arrastão que vai até os tornozelos com duas grandes aberturas nas laterais das pernas, um *collant* com estampa de arco-íris, boina vermelha, uma jaqueta na cor laranja que está amarrada na cintura cobrindo a bunda, nela está escrito “quebradeira” e abaixo há uma imagem de um punho na cor preta fechado voltado para a frente, uma bota preta de salto com cano curto, cabelo preso em forma de coque com franja na lateral direita do rosto e um grande brinco em forma de triângulo do lado esquerdo, um colar gargantilha prata brilhoso, maquiagem e unhas pintadas (figura 32).

Figura 32 — Videoclipe "quebradeira"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aRPBWGdKypE>

As movimentações não estão dentro de uma estética específica, as danças variam entre o *dancehall*, o *jazz-funk* e o *twerk*, acontecem majoritariamente em nível alto, com os corpos voltados de frente para a câmera e com disposição espacial em forma de “V” com Danna estando no centro, quase não há deslocamento pelo espaço e a câmera está fixa, características essas bem comuns dentro dos padrões dos videoclipes *pops*, quando há a execução de alguma coreografia. Em relação às expressões faciais dos integrantes, diferentemente de “vai malandra”, são expressões de felicidade ou neutra, a intenção de “sensualizar” não é predominante.

Outra diferença marcante quando comparadas à “vai malandra” de Anitta, analisadas no capítulo anterior, são as formas com que as feminilidades se apresentam dentro do videoclipe. Em “quebradeira” o ato de performar feminilidade não se limita somente às pessoas que se identificam com o gênero feminino, todos os dançarinos de diferentes gêneros presentes no videoclipe executam a mesma sequência de movimentos e todos performam feminilidade através desses movimentos, a partir das danças presentes podemos observar que não há distinção dos movimentos tendo como justificativa os gêneros. Existem muitos movimentos de munheca, jogadas de cabelo/cabeça, muitos movimentos que exploram o quadril, movimentações mais longilíneas, o que dentro do imaginário sociocultural é atrelado ao gênero feminino, e que são executadas por todos.

Outra grande diferença aqui é em relação às formas com que são escolhidas para expor a raba, mesmo com muitos movimentos que exploram a região pélvica, não há estratégias em relação aos vestuários, enquadramentos de câmera ou posicionamento do corpo que tragam um protagonismo para a raba. Segundo o professor de teoria da dança Giuliano Andreoli (2019), a dança é uma das formas de prática cultural em que se instituem a identidade de gênero, acrescento que também pode ser uma forma de afirmação e exaltação da sexualidade e da raça de um indivíduo ou de um grupo. O autor pontua ainda que:

Os Estudos de Gênero têm apontado para o entendimento de que relações de poder socialmente construídas, por exemplo, por meio de categorias como gênero, dependem da ritualização de gestos corporais e de usos e representações do corpo. Ora, o que é a dança senão uma ritualização do gesto? De onde parte a dança senão desses corpos que, antes de dançarem, já carregam em si todos os discursos e representações da cultura? Assim, é produtivo tomar o conceito de gênero como uma ferramenta para analisar o que a dança nos diz acerca dos mecanismos de disciplinamento e regulação dos corpos, ou seja, das normas de gênero que operam dentro da nossa cultura e constituem os corpos que dançam (ANDREOLI, 2019, p. 85).

Esse é o videoclipe de Danna que mais fez sucesso em termo de visualizações no *YouTube*, enquanto nenhum de seus outros vídeos chegou a 60 mil visualizações, “quebradeira” já passa de 1 milhão de visualização, obviamente que a principal acionadora desse marco é a participação da artista Gloria Groove por já ter grande projeção no cenário musical brasileiro, curiosamente esse é o único videoclipe da cantora que não tem a presença da dança *vogue* ou da cena *ballroom* e nem trata de determinados assuntos com o intuito da militância, em outros de seus vídeos, há a existência de pelo menos um desses elementos.

Na cena que se passa no cenário três (figura 33) estão apenas Danna Lisboa é o modelo haitiano Woolmay Mayden (único participante do videoclipe que não dança), existem vários cortes dessa cena ao longo do videoclipe, é uma cena mais intimista onde a intenção é retratar um flerte entre os dois, ao longo da música há alguns trechos: (“moleque estrangeiro”, “ficou no chão com a ginga brasileira” e “beijo bilíngue”³³) que nos passa a mensagem de que existe uma ligação da composição da letra da música com o modelo que contracena com a cantora, tanto na letra quanto na parte visual dessa cena é mostrada uma paquera e um interesse de ambos que se utilizam de algumas formas para “sensualizar” um para o outro, formas essas que reproduzem possibilidades de performar masculinidade e feminilidade.

Figura 33 — Videoclipe “quebradeira”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aRPBWGdKypE>

³³ A letra de “quebradeira” está disponível em: <<https://www.letas.mus.br/danna-lisboa/quebradeira/>>. Acesso em 15 jan. 2024.

Danna está com um *cropped* branco de manga 3/4, uma saia rosa mais longa de cintura alta, pulseiras na cor rosa, cabelo preso com uma grande flor no coque, ela está maquiada e de unhas pintadas, já o modelo usa uma camisa florida aberta na frente, bermuda, colar com um pingente grande em forma de coração, em alguns cortes ele aparece sem camisa e com óculos escuros, não há maquiagem aparente em seu rosto, nem brincos ou anéis. Ao encenar a sedução entre o casal, ambos dispõem de elementos socialmente atrelados ao masculino e ao feminino, inclusive nos modos de dançar de Danna, Woolmay permanece durante toda a cena com expressões faciais mais sérias, instaurando um ar de “marrento” e “misterioso”, majoritariamente parado olhando para a câmera ou com o olhar direcionado para a cantora, durante o flerte o modelo faz um gesto de colocar um de seus dedos embaixo do queixo de Danna trazendo o rosto da cantora para perto do seu a fim de beijá-la, ele sensualiza tirando os óculos lentamente e olhando por cima deles. Enquanto o modelo haitiano fica parado, Danna circula ao seu redor, dança para a câmera e para ele, rebola, o abraça, faz um gesto de negação à tentativa de beijá-la, ela executa movimentos suaves de braço explorando a munheca enquanto alisa seu próprio rosto. Essa cena destoa das demais no sentido da análise dentro do videoclipe, dos corpos que performam feminilidades e masculinidades, pois há nítidos distanciamentos nos modos de se comportarem, nos quais a Danna performa feminilidade enquanto o modelo performa masculinidade, sendo essa a única cena com tal característica.

A cena que acontece no cenário dois, em um primeiro momento, é com a cantora Gloria Groove e mais dois dançarinos, Gloria está com cabelos grandes e soltos, usa um *collant* laranja com um cardigã branco, brincos e colar de pérolas grandes, óculos escuros, um coturno marrom de salto, bastante maquiagem e unhas grandes pintadas de laranja, a disposição espacial é a mesma, em formato de “V”, com a cantora no centro e os dois dançarinos nas laterais com movimentações a nível alto e sem grandes deslocamentos pelo espaço, tanto a *Drag Queen* quanto os dois dançarinos dispõem de movimentações que são associadas aos femininos, executam movimentos pendulares com o quadril e o corpo ereto, feito de costas para a câmera a fim de trazer o foco para suas rabas, também há movimentos de munheca e longilíneos com o corpo ereto, exploram a cintura e o quadril, fazem jogadas de cabeça e cabelo, nesta cena o figurino escolhido por Gloria deixa à mostra sua raba (figura 34).

Figura 34 — Videoclipe "quebradeira"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aRPBWGdKypE>

A cena final também acontece no cenário um, em um primeiro momento com Danna e mais seis dançarinos, posteriormente Gloria entra em cena, Danna está com outras vestimentas, usa um *collant* dourado de alcinha, uma camisa saída de praia branca, uma bota prata cano baixo de salto, brincos grandes, várias pulseiras e colares dourados, cabelo solto na altura dos ombros, unhas pintadas e maquiagem. Em grande parte dessa cena existe a repetição da sequência de movimentos e da música em relação à cena inicial, porém, existe um trecho, com apenas alguns segundos, que explora elementos musicais e dançantes que não se repetem em nenhum outro momento do videoclipe e têm o intuito de trazer o foco para o bumbum, simultaneamente ao canto de Gloria sobre mexer o bumbum³⁴, os dançarinos viram-se de costas para a câmera e exploram o rebolado trazendo a intenção do movimento para a região pélvica, essa cena se mescla, na edição, com o solo dos dançarinos que acontece no cenário dois, e são os cortes que mais exploram a raba em questão da escolha de movimento, da letra da música e do enquadramento de câmera, já em relação às vestimentas, somente Gloria e Danna mostram a raba, por poucos segundos, os figurinos dos dançarinos mantêm o bumbum coberto (figura 35).

³⁴ Eu quero quebrar o bumbum
É a gente faz quebrar bumbum
É a gente vai quebrar bumbum (Quebradeira, 2018).

Figura 35 — Videoclipe "quebradeira"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aRPBWGdKypE>

Existem cortes que acontecem no cenário dois onde os dançarinos aparecem dançando de forma individual, pode-se identificar através de alguns movimentos técnicas da dança *jazz*, *jazz-funk*, *dancehall*, mas a estética predominante é o *twerk*, todos os dançarinos em seus solos performam feminilidade através de sua dança, eles exploram muitos movimentos de quadril, de cintura, de munheca, longilíneos, jogadas de cabelo e requebrados. É importante destacar o figurino de dois desses dançarinos, que além dos solos também estão presentes na cena final, pois não são indivíduos lidos socialmente como mulheres, mas trazem vestuários e acessórios que convencionalmente foram destinados às mulheres, eles performam feminilidade tanto nos gestos e movimentos como na escolha de seus figurinos, com o uso de sutiã, *cropped*, brincos grandes, colares e pulseiras de “modelo feminino” e maquiagens (figura 36).

Figura 36 — Dois dançarinos na lateral da cantora Danna



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aRPBWGdKypE>

Algumas formas de dançar podem despertar significados específicos no imaginário de um determinado meio social, muitos deles carregados de estereótipos, podem ser associados a uma determinada etnia, classe social, sexualidade e gênero. Em relação às designações de gênero dentro das danças, existe uma binaridade de pensamento instaurada no senso comum, o qual é tratado como “natural” e intrínseco ao corpo de um indivíduo que executa movimentos que se convencionou ser para o seu sexo biológico, dentro dessa lógica de funcionamento as danças estão diretamente ligadas à genitália. A respeito das discussões de dança e gênero Giuliano Andreoli (2019) faz uma importante reflexão, embora o autor se refira na citação abaixo à dança cênica como espetáculos de dança dentro de teatros, em palcos italianos, aplico sua reflexão às danças presentes também em videoclipes:

Dessa forma, a história da dança cênica hegemônica ocidental revela um profundo entrelaçamento com representações hegemônicas de gênero e de sexualidade. Em outras palavras, os projetos de masculinidade e de feminilidade apresentados como modelos ideais se articulam com certas técnicas corporais de dança, bem como a certas poéticas e estéticas da cena da dança. E assim, a dança, associada a certos símbolos culturais de masculino e feminino, tende a normatizar as relações sociais, pois cria ou reforça expectativas sociais em torno dos comportamentos de homens e mulheres (ANDREOLI, 2019, p. 90).

Em “quebradeira,” pessoas de diferentes gêneros e sexualidades executam as mesmas sequências de movimentos, embora obviamente a corporeidade de cada um seja única e a qualidade da execução de movimento seja influenciada não só por estéticas de danças em que cada indivíduo tenha mais familiaridade e prática, mas também por outras questões socioculturais em que cada um esteja inserido, a intenção de movimento é a mesma, a coreografia foi pensada de forma a não ser modificada por questões de gênero. Essas escolhas além de borrarem as percepções estereotipadas em relação a gênero e dança instaurados no senso comum, ainda dizem muito sobre o perfil de público que o consome.

2.3 CORPO DANÇANTE E A “REAL” DO VIDEOCLÍPE

“Real” é uma obra da artista Danna Lisboa, no *YouTube* seu videoclipe conta com 19.015 mil visualizações e 218 comentários³⁵, foi lançado na plataforma em 17 de março de 2020, com a produção e direção de Luca Weingärtner e Dan Lourenço, tem como elenco dançante Bia, Rodrigo Waacking, Maluvitta, Paulo, Rodrigo, Emer, Leo, Victor, Henrick, MaFer, Ivan, Alice, Bruno e Natasha. O videoclipe está repleto de referências à cultura *ballroom*, exibe figurinos comuns dos bailes, a composição musical traz o *beat* da música eletrônica, as técnicas da dança *vogue* predominam dentre todas as movimentações presentes, a letra³⁶ da música faz citações diretas à cultura, como: “ballroom”, “*dip*” (movimento específico da dança *vogue*), “pose” (elemento imprescindível na origem da própria dança), “categoria” (forma de separar e classificar as batalhas de acordo com regras específicas para cada uma), “*femme queen*” (pessoas trans e travestis responsáveis pela criação e execução do *vogue femme*³⁷), “*runway*” (categoria para desfiles). Na entrevista dada ao entrevistador Estêvão Delgado no perfil “Ezatementchy” no *Facebook* em março de 2020³⁸, Danna revela que “Real” é uma celebração à cultura de baile da qual faz parte, que a proposta

³⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jyIFzhi8ic>>. Acesso em 17 jan. 2024.

³⁶ A letra da música está disponível em: <<https://www.letras.mus.br/danna-lisboa/real/>>. Acesso em 17 jan. 2024.

³⁷ A respeito do assunto ler: Old Way, New Way ou Femme, Vogue é com Lucas Montty. 06 abr. 2020. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2020/04/14221/PerfilDasArtes-Old-Way-New-Way-ou-Femme-Vogue-e-com-Lucas-Montty.html>>. Acesso em 17 jan. 2024.

³⁸ Ezatementchy. E real! Com vocês DANNA LISBOA!. Facebook, 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ezatementchy/videos/%C3%A9-real-danna-lisboa-dannalisboa/2486872604975884/>>. Acesso em 13 dez. 2023.

da obra é abordar questões políticas sem deixar de ser dançante e festiva. O refrão de “real” é cantado majoritariamente na língua inglesa, a respeito disso, a cantora revela que a intenção era conversar com outros públicos, para além do Brasil.

A nomeada aqui de “cena montagem” é a cena inicial do videoclipe e ganhou esse nome pela presença de alguns elementos cênicos que remetem ao ato de “se montar³⁹”, há uma cadeira e uma mesinha com uma *lace*, maquiagens, pincéis para maquiagem, brincos, anéis, colares grandes, pulseiras brilhantes, e um espelho, ao lado da mesa há um manequim com uma estola de plumas pretas. Danna está com um *collant* preto transparente, um cinto brilhoso⁴⁰, um vestido com capa de lantejoulas escuras e cortes assimétricos que possui uma grande abertura na região peitoral (permitindo ver o *collant*) e nas laterais da coxa (permitindo ver a parte de baixo do *collant* juntamente com sua calcinha preta), um *scarpin* preto de salto, brincos grandes em formato de globo de festa, cabelos soltos um pouco abaixo dos ombros, está maquiada e com unhas pintadas. Além dos elementos cênicos citados, o cenário conta com chão e o fundo pretos e uma iluminação mais escura (figura 37).

Figura 37 — Videoclipe “Real”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8jylFzhi8ic>

³⁹ Nesse sentido, o ato de “se montar” significa a escolha por agregar em seu corpo elementos que socialmente foram e são designados às mulheres cisgêneras, afim também, de performar feminilidades.

⁴⁰ As maquiagens e acessórios brilhantes e as roupas com lantejoulas e paetês são muito comuns dentro da cultura de baile.

A escolha feita para a montagem da sequência coreográfica de “real” se difere um pouco de “quebradeira”, já que, em “quebradeira”, a coreografia se repetia sempre que também havia a repetição da letra da música, havendo um começo, meio e fim para tal sequência, que se estendia durante todo videoclipe e que não dependia da mudança de cena para que houvesse também uma mudança na coreografia. Já em “real” pode-se notar que a coreografia, a intenção de movimento e as estéticas de dança mudam juntamente com as cenas, no caso da “cena montagem” temos uma sequência de movimentos, que em sua integralidade, só se repete aqui, a estética de dança é o *jazz-funk*.

Inicialmente Danna está sentada na cadeira cantando para a câmera e se maquiando, posteriormente inicia-se a disposição espacial no cenário para começar a coreografia, tendo a cantora no centro e os dois dançarinos nas laterais. Os três encontram-se em plano alto e majoritariamente de frente para a câmera, não há grandes deslocamentos pelo espaço, as movimentações trazem o foco para os braços, pernas e cintura escapular, não havendo tanta ênfase na região pélvica, a qualidade de movimento oscila entre linhas marcadas e movimentos fluidos. É aparente que os três performam feminilidades tanto na escolha dos figurinos quanto através das formas escolhidas para a execução dos movimentos que dispõem jogadas de cabelo, movimentos fluidos com a cintura escapular juntamente com movimentos de munheca.

Um importante ponto a se destacar na “cena montagem” é o fato do figurino de Danna ser transparente na parte dos seios, e por isso o videoclipe foi editado incluindo um borrão nessa parte do corpo da cantora com o objetivo de censurá-la, sem essa estratégia na edição, a plataforma poderia restringir o videoclipe colocando-o na classificação indicativa para maiores de 18 anos por motivo de nudez, o que poderia reduzir muito o número de acesso à obra.

Mas, o que de fato importa aqui, é expor o porquê da necessidade dessa estratégia na edição. Vivemos em uma sociedade com conceitos pautados em binarismos, incluindo os de gênero, nos quais as censuras dos corpos também operam mediante ao binário, quando falamos em mamilos há uma seletividade a respeito de quais corpos “têm permissão” para expô-los em público, já que se foi determinado — a partir de diversos preceitos que beneficiam certas hegemonias — uma divisão entre “mamilo do homem” e “mamilo de mulher” em que o primeiro é

dessexualizado e o segundo, além de sexualizado, se exposto em público se torna um ato criminoso⁴¹.

Quando aplicamos essa discussão a pessoas trans e travestis como Danna, que se identifica como uma mulher travesti, surgem ambiguidades nos discursos, já que, de um lado temos argumentos pautados em lógicas religiosas e científico-biológicas para “provar” que mulheres trans e pessoas travestis são homens, e de outro, temos casos de censura e criminalização⁴² dessas pessoas ao exporem os mamilos, com justificativas de estarem assumindo “fenótipos femininos” e por isso não podendo mostrá-los em público.

A respeito disso a pessoa transvestigênera e ativista Indianarae Siqueira escancara essa hipócrita censura seletiva através de seus diversos protestos feitos na cidade do Rio de Janeiro, nos quais ela se encontra em vias públicas com os seios à mostra a fim de levantar uma provocação: se fosse presa estariam reconhecendo-a como mulher, caso contrário estariam reconhecendo-a como homem. Indianarae foi prese na delegacia, foi tratade como homem, porém com “fenótipos femininos” como afirmou um policial⁴³, passou por diversas audiências por conta desses protestos, mas continua a fazer⁴⁴.

⁴¹ BORGES, Caroline. Mulher algemada ao fazer topless em Balneário Camboriú tem empresa de biquíni e é modelo da própria loja. 22 mai. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2023/05/22/mulher-almemada-ao-fazer-topless-em-balneario-camboriu-tem-empresa-de-biquini-e-e-modelo-da-propria-loja.ghtml>>. Acesso em 18 jan. 2024; Denise. Jovem com seios de fora é presa e questiona por que homens podem? Saiba a resposta da Justiça. 21 out. 2015. Disponível em: <<https://www.bandab.com.br/geral/jovem-com-seios-de-fora-e-presa-e-questiona-por-que-homens-podem-andar-sem-camisa-saiba-o-que-a-justica-decidiu/>>. Acesso em 18 jan. 2024; Produtora que foi levada para delegacia algemada por fazer topless fala sobre conduta de PM: 'Mandando a gente calar a boca'. 06 fev. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/02/06/produtora-que-foi-levada-para-delegacia-almemada-por-fazer-topless-fala-sobre-conduta-de-pms-ficou-mandando-a-gente-calar-a-boca.ghtml>>. Acesso em 22 jan. 2024.

⁴² Em 2017 uma travesti foi condenada por ter exposto os mamilos em via pública, o caso é relatado em uma matéria disponível no site do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios o qual identifica a pessoa travesti como homem. Travesti é condenado por prática de ato obsceno em rodoviária de Brasília. Disponível em: <<https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/noticias/2017/janeiro/travesti-e-condenado-por-pratica-de-ato-obsceno-em-rodoviaria-de-brasilia>>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁴³ Em entrevista, a autora Julia Naidin, Indianarae relata: “Em outra o policial fala, quando eu pergunto porque eu não posso sair da delegacia se não vai dar em nada? Ele diz ‘a gente não pode te liberar com o peito de fora’, mas se eu fosse um rapaz que é detido somente de bermuda e sem camisa, ele ficaria esperando até que a família fosse levar uma blusa pra delegacia? E o policial responde ‘mas você tem o fenótipo feminino’, então passo a ser o fenótipo feminino, não mais a pessoa...”. Disponível em: <<https://www.revistalatinamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2018/02/RLCIF-3-Entrevista-com-Indianara-Siqueira.pdf>>. Acesso em 22 jan. 2024.

⁴⁴ Indianarae faz um relato em seu perfil no *FaceBook* em relação ao caso. Disponível em: <<https://www.facebook.com/indi.siqueira/photos/a.420518144799666/439547626230051/?type=3>>. Acesso em 18 jan. 2024.

Tais corpos que fogem dessa lógica cartesiana cisnormativa, que “assumem certos fenótipos”, que nunca “são” de fato algo mas sempre “estão” no entre do discurso binário, que são presos por estarem com os mamilos de fora mas são considerados como homens (sendo que um homem cis jamais seria preso por estar com os mamilos expostos em público, muito menos censurado em vídeos no *YouTube*), que é identificado com “fenótipos femininos” mas não é tratado como mulher, são corpos socialmente tratados como abjetos, sendo o abjeto “[...] o ininteligível, aquilo que, na constituição do sujeito (individual ou social), é expulso como não categorizável. O abjeto é que está fora das categorias de pensamento socialmente inteligíveis” (LEITE, 2012. p. 560). A censura é sobre a parte do corpo ou sobre o gênero? É sobre “parecer ser” ou “sobre ser”?

Continuando com a descrição do vídeo, na “cena convocação” Danna está com um macacão colorido com apenas uma das mangas 3/4, cinto branco, uma *lace* rosa até os ombros, boina preta, luvas rosas e maquiagem. Essa cena é muito rápida com apenas 15 segundos, dos quais apenas 2 segundos têm a presença da dança em que Danna aparece de relance executando a técnica *hands performance*. Na cena, a dançarina cantora aparece “convocando” pessoas que não se adequam à cisnormatividade nem à heteronormatividade, a participarem do baile dentro da categoria “maravilhosos”⁴⁵, durante a “convocação” aparecem várias pessoas que “não se adequam à norma” dando “*close*” para a câmera e expressando sensualidade e feminilidades através de vários elementos escolhidos tanto referentes a maquiagens, acessórios e vestimentas que são ligados aos femininos, quanto na escolha dos gestos “delicados” com as mãos, olhares fixos para a câmera, leves jogadas de pescoço, carícias ao próprio rosto, o *catwalk* e poses comumente encontradas em “revistas femininas” de moda (figura 38).

⁴⁵ Ei bixas, ei sapatão
 Ei meninos e meninas trans
 Ei travestis cremosas
 Não binares
 Ei pocs afrontosas
 Ei você que não se adequa a norma
 Está aberta a categoria maravilhosos (Real, 2020).

Figura 38 — Videoclipe "Real"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8jylFzhi8ic>

A próxima cena foi nomeada de “cena *voguing*”, mesmo que a dança *vogue* não seja exclusiva a ela e também esteja presente em outras cenas, é nela que a dança *vogue* aparece como elemento principal, recebendo destaque máximo na cena e com sequências de movimentos coreografados. Aqui, Danna está com um vestido curto de grandes paetês prata, o qual tem as laterais bastante abertas, uma pequena calcinha de mesmo material que fica mais ou menos à mostra de acordo com o que ela se movimenta, uma bota vermelha de salto com comprimento até o meio da coxa, um cabelo de comprimento médio que está em um alto “rabo de cavalo” preso por um elástico grosso na cor laranja, maquiagem, brincos e pulseiras (figura 39). No cenário existem alguns elementos que compõem a cena, como: balões, tripés com iluminação, confetes, duas rosetas e uma grande letra B rosa e brilhante referenciando-se à *ballroom*.

Figura 39 — Videoclipe "Real"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8jylFzhi8ic>

Em relação à disposição espacial, Danna está no centro e os dançarinos nas laterais, como visto anteriormente, um diferencial dessa cena é o uso do espaço, principalmente pelos dançarinos, diferente da estrutura padrão de videocliques que têm a presença da dança onde as cenas dançantes tendem a serem mais estáticas em quesito de exploração do espaço, na “cena *voguing*” os deslocamentos são bem usados, há várias entradas e saídas de cena de alguns dos dançarinos, caminhadas representando a categoria *runway* e deslocamento através do *catwalk*. Outro diferencial dessa cena são os níveis em que as danças acontecem, são explorados os níveis alto, médio e baixo com diversas movimentações em grupos e solos (figuras 39 e 40).

Figura 40 — Videoclipe "Real"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8jylFzhi8ic>

Dentro da dança *vogue* existem algumas técnicas e movimentos específicos que estão presentes na “cena *voguing*”, sendo a *hans performance* a predominante, nela, são explorados os movimentos de braço, munhecas e cintura escapular, além dela também estão presentes técnicas como *runway*, *catwalk*, *floor performance*, *dip*, *old way* e as poses, dentro da dança *vogue* a expressão fácil conta muito, “sustentar o carão” é elemento essencial. É importante ressaltar nessa cena como a escolha de certos vestuários por diversos corpos e corpos diferentes, de gêneros diferentes, são usados para performar feminilidades, essa cena conta com muitos dançarinos que trazem diversos elementos da moda que socialmente são associados aos femininos, como: calcinhas, *tops*, *collant*, maquiagens extravagantes e brilhosas, *laces* grandes, sapatos de salto alto, “acessórios femininos”, sutiãs, macacões colados e brilhosos, saias e roupas com tela arrastão. Alguns dançarinos aparecem com vestimentas mais curtas, deixando o corpo mais à mostra.

A “cena show” é a final, Danna aparece em uma boate se divertindo, hora dançando na pista hora cantando e dançando no palco, existem muitas pessoas que compõem a cena, o cenário é escuro e com um pouco de fumaça, com “luzes de balada”. Ela veste um sutiã amarelo de renda, uma jaqueta com o comprimento até o meio da coxa, uma calcinha *short* preta, cinto verde neon, um tênis vermelho, brincos grandes de argola, gargantilha prata brilhosa, óculos finos na cor laranja, está maquiada e com o cabelo grande (figura 41).

Figura 41 — Videoclipe "Real"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8jylFzhi8ic>

Por representar uma festa em uma boate, a cena dispõe de várias pessoas dançantes, a disposição espacial da cena é diversa integrando corpos que se movimentam e se deslocam pelo espaço. Existe a repetição de uma parte da sequência coreográfica de *jazz-funk* da “cena montagem”, mas a técnica predominante nos corpos dos integrantes é da dança *vogue*, porém, diferente da “cena voguing”, não há uma sequência coreográfica comum, os movimentos não foram pensados para serem executados simultaneamente por todos os membros participantes, sendo a maioria executados de forma individual. A cultura *ballroom*, incluindo a dança *vogue*, dispõe de dois elementos que possuem ligação entre si e foram essenciais para sua criação e permanência. A sensualidade e a feminilidade se juntam nos corpos dos integrantes da cultura e participantes dos bailes, se manifestam através de formas específicas de movimento, de gesto, como desfilam, no “carão”, nos vestuários e acessórios.

As características exclusivas da *ballroom* estão presentes desde sua origem, dispendo de princípios de raça e gênero muito bem marcados, tendo como precursoras da cultura pessoas trans e travestis pretas estadunidenses, que, através de uma realidade social majoritariamente cercada por descaso, violência, fetichização e transfobia, encontraram na *ballroom* uma forma de exaltar e expressar tudo aquilo que lhes era negado no meio social. Inseridas em uma realidade onde se foi construída a ideia de que apenas mulheres cisgêneras brancas são passíveis de performar “uma feminilidade natural e verdadeira”, as pioneiras trazem para a dança o seu contra argumento, resignificam espaços em que apenas mulheres cisgêneras estavam inseridas e tidas como símbolos de feminilidade e sensualidade, como na cultura das passarelas, que influenciou algumas técnicas como o “*runway catwalk*” e *duckwalk*”, juntamente com as revistas de moda que serviram de referência para as “poses” e destinaram a importância dos figurinos dentro dos bailes.

Todas essas questões são trazidas por Danna, através de seus videoclipes, pontuando neles questões específicas que fazem parte da construção da sua autoimagem, foi através de suas obras mediadas pelos meios de comunicação que ela imprimiu uma marca que a diferencia e gera identificação do público. “A principal estratégia é produzir uma *persona* que congrega um conjunto próprio de características [...] e/ou de experiências vividas ou imaginadas [...] que a tornem

especial e inconfundível, e graças às quais é possível individualizá-la.” (MOZDZENSKI, 2012. p. 259).

As danças de origem periférica pertencentes à “cultura de massa”, principalmente aquelas que dispõem de questões identitárias tão fortes que são (re)produzidas por corpos marginalizados, como é o caso do *vogue*, quando ganham visibilidade e espaço, despertam em uma cultura conservadora o rechaçamento, que, segundo Martín-Barbero (2003), vem mascarado como uma forma de “preocupação com a cultura”. O que os preocupa são corpos “abjetos” sendo vistos e representados, são corpos transvestigêneres ganhando direitos, são danças marginalizadas ocupando espaços e tendo visibilidade, é o protagonismo sendo realocado.

CAPÍTULO III “PIRANHA TAMBÉM AMA”

Neste capítulo será feita a análise do videoclipe de “parabéns” da cantora Pablllo Vittar retomando as discursões de gênero, trazendo um breve processo histórico da categoria *drag queen* e debates acerca do processo da construção da autoimagem da cantora. O capítulo se debruçará a debater sobre os processos de produção dos videoclipes e sobre como a rapidez presente em uma sociedade midiaticizada reflete neles, além de ressaltar debates acerca de arte e cultura e seu processo de inserção nos meios de comunicação na sociedade contemporânea. Para tal lanço algumas questões direcionadoras a fim de trazer possibilidades de respostas ao longo da escrita deste capítulo: como foi construída a autoimagem de Pablllo Vittar? Como são identificadas e performadas as feminilidades em Pablllo Vittar e o que a dança tem haver com isso? Como se encontra a dança em uma sociedade midiaticizada? Como funciona a performatividade de gênero de Pablllo Vittar? Qual a importância da dança na viralização de um videoclipe?

3.1 “ELE É MULHER OU GAY?” PABLLLO VITTAR NAS MÍDIAS

O videoclipe é um curta-metragem no qual há presença da parte musical e visual, a junção dos sistemas sensoriais audição e visão. Dentro dos videoclipes de muitos artistas *pops* de renome a dança aparece como um elemento recorrente e importante para o sucesso da produção. Há algumas características padrões dentro das danças de videoclipe, que se encaixam em estratégias de mercado para atingir sucesso, no caso de uma sociedade atravessada pela internet, a palavra mais apropriada é viralizar. A construção da autoimagem de uma artista delimita o perfil do seu público, sendo gerado assim uma determinada expectativa desse público para as obras dessa artista, que automaticamente também delimita algumas regras a serem seguidas na produção da obra para que haja identificação e aceitação de quem consome. Para além disso, a viralização das danças dos videoclipes muitas vezes está ligada a repetição de uma certa sequência coreográfica, a uma mimetização dos gestos geralmente seguindo letra da música, a rapidez nos movimentos e nos cortes, além de que:

[...] a viralização de uma coreografia não depende apenas da qualidade da música, mas também de uma série de fatores socioculturais e tecnológicos. A presença nas redes sociais, a interação com o público e a capacidade de gerar conteúdo compartilhável são aspectos cruciais para o sucesso de uma coreografia no cenário digital contemporâneo. Portanto, uma análise mais abrangente do fenômeno da viralização de coreografias deve levar em conta esses elementos, além da qualidade intrínseca da música e da dança (LOPES, 2024, P. 47).

Dentre os fatores citados, é importante ressaltar aqui acerca da rapidez que não é exclusividade dos vídeos, ela é um reflexo dos novos modos de vida da sociedade contemporânea, tendo como principal catalisador de tal mudança o capitalismo. Segundo o sociólogo Todd Gitlin (2003) a aceleração social vem sendo escalada e não é recente, ela está presente nos modos de produção e de consumo. Dessa forma, dentro de uma sociedade midiaticizada na qual a relação de sociedade e mídia é intrínseca e bilateral, a rapidez presente nos espaços sociais por sua vez também é refletida nos espaços midiáticos e vice-versa, não sendo diferente dentro dos vídeos e também nas danças de vídeos. “Uma sociedade rápida produz gente rápida que, em todos esses sentidos, produz uma cultura rápida” (GITLIN, 2003, p. 139).

A rapidez visual é vigente nos modos de vida de uma sociedade midiaticizada, o ato de rolar o *feed* do *Instagram*, *Facebook* e *Twitter* para baixo para ter novas informações, novas imagens com legendas curtas, a limitação de 60 segundos por *story* no *Instagram*, a rapidez nos vídeos de “dancinhas” do *TikTok*, os cortes de segundos nas edições dos vídeos, se tornaram comuns é até essenciais para que haja identificação e aceitação do público.

Em outras palavras, o prazer de fitar essas imagens que se sustentam sozinhas passam correndo não é estritamente visual, mas vem a ser outro tipo de prazer, o tipo que Mark Crispin Miller chama de “subvisual” – prazer visceral com a desorientação que resulta de uma seqüência de explosões, prazer na imersão em um desfile enlouquecido de fragmentos, o tipo de prazer que, extrapolado do cinema para as outras artes, passou a ser chamado de “pós-moderno” (GITLIN, 2003, p. 127).

Sempre que há grandes modificações nos modos de produção de arte e cultura é gerado novos debates e por vezes rejeições acerca dos novos fazeres, tanto debates e preocupações por múltiplos motivos vindo de um “âmbito especializado” como os pesquisadores acadêmicos e o campo artístico, como dentro do senso comum que usam de argumentos que desqualificam como arte ou cultura um determinado conteúdo que vai em desencontro com realidade cultural as crenças de

um certo indivíduo, como evidenciado em alguns comentários que estão presentes em diversos videoclipes da cantora Pablo Vittar em seu canal no *YouTube* (figura 42).

Figura 42 — Comentários em videoclipes da Pablo Vittar



Fonte: <https://www.youtube.com/@pablovittar>

Um dos grandes marcos para as modificações e reinvenções nos modos de fazer artístico e cultural, que resultaram em fervorosas discussões até a década atual, foi o advento da indústria cultural e dos meios de comunicação. Críticas referentes às regras mercadológicas, a (re)produções em massa, falta de apreciação estética, perda da “autenticidade” da obra e da qualidade da “boa arte”, são formas de justificar a visão catastrófica de que a “mídia acabou com a arte”, ou melhor, por parte de alguns acadêmicos conservadores com pensamentos arraigados na escola de *Frankfurt* da metade do século XX, que não existe arte dentro da indústria cultural. Para Braga

(2006) as críticas da academia para os meios midiáticos muitas vezes são através de parâmetros “gerais”, sem olhar para as especificidades.

A obra de arte para Benjamin (1994) em sua essência sempre pôde ser reproduzível, sempre pôde ser imitada e transformada, com o surgimento da indústria cultural juntamente com os meios de comunicação foi possível proporcionar maiores níveis de acesso a informação que antes se restringia a classes econômicas e condições socioculturais privilegiadas de acesso à obra de arte, sendo esse um dos motivos para que a indústria tenha tido a grande adesão do público. Ao invés de ida física à lugares e instituições específicas que dispõe de obras de arte, a fotografia por exemplo, tornou possível o contato com obras que antes seria inviável para alguns grupos, em uma visão adorniana esse acesso através dos meios é enganoso, já que a mediação altera o significado e mina a “autenticidade” da obra. Essa negação diz respeito muito mais a um “[...] aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte.” (Martín-Barbero, 2003, p . 82), do que propriamente uma preocupação com a “essência” da arte.

As preocupações em discutir a “autenticidade” da arte se intensificaram a partir do início do século XX, com o surgimento da indústria cultural e dos meios de comunicação. Para esse assunto, o sociólogo Pierre Bourdieu (2007) apresenta uma visão histórica da arte pós-impressionista (que é chamada por ele de “arte pura” devido sua primazia pela autonomia do fazer artístico), que começa a se desprender do meio externo à arte, passando a não ser mais uma extensão do cotidiano e se direcionando para imergir em sua autossuficiência. Assim também acontece com o “consumo puro”, que se estabelece através do ato de consumir sem porquês externos à arte.

Com os chamados modernismo estéticos, o direcionamento do consumo não seria mais por status ou esbanjar riquezas, mas por princípios pertencentes apenas aos interesses e preocupações específicas do campo da arte. Já nos dias atuais, o consumo de uma obra de arte que tenha sido pensada e produzida para está dentro dos espaços midiáticos, como os vídeos, assumiu a característica de consumo para entretenimento.

Tanto a ideia de arte como a ideia de cultura em seu âmbito discursivo, foram terminologias criadas por classes economicamente privilegiadas durante a modernidade, com a finalidade de designarem fazeres distintos. O surgimento, as

análises e as regras de tais nomenclaturas e suas funcionalidades foram feitas no espaço social conhecido historicamente como nobreza, o que ocasionou em mais uma forma de distanciamento e diferenciação entre classes. Porém com a extinção da nobreza, a emergência da burguesia e a relativa inserção de camponeses em relação ao consumo e a produção da arte e cultura começa a crescer, ocasionando nas surgências das nomenclaturas “cultura popular” e “cultura erudita”, criadas por uma elite econômica a fim de gerar uma distinção social nas relações culturais e artísticas entre classes (CLIFFORD, 1994).

As formas como são estabelecidos os espaços midiáticos hoje, faz com que essa preocupação com a reprodutibilidade, autenticidade e originalidade de uma obra se torne irrelevante, justamente pela própria característica primordial dos meios que é a (re)produção em massa. É partindo desse ponto, da possibilidade da fabricação em massa juntamente com o poder de alcance que os meios de comunicação têm, que surgem discussões e preocupações com estratégias manipulatórias para fins lucrativos. A respeito disso, Braga (2006) defende a necessidade de um “letramento midiático” por parte dos usuários, propõe que esse letramento não se dará através de normas de análise já pré-estabelecidas, mas que, através das próprias interações sociais se estabeleça culturalmente formas de crítica “especializada” e compreensão de como funciona os processos de produção de uma obra a fim de alcançar uma “autonomia interpretativa” por parte do consumidor, segundo o autor é a partir dessa compreensão que se poderá identificar e barrar intenções manipulatórias que estão presentes na indústria.

Antes da criação e popularização das plataformas digitais como o *YouTube* (fundado no ano de 2005), os vídeos eram reproduzidos em canais de televisão em momentos específicos, tendo como um dos mais famosos do gênero a *Music Television* MTV (fundada em 1981), onde eram selecionados de forma limitada os artistas que através de seus vídeos se fariam presentes nesse espaço. Com a popularização da internet essa característica de seleção se modifica, elimina-se o “intermediador”, agora não mais será selecionado os conteúdos através de um agente (mesmo que para essa seleção fosse preciso um retorno positivo do público), agora a curadoria vem diretamente do público, escolher o que consumir e quando consumir.

Com o deslocamento nos modos de produção e consumo, juntamente com as mudanças socioculturais das últimas décadas, permitiu-se uma gama maior de

conteúdos de diversidade de corpos que estão em posição de protagonismo. Como é o caso da analisada neste capítulo, a cantora *drag queen* Pablló Vittar.

Até chegar ao entendimento atual do que é e qual o “papel” de uma pessoa *drag queen*, houveram algumas etapas ao longo dos anos. Houve uma época que as *drags*, antes denominadas de “transformista”, existiam dentro do teatro por mera restrição de gênero, já que mulheres não podiam atuar, então homens “se vestiam de mulheres” para interpretar os papéis femininos que as mulheres eram impedidas. Posteriormente, esses “transformistas” não assumiram mais papéis femininos com a intenção de substituição, mas com o objetivo da comicidade, recorrendo a estereótipos femininos para fins de chacota (AMANAJÁS, 2014).

A história da humanidade apresenta inúmeras passagens em que o ato de se vestir (montar) em drag, além de um posicionamento artístico e político, foi uma necessidade cênica imposta pela sociedade e pela moral vigente. Desde a Grécia clássica até os dias atuais, homens personificam a imagem feminina em diferentes aspectos, da maneira mais realista ao total estilizamento da forma. A *drag queen* sofreu metamorfoses reais tanto em sua estética como em sua função, mas nunca perdeu seu principal objetivo – a grande arte do estranhamento (AMANAJÁS, 2014. p. 1).

Mesmo que a arte *drag queen* não seja dependente de sexualidade ou de gênero, atualmente é comum que esteja inserida dentro da cultura LGBTQIAPN+, sendo a maioria de seus artistas homens cisgêneros e gays, como é o caso de Pablló. A característica mais marcante de uma *drag* no cenário atual é o ato de “exagerar” ou “ampliar” elementos que comumente são usados e associados ao gênero feminino, principalmente com maquiagens extremamente extravagantes, perucas roupas e acessórios chamativos e grandiosos, fazendo com que haja uma identificação visual da artista como uma *drag queen*.

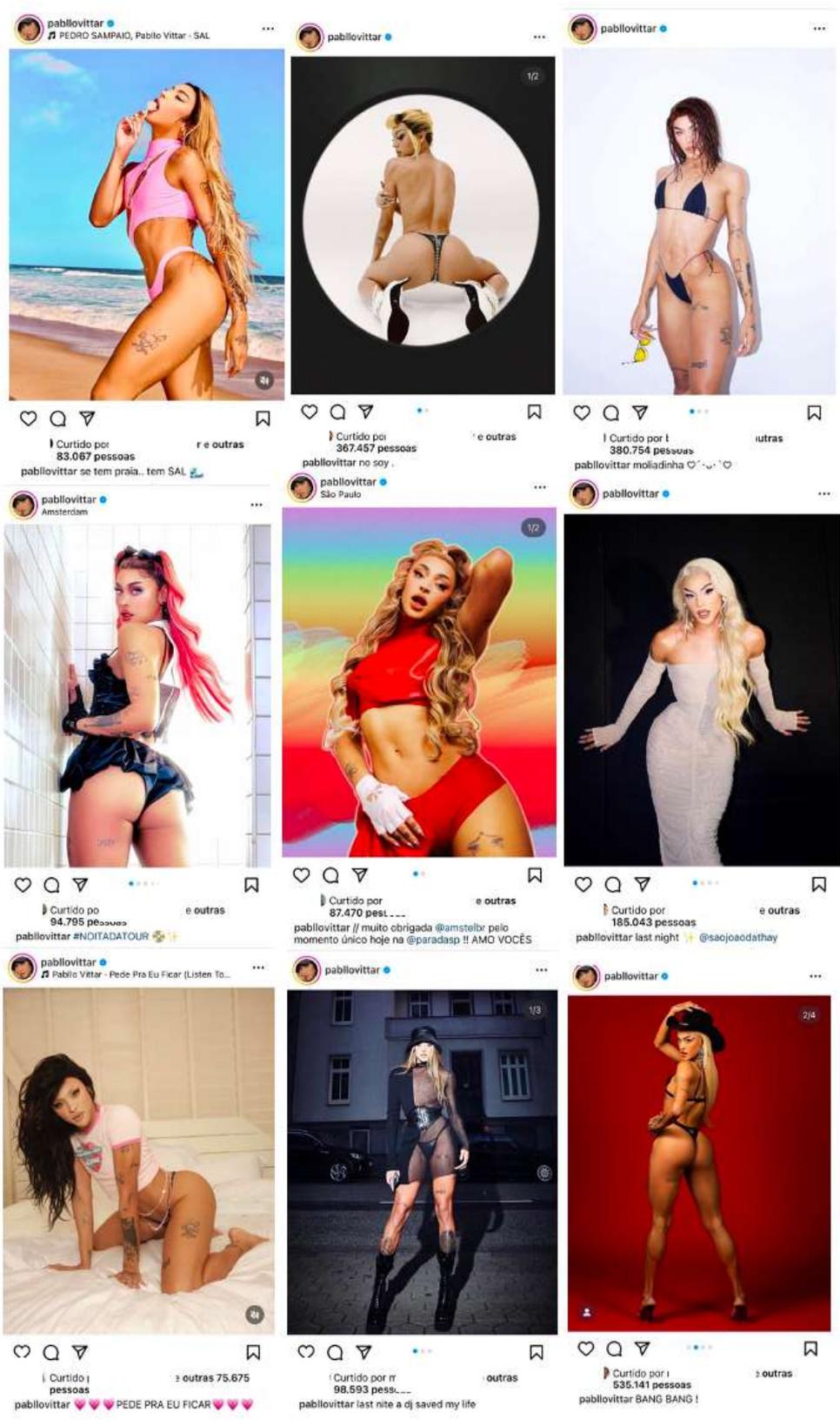
No caso de Pablló, esse “exagero” não se aplica, mesmo usando bastante maquiagens e laces grandes em seus videoclipes, ela não recorre a estética da “ampliação” de elementos destinados socioculturalmente aos femininos, pois uma de suas características centrais enquanto artista *drag* é de performar feminilidade de forma que se assemelha o máximo possível ao gênero feminino, isso porque existe vários “tipos” de *drag queen*, e Pablló segue o formato *fish queen*⁴⁶.

Em seu *Instagram*, Vittar acumula mais de 12 milhões de seguidores, sendo a *drag queen* mais seguida do mundo. Seu *Instagram* é uma das principais ferramentas

⁴⁶ Diferentes tipos de artistas Drag. 23 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.dragicka.com/es/post/diferentes-tipos-de-artistas-drag>>. Acesso em 01 fev. 2024.

de divulgação do seu trabalho, por esse motivo Vittar aparece pouquíssimas vezes desmontada mostrando seu dia a dia. Uma característica marcante de seu *feed* é a super produção em suas montagens, com *laces* diversas, coloridas e compridas, maquiagens elaboradas e lentes de contato claras e algumas coloridas. Além disso, Pablio explora dois elementos fundamentais no processo de construção de sua autoimagem, a feminilidade e a sensualidade, ela explora bastante o corpo mais nu, faz questão de evidenciar suas curvas e músculos definidos, explora “caras e bocas” com expressões faciais que remetem ao erótico, traz gestos e posições que direcionam a atenção para sua raba, pernas e barriga, além de explorar bastante vestuários ligados aos femininos como calcinhas, sutiãs, *croppeds*, biquínis, *shorts* curtos, *maiôs*, roupas transparentes e com tela arrastão, *borys*, vestidos, saias, salto alto, botas de cano longo (figura 42).

Figura 43 — Fotos do Instagram da Pablo Vittar



Fonte: <https://www.instagram.com/pablovittar/>

Pablo construiu sua autoimagem como uma persona feminina sensual, mas não qualquer persona feminina, ela escolheu modos específicos de performar feminilidades para se assemelhar ao máximo a um modelo “ideal” de feminilidade e de sensualidade ocidentalizada para uma mulher cisgênera. Além desses dois elementos presentes em seu *Instagram*, Vittar também explora em seus videocliques o erotismo, com maneiras estratégicas de construção narrativa, cortes, movimentos e enquadramentos a fim de trazer atenção para sua bunda e genitálias e expressões faciais com o intuito de estabelecer um ar sexual.

Figura 44 — Videoclipe "K.O" (2017)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=3L5D8by1AtI>

Figura 45 — Videoclipe "Corpo sensual" (2017)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=q6Lw6k7k9Rk>

Figura 46 — Videoclipe "Seu crime" (2019)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=qTEQ7ITxTs0>

Figura 47 — Videoclipe "Buzina" (2019)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=J6UBehPVf1w>

Figura 48 — Videoclipe "Bandida" (2020)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=3PnxWzt-c6Q>

Figura 49 — Videoclipe "Tímida" (2020)



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=r7MI4J9q3Lo>

Em matérias de jornais também é comum encontrar notícias que expõe a sensualidade trazida por Vittar⁴⁷, além de sua vida sexual e sua sexualidade ser pautas recorrentes em *sites* na *internet*⁴⁸. Mas nada se compara com a quantidade de notícias envolvendo a confusão em relação ao seu gênero⁴⁹, sobre isso a cantora recorrentemente explica não ser uma mulher trans e sim um homem gay que faz uma *drag queen* para fins artísticos, além disso, Pablo atribui a confusão em relação ao seu gênero ao fato de se esforçar para parecer uma “garota” quando está montada.

Pablo Vittar — Não gosto de dizer que sou uma mulher, nem no palco. Digo que sou uma pessoa que performa o feminino na sua maior abundância. Sou um menino gay que faz drag, que vive sua arte. Sou muito feliz fazendo isso.⁵⁰

Pablo Vittar — Eu realmente me esforço para me parecer com uma garota. Aí, já viu, né?! As pessoas pensam que estou passando por transições cirúrgicas.⁵¹

⁴⁷ Cheia de sensualidade, Pablo Vittar lança clipe para ‘Seu Crime’; assista. 04 fev. 2019. Disponível em: <<https://jovempan.com.br/entretenimento/musica/cheia-de-sensualidade-pablo-vittar-lanca-clipe-para-seu-crime-assista.html>>. Acesso em 01 fev. 2024; Pablo Vittar posta foto sensual com seios postíços. 13 mai. 2020. Disponível em: <<https://jornaldebrasil.com.br/entretenimento/pablo-vittar-posta-foto-sensual-com-seios-posticos/>>. Acesso em 01 fev. 2024.

⁴⁸ Pablo Vittar revela se prefere ser ativa ou passiva no sexo. 30 jun. 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/06/30/pablo-vittar-revela-se-prefere-ser-ativo-ou-passivo-no-sexo.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 01 fev. 2024; PESSOA, Vinicius. Pablo Vittar fala sobre vida sexual e masturbação. 12 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.ofuxico.com.br/polemica/pablo-vittar-fala-sobre-vida-sexual-e-masturbacao>>. Acesso em 01 fev. 2024.

⁴⁹ MARQUES, Igrainne. Sandy comete gafe ao definir Pablo Vittar como cantora trans; entenda. 17 ago. 2022. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/celebridades/sandy-comete-gafe-ao-definir-pablo-vittar-como-cantora-trans-entenda-87174?cpid=txt>>. Acesso em 26 jan. 2024; Pablo Vittar diz que não fará cirurgia: "Não sou trans, sou um menino gay". 04 out. 2019. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/10/04/pablo-vittar-diz-que-nao-fara-cirurgia-nao-sou-trans-sou-um-menino-gay.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 26 jan. 2024; OLIVEIRA, Muka. Pablo Vittar fala sobre identidade de gênero: 'Gosto de ser menino'. 06 jun. 2022. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/comportamento/2022/06/06/interna-comportamento,287005/pablo-vittar-fala-sobre-identidade-de-genero-gosto-de-ser-menino.shtml>>.

Acesso em 26 jan. 2024; ARNOLDI, Alice. Pablo recusa prêmio e explica, mais uma vez, que não é uma mulher trans. 15 jan. 2020. Disponível em: <<https://claudia.abril.com.br/famosos/pablo-recusa-premio-e-explica-mais-uma-vez-que-nao-e-uma-mulher-trans>>. Acesso em 26 jan. 2024; Revista elege Pablo Vittar como a 13ª mulher mais sexy de 2018. 06 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/gente/revista-elege-pablo-vittar-como-a-13-mulher-mais-sexy-de-2018/>>. Acesso em 01 fev. 2024.

⁵⁰ Pablo Vittar revela que "não gosta de dizer que é mulher" e explica. 30 jun. 2023. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2023/06/5105703-pablo-vittar-revela-que-nao-gosta-de-dizer-que-e-mulher-e-explica.html#google_vignette>. Acesso em 26 jan. 2024.

⁵¹ DIAS, Patrícia. Pablo Vittar descartou fazer cirurgia para mudar de sexo: ' Não sou trans! Não quero mexer no meu corpo'. 11 ago. 2017. Disponível em: <https://www.purepeople.com.br/noticia/pablo-vittar-descarta-cirurgia-para-mudar-de-sexo-nao-sou-trans_a189492/1>. Acesso em 26 jan. 2024.

Pablo admite seu esforço para ficar o mais parecida possível com uma “mulher” quando está de *drag*, para isso ela recorre a uma série de estratégias incluindo o ato de “aquendar”⁵².

O processo de construção social acerca do gênero feminino o ligou diretamente ao ato de performar feminilidades, sendo assim, quando a cantora performa feminilidade ela também pratica uma performatividade de gênero, para isso ela recorre a elementos associados à feminilidade e ao gênero feminino, como determinadas vestimentas, acessórios, gestuais e poses em seu *Instagram* e videoclipes, além de explorar a dança como um elemento fundamental não só para atingir sucesso e viralizar seus videoclipes, mas também para reforçar sua feminilidade.

3.2 DANÇAS E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO NO VIDEOCLIFE DE “PARABÉNS”

O videoclipe “Parabéns” é da cantora Pablo Vittar em parceria com Psirico, conta com a direção coreográfica de Flávio Verne, direção de Pablo Vittar e Flávio Verne, produção de Pablo Vittar e Mataderos, os dançarinos são: Talitha Gonçalves, Jéssi Muller, Netto Soares, Renan Silveira, Thiago Rocha e Bruno Barbosa. “Parabéns” foi lançado no *YouTube* em 17 de outubro de 2019 e conta com 143.038.431 visualizações⁵³, com esse videoclipe a cantora atingiu mais um recorde em sua carreira, sendo a única *drag queen* do mundo a ter 5 videoclipes no *YouTube* com mais de 100 milhões de visualizações⁵⁴. Pablo é muito ativa em seu *Instagram* sendo a *drag queen* mais seguida do mundo.

Uma característica marcante da cantora é o hibridismo cultural em seus videoclipes, Pablo nasceu no estado do Maranhão e passou sua infância no estado

⁵² O termo “Aquendar” dentro da cultura LGBTQIAPN+ é o ato de esconder o pênis e os testículos, a fim de torná-los imperceptíveis em determinadas vestimentas.

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RAQmKQsonhc&list=RDRmKQsonhc&start_radio=1>. Acesso em 02 fev. 2024.

⁵⁴ OLIVEIRA, Muka. Pablo Vittar atinge marca histórica no YouTube com o clipe de “Parabéns”. 19 ago. 2020. Disponível em: <

do Pará, sendo perceptível em suas obras a influência de alguns gêneros musicais e estéticas de danças típicas do estado do Pará como o brega, tecnobrega, calypso, além do forró muito marcante na região nordeste do país. A cantora mescla elementos de uma cultura regional com uma cultura *pop* de caráter global, trazendo tanto estéticas de danças típicas de videoclipes como o *jazz-funk* quanto movimentações de danças mais regionais, no caso específico de “parabéns” Pablllo traz a estética do brega *funk*, típico do estado de Pernambuco, que é uma mistura do eletrobrega com o *funk* carioca do estado do Rio de Janeiro.

A cerca disso, Jesús Martín-Barbero (2003) em sua obra “Dos meios às mediações”, dialoga com o filósofo Antonio Gramsci quando afirma que a cultura popular tem um grande poder de se adaptar e aderir às mudanças que acontecem ao seu redor. Então sua importância não está na autenticidade, mas sim em sua “representatividade sociocultural”, nas formas com que ela se adapta ao meio, filtrando o que vem tanto de uma cultura hegemônica como de sua própria herança cultural, como é o caso das obras de Pablllo.

Na “cena aniversário”, logo no início do videoclipe, Pablllo aparece representando uma aniversariante em sua festa de aniversário, a estética visual dessa cena, através de estratégias de filtro e processos de edição, nos remete a uma filmagem caseira dos anos 1990, diferente das outras cenas do videoclipe, nesta, Vittar não traz características sensuais, ela aparece performando felicidade, “doçura” e “leveza” estabelecendo um ar até infantil e jovial, ela está com seu cabelo curto partido ao meio com duas presilhas infantis típicas dos anos 1990, a câmera está enquadrada para focar apenas em seu rosto (figura 50). Durante todo o videoclipe, o cenário, elementos cênicos e os vestuários são na cor azul.

Tanto na “cena aniversário” quanto na cena em que Pablllo aparece ao lado do cantor Márcio Victor, vocalista da banda Psirico, a cantora está com as mesmas vestimentas, sendo uma jaqueta *cropped* azul, uma bota azul de salto alto e cano longo, unhas grandes e pintadas de azul, brinco, gargantilha prata brilhosa, maquiagem e lentes de contato azuis.

Diferentemente da “cena aniversário”, na cena com o cantor Márcio Victor, Pablllo traz intenções de sensualizar, ela olha de baixo para cima, morde os lábios, alisa o rosto e os cabelos e passa a língua nos lábios. Já Márcio traz elementos em seu vestuário que remetem a masculinidades atuais, como seu boné de aba reta, anéis e colares muito grossos na cor de ouro como símbolo de ostentação, assim

como os homens analisados no videoclipe “vai malandra”, no capítulo um desta dissertação, além disso, outra semelhança está na intenção de movimento que traz o foco para a região dos membros superiores (figura 51).

Figura 50 — Videoclipe "Parabéns"



Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=RAQmKOsonhc&list=RDRAQmKOsonhc&start_radio=1

Figura 51 — Videoclipe "Parabéns"



Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=RAQmKOsonhc&list=RDRAQmKOsonhc&start_radio=1

Na “cena Marilyn” Pablo está com uma calcinha “fio dental” azul, luvas azuis que vão até o meio do braço, um acessório de *strass* prata brilhante que imita o

formato de um vestido, sandália de salto alto transparente com plataforma na frente, brincos grandes e brilhantes, uma gargantilha grossa brilhante escrita “111” (nome do seu álbum de estúdio), uma *lace* loira com extensão até a bunda e maquiagem (figura 52). A cor azul predomina o cenário, conta com elementos cênicos como: um bolo gigante ao centro, duas escadas laterais, duas plantas em cima de dois suportes no formato de pilastras greco-romanas, Pablo compõe a cena juntamente com mais 4 dançarinos. Essa cena nos traz diversos elementos para a análise, começando pela referência à atriz e ícone da cultura *pop* Marilyn Monroe, que deu nome a essa cena, na qual Pablo a homenageia ao sair de dentro de um bolo de aniversário gigante, fazendo referência a performance da atriz de *Hollywood* quando cantou “Happy Birthday” ao então presidente dos Estados Unidos John Kennedy, em 1962 (LOPES, 2024).

O ato de referenciar Marilyn pode trazer alguns indícios estratégicos na performatividade de gênero assumida por Pablo. Marilyn foi considerada um símbolo sexual do século XX, a sensualidade foi uma marca em sua carreira, assim como na carreira de Pablo, além disso a “beleza” de Monroe é lembrada até os dias atuais, sendo esse outro elemento que Pablo nitidamente se preocupa, Vittar está dentro de um padrão de beleza da atualidade, faz questão de exibir seu corpo magro com músculos e curvas definidas, para a autora Denise Bernuzzi (2004), a “beleza” é uma das principais características do “feminino”, está diretamente ligada à feminilidade. A “beleza”, a feminilidade e a sensualidade abordadas nos seus videoclipes, foi um ato estratégico de Pablo no seu processo de performatividade de gênero e da construção da sua carreira profissional.

Além de Marilyn, essa cena conta com a referência de outro símbolo de “beleza”, feminilidade e sensualidade, duas dançarinas que usam sutiã e calcinha azuis, estão representando ninfas (figura 52). “As ninfas, segundo Pierre Grimal (1997), são figuras que simbolizam a beleza, a sensualidade e a fertilidade, e que estão associadas ao desejo carnal dos deuses e dos homens.” (LOPES, 2024 p. 51). Os “papéis de gênero” ficam nítidos nessa cena quando se direciona o olhar para as poses dos dançarinos, no qual as dançarinas estão personificando um “símbolo do feminino” no mundo antigo e os dançarinos estão reproduzindo poses mais ligadas ao masculino na contemporaneidade, sentados com as pernas abertas.

Figura 52 – Videoclipe "Parabéns"



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RAQmKOsonhc&list=RDRAQmKOsonhc&start_radio=1

Outro fato importante para trazer para a análise está em um elemento no figurino de Pabllo, a cantora tampa apenas os mamilos com círculos de brilhantes grudados ao seu corpo, não é novidade que Pabllo use peças de roupa associadas aos femininos na parte superior do corpo, como sutiãs, *tops* e *croppedes* por exemplo, mas o que chama a atenção é a escolha dela em recorrer a um artifício usado por muitas pessoas, principalmente mulheres que tem seus mamilos sexualizados socialmente, como foi o caso de Danna Lisboa analisado no capítulo anterior, em que se é necessário recorrer a tais artifícios unicamente para que não haja uma sexualização ou criminalização desse mamilo. Só que esse ato de Vittar tem significado e intuito diferente quando comparados a casos como o de Danna Lisboa, se Danna teve que cobrir seus mamilos para que não houvesse censura do *YouTube*, aqui Pabllo, que em suas próprias palavras “se esforça para parecer uma garota” traz a representação de uma censura como uma forma de se parecer mais ainda com uma “garota”, aqui ela apenas “representa” uma censura, já que não sofreria tal rechaçamento por meio da plataforma pelo fato de seu mamilo não ser criminalizado.

Em todo o videoclipe de “Parabéns” é criado uma atmosfera erótica que explora a sensualidade de várias formas, através de gemidos produzidos por Pabllo ao longo da música, expressões faciais que remetem ao sensual, escolha estratégica das

vestimentas, os modos de dançar, gestos como dos dançarinos que passam a mão pela barriga e coxas lentamente e a própria letra da música⁵⁵ com duplo sentido, fazendo um jogo de palavras e sentidos onde se cria um contexto de uma festa de aniversário em que “presentes”, “comer bolo” e felicitações de “parabéns” são comuns e rearranjam para uma situação sexual.

A interseção entre a metáfora e as letras de duplo sentido é evidente na habilidade dos artistas em entrelaçar significados sutis, amalgamando o simbolismo metafórico com a linguagem cotidiana praticada pelos segmentos populares da sociedade. Dentro desse contexto, a parceria estratégica com a banda Psirico no videoclipe “Parabéns”, exemplificada em uma música que utiliza a temática de aniversário para criar trocadilhos de conotação sexual, destacando a multiplicidade de camadas semânticas presentes nessas composições. A associação entre sensualidade e sucesso coreográfico revela não apenas a astúcia artística, mas também a compreensão da interconexão entre linguagem, metáfora e a recepção do público durante eventos culturais, como o Carnaval (LOPES, 2024, p. 49).

A região pélvica é bastante explorada tanto por escolhas de vestimentas e enquadramentos de câmeras, quanto pela própria movimentação que dispõe de rebolados e requebrados. Acontecem estratégias na produção do videoclipe em que há a junção da letra da música, da movimentação, do enquadramento de câmera e dos cortes na edição para ressaltar esse duplo sentido, aplicando um tom erótico e trazendo o foco da cena para a raba da cantora. Por exemplo, quando Pablllo canta um trecho da música que tem a palavra “merece”, aos vinte segundo de videoclipe, acontece um rápido corte em que há o enquadramento de sua raba de “fio dental” balançando de um lado para o outro (figura 53), ou exemplo se dá na minutagem de vinte e seis segundos, quando há um corte em que Pablllo aparece de costas jogando o cabelo lentamente mostrando a raba também de “fio dental” enquanto geme (figura 54).

⁵⁵ A letra da música está disponível em: <<https://www.letras.mus.br/pablllo-vittar/parabens-part-psirico/>>. Acesso em 06 fev. 2024.

Figura 53 — Videoclipe "Parabéns"



Fonte:
https://www.youtube.com/watch?v=RAQmKOsonhc&list=RDRAQmKOsonhc&start_radio=1

Figura 54 — Videoclipe "Parabéns"



Fonte:
https://www.youtube.com/watch?v=RAQmKOsonhc&list=RDRAQmKOsonhc&start_radio=1

Na “cena solo” não há elementos cênicos, o cenário é inteiramente azul assim como o figurino de Pablllo que compõe a cena sozinha, ela veste um macacão de tela todo transparente com uma espécie de capuz, mangas bufantes, luvas curtas, um *collant* sem alças, brincos pequenos, maquiagem e um *lace* preta presa em formato de coque. Nessa cena Pablllo performa olhando diretamente para a câmera enquanto canta, a sensualidade continua como um elemento marcante, ela traz gestos sensuais e executa expressões faciais caricatas a fim de instaurar um ar sexual na cena (figura 55).

Figura 55 – Videoclipe "Parabéns"



Fonte:
https://www.youtube.com/watch?v=RAQmKOsonhc&list=RDRAQmKOsonhc&start_radio=1

A "cena parabéns" é o momento em que a dança se torna protagonista, Pablo está com mais seis dançarinos, todos com figurinos na cor azul, as dançarinas usam *shorts* curtos, sutiã e uma blusa de manga longa transparente e os dançarinos usam calça e *cropped*, na escolha dos figurinos para os dançarinos e dançarinas há uma nítida separação por gênero, porém com uma peculiaridade, os dançarinos estão com uma peça no vestuário, que no atual meio cultural em que estão inseridos, é associada às feminilidades⁵⁶. Já Pablo usa uma calça azul de cintura alta, um *top* cruzado no pescoço, uma bota cano curto de salto, uma calcinha "fio dental" prata e brilhante por cima da calça, maquiagem e uma *lace* loira grande de tranças. Como elemento cênico há dois arcos enormes de balões azuis e luzes em formato vertical, já a disposição espacial dos corpos nessa cena é em formato de "v", com a cantora estando no centro, há pouquíssimos deslocamentos pelo espaço (figura 56).

A estrutura das cenas de "parabéns" segue um padrão dos videocliques *pops* da atualidade, tendo a "hora da dança" (assim como o videoclipe de "vai malandra"), uma cena específica em que há uma sequência coreográfica, majoritariamente com a cantora e dançarinos em cena, sem muitos deslocamentos espaciais e o corpo nível alto, esse é o momento em que a dança se destaca como elemento principal e geralmente é usada como uma fonte para a marcação do "ápice" do videoclipe, aparecendo em momentos de "explosão" do *bit* da música, o que comumente acontece durante o refrão, como é o caso da "cena parabéns".

A estética de dança predominante é o *jazz-funk* mesclado com o brega *funk*, na "cena parabéns" não há divisão por gênero em relação a execução de movimentos, sendo exploradas muitas movimentações com a região pélvica e cintura, jogadas de cabelo e movimentos de munheca sempre priorizando a sensualidade. A coreografia recorre a um elemento muito comum dentro das danças de videocliques, a literalidade, no qual as movimentações são pensadas para reproduzir de forma literal algumas palavras presentes na letra da música, o ato de bater palmas quando a letra fala "parabéns", ou requebrar a bunda quando a letra fala "para a bunda". Essa literalidade,

⁵⁶ Durante os anos 1980, o *cropped* foi uma peça muito usada por homens cis-héteros, somente a partir dos anos 1990 e 2000 que começa-se a ser associado ao "público feminino". MERILYN, Karen. O que há por trás da polêmica do homem de *cropped*. 11 mai. 2023. Disponível em: <<https://stealthelook.com.br/o-que-ha-por-tras-da-polemica-do-homem-de-cropped/#:~:text=Durante%20as%20d%C3%A9cadas%20de%201980,no%20cinema%20e%20na%20televis%C3%A3o.>>>. Acesso em 07 fev. 2024.

além de gerar uma certa interação direta entre dança e música, ainda gera identificação e sensação de “facilidade” no ato da reprodução da coreografia pelas camadas populares. A reprodução, identificação e aceitação por meio do público, em relação a uma determinada forma de dançar, são os pontos de partida principais para que uma coreografia viralize, o que também resulta em sucesso para obra como um todo e para a projeção da artista.

Na prática, as danças que viralizam nos vídeos têm o poder de transcender o mero entretenimento, moldando a cultura e fortalecendo os laços sociais. Sua influência e durabilidade reforçam a importância da cultura popular como um fenômeno em constante mudança, que continua a evocar conexões significativas entre as pessoas e a construir uma identidade coletiva que vai além das fronteiras físicas e culturais (LOPES, 2024, p. 27).

Figura 56 — Videoclipe "parabéns"



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RAQmKOsonhc&list=RDRAQmKOsonhc&start_radio=1

A construção de sua autoimagem tendo a sensualidade e uma certa forma de performar feminilidade como ponto chave, assim como Anitta, é também uma estratégia de mercado, o corpo a mostra, o erótico, as danças explorando a região pélvica, o sensual, todos são elementos presentes dentro da cultura popular. Para o doutor em linguística Leonardo Mozdzenski (2012) a artista recorre a traços performativos midiáticos para construir sua identidade, fabricando uma certa persona

com pontos marcantes que possam gerar identificação, para ele, nos videoclipes “[...] as cantoras lançam mão de *personagens-tipo* para se *posicionarem* – ou, mais precisamente, posicionarem a imagem / a *persona* que estão construindo no clipe – e assim criarem identidades com as quais o público pode se relacionar.” (p. 122).

Nesse sentido o corpo se torna um território, através dele gera-se identificações e afirma questões ideológicas e identitárias, é através de elementos como gestos, movimentações, vestimentas e as danças que são construídos e estabelecidos significados, o que torna tal relação possível. “A medida que esse corpo passa a carregar os símbolos do processo de globalização deixa de ser único para ser coletivo, realçando a importância da instância política ou econômica que o incorporou.” (GUIMARÃES, 2005, p. 80).

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES DANÇANTES

Os modos como os corpos e as danças são percebidos, julgados, significados e os motivos que podem causar estranheza e repulsa, advêm de vários fatores interligados. Um deles permeia o âmbito cultural em seu espaço, tempo e estética, o *jazz*, que antes era renegado por premissas adornianas, assim como estéticas dançantes e musicais como o samba e a capoeira que por tempos foram encaradas como uma forma de “não cultura” por determinados segmentos da sociedade e até criminalizados⁵⁷, mas, hoje, são uma forma de “representação da brasilidade” sendo exportados como símbolos nacionais brasileiros.

A religião é outro fator que interfere nos modos de percepção do corpo, foi e é usada como premissa para censurar determinados corpos e danças, o processo de colonização cristã teve o poder de construir, moldar e significar as formas de relação com o corpo, sendo ele a fonte principal do pecado. Tendo essa premissa como base, outros fatores para a censura aos corpos e às danças também foram desencadeados, relacionados às questões de gênero e sexualidade. Os corpos que performam feminilidades, cisgêneros, transgêneros, não-binários, gays ou bissexuais, quando dançam carregam uma série de simbologias consigo e podem passar por diferentes formas de censura, seja em relação ao “corpo inato”, nesse caso, corpos de mulheres cisgêneras, como Anitta, que executa movimentos que socialmente foram direcionados a eles, mas que, ao operarem movimentações associadas ao sexual, são caracterizados como imorais e vulgares, seja, em relação ao “corpo desviante”, corpos como o de Danna e Pablo, que além de serem suscetíveis a essas mesmas designações negativas, ainda carregam certas censuras pelo fato de não seguirem um certo padrão de comportamento dançante que foi imposto ao seu gênero e/ou sexualidade a partir de premissas cisnormativas e heteronormativas. De qualquer forma ambos são “corpos pecadores”.

O racismo é outro fator de censura aos corpos que dançam, o processo de colonização, além de ter sido cristão, foi branco e eurocêntrico, por tempos, foram

⁵⁷ GARCIA, Maria Fernanda. Capoeira já foi crime no Brasil, previsto no Código Penal. 27 jul. 2020. Disponível em: <<https://observatorio3setor.org.br/noticias/capoeira-ja-foi-crime-no-brasil-previsto-no-codigo-penal/>>. Acesso em 16 fev. 2024; Quando tocar samba dava cadeia no Brasil. 21 fev. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/carnaval/2020/noticia/2020/02/21/quando-tocar-samba-dava-cadeia-no-brasil.ghtml>>. Acesso em 16 fev. 2024.

elaboradas diferentes estratégias para a demonização e criminalização de danças oriundas da cultura negra, o que antes aconteceu com o samba e a capoeira, mais recentemente aconteceu como *funk*⁵⁸, usando-se justificativas de que tais estéticas são impróprias, imorais e usadas para vadiagem.

A questão de classe social é outro fator para a censura aos corpos e às danças, as classes economicamente privilegiadas ainda permanecem replicando um discurso separatista que pauta seu principal argumento na desqualificação estética do que é (re)produzido pelas camadas populares, cabendo a elas, o lugar da cultura e quase nunca, a ocuparem o status de arte. No entanto, esse discurso não se limita a uma burguesia econômica, tendo em vista que se trata de um pensamento burguês, ou seja, é possível encontrarmos em diferentes classes sociais a existência desse mesmo pensamento. Nesse sentido, ele encontra defesas e replicações não só de uma elite pensante, de acadêmicos, pesquisadores e teóricos que discutem sobre arte e cultura, mas também de pessoas que não fazem parte dessa elite, sempre pautadas por regras modernas, burguesas e eurocêntricas, aplicando-as a uma realidade contemporânea, sul-americana e periférica.

O corpo sempre foi território de embates, fonte de discussões, análises, referências, significâncias e também de lucro, em uma sociedade midiaticizada isso não seria diferente. Quando se fala em atingir um determinado patamar de sucesso de uma artista através da viralização de seus vídeos, os motivos vão muito além de dispor de certos tipos de arranjos, narrativas, processos de produção e edição, a fonte principal desse sucesso está diretamente relacionada ao corpo, a forma como escolhem construir sua autoimagem, como expõem seu corpo, como escolhem certos modos de se movimentar, de se portar, quais e como serão os elementos escolhidos para pertencer e compor esse corpo, a escolha em seguir um certo padrão de magreza, é a partir daí, da construção dessa identidade corporal que a artista almeja/consegue gerar identificações com o público.

Dentre as artistas analisadas, Anitta e Pabllo construíram essa identidade corporal a partir de seus vídeos explorando a sensualidade, erotismo, formas específicas de performar feminilidades, seguindo um certo padrão de beleza ocidental, explorando a nudez do corpo, trazendo a centralização da raba, tudo isso atrelado a

⁵⁸ Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap. 29 jul. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml>>. Acesso em 16 fev. 2024.

estéticas dançantes e musicais de caráter popular. A escolha de todos esses elementos para comporem suas autoimagens também é a estratégia principal de se estabelecerem no mercado e obterem lucro. Mas o foco principal para esta discussão é direcionar o olhar para além da questão do capital, se um determinado produto vende é porque foi estabelecida uma certa identificação e aceitação do público, e são justamente esses os motivos dessa identificação que importa para o debate. Os modos de comportamento dessas artistas, as formas como elas estabelecem suas relações com o corpo, a escolha por certas estéticas de dança e padrões de movimento só geram identificação porque muito antes de estarem presentes nos espaços midiáticos, esses comportamentos e elementos são pertencentes e parte fundamental de como um determinado grupo sociocultural estabelece suas questões ideológicas e identitárias, suas formas de serem e estarem no mundo.

A tecnologia ressignificou os modos de relação com o corpo, estilos de vida e também nos modos de dançar. A dança mediada pela tecnologia, nesse caso as danças de videoclipes, foram tomando características e estéticas únicas, estabelecendo estratégias corporais e espaciais para serem executadas dentro dos videoclipes e consumidas por uma tela, mas que acabam extrapolando esses meios midiáticos sendo reproduzidas também nos espaços sociais e assumindo um caráter de pertencimento nessa relação midiaticizada.

Além dos videoclipes, as redes sociais como *Instagram* e principalmente o *TikTok*, são outras fontes de ressignificações nos modos de dançar, tendo como característica marcante as movimentações miméticas com deslocamento espacial quase inexistente, a fim de se encaixar no formato da tela, tendo a rapidez como seu ponto chave, assim como nos videoclipes, as danças das redes sociais também assumiram uma reprodutibilidade cíclica no meio midiaticizado.

A dança dentro dos videoclipes é um elemento crucial tanto para o sucesso e viralização de uma obra e/ou de uma artista quanto para a construção narrativa e produção de significâncias dessa produção videoclíptica. Mesmo que as estéticas de dança, o grau de importância, a construção coreográfica e permanência quantitativa das danças nos videoclipes possam variar de acordo com cada artista, quando essa artista constrói sua autoimagem tendo a dança como um de seus elementos, como é o caso das três analisadas nessa pesquisa, ela compreende a essencialidade da dança no processo de identificação e aceitação do seu público consumidor.

Outro grau de importância dado à dança está no processo de construção e significações das feminilidades. De acordo com os modos com que cada artista se relaciona com a dança a partir de suas escolhas estéticas, são construídas possibilidades de feminilidades diversas a esses corpos. As três artistas analisadas recorrem a estratégias para essa performatividade que se aproximam e se distanciam em determinados momentos, Anitta e Pablllo, por exemplo, trazem estéticas de danças e movimentações específicas que reforçam um ideal de feminilidade ocidentalizada atrelada à sensualidade e a um erotismo que traz o foco para a exposição da raba, já Danna como tem sua influência na dança vogue e principalmente na categoria de *hans performance*, também explora essa sensualidade, mas sem a intenção erótica, seus gestos evidenciam uma feminilidade focada nas mãos e no rosto. Pablllo e Anitta atendem a uma expectativa ocidentalizada acerca da figura feminina brasileira que dança e constrói através de suas narrativas e identidades corporais uma certa disponibilidade desse corpo, é através desse pensamento e expectativa ocidentalizados voltados ao corpo feminino que a relação entre bunda e feminilidade é estabelecida.

É importante ressaltar que feminilidade não é algo biológico, não é inato e não é exclusivo de mulheres, ou melhor, de mulheres cisgêneras, performar feminilidade trasborda a barreira de gênero e também da sexualidade, embora esses marcadores possam influenciar nas formas como essas feminilidades serão performadas em um determinado meio sociocultural.

A dança por si só nos possibilita expressar e identificar certos marcadores sociais, tanto para quem executa quanto para quem ver, partindo de convenções preestabelecidas, é possível atribuir ao corpo que dança uma certa regionalidade territorial por exemplo, através da execução de danças típicas de alguma região ou estado, a escolha por determinados movimentos pode possibilitar a identificação de um indivíduo pertencente a uma determinada classe social e localidade ao produzir e reproduzir estéticas de dança mais comuns em classes menos privilegiadas economicamente situadas em regiões periféricas da cidade, ou também serem usadas para evidenciar e exaltar uma certa sexualidade.

A dança é uma fonte poderosa de comunicação, sociabilidade e de reforços a questões ideológicas e identitárias de autoafirmação, pode ser usada para exaltar origens, raças, etnias, religiosidades, sexualidades e nacionalidades, afim de localizar um indivíduo pertencente a um determinado meio sociocultural e econômico.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (1947).
- ALMIRON, Lizandra. *Drags: Discursos sobre feminilidade e subversão*. TCC, Universidade Federal Fluminense, 2018.
- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, v. 3, 2014.
- AMIM, Péricles. *Os papéis femininos na corte do Segundo Reinado: o corpo e a dança em regras de conduta*. São Paulo: VI Congresso da ABRACE, v. 11, n. 1, 2010.
- BARROS, Laan. Recepção, mediação e mediação: conexões entre teorias europeias e latino-americanas. In: MATTOS, Maria; JANOTTI, Jeder; JACKS, Nilda (Org.). *Mediação & mediação*. Salvador: EDUFBA, 2012. P. 79-105.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNUZZI, Denise. Ética e cultura corporal: do culto do corpo às condutas éticas. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 169-184.
- _____. Horizontes do corpo. In: BUENO, Maria Lucia; CASTRO, Ana Lúcia de (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 119-134.
- BHERING, Antônio Carlos Da Silva. Entre corpos, danças e representações: uma análise de videocliques de Pablo Vittar. *TCC (Graduação em Educação Física)* - Universidade Federal do Mato Grosso, Campus Universitário do Araguaia, Instituto de Ciências Biológicas e da Saúde, Pontal do Araguaia, 2019.
- BISPO, Raphael. Feminilidades a dedo: danças, performances e erotismos no show business brasileiro. In: *XXIX Reunião Brasileira de Antropologia*, 2014, Natal. GT 04 - Antropologia da dança, 2014.
- BOIZOL, Fernanda; MURILHO, Elizabeth. *Sexy sem ser vulgar: entre a docilidade e o inconformismo*. Uberlândia: Caderno Espaço Feminino, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de percepção artísticos. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, pp. 269-294, 2007.
- BRAGA, José. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. Circuitos versus campos sociais. In: MATTOS, Maria; JANOTTI, Jeder; JACKS, Nilda (Org.). *Mediação & midiatização*. Salvador: EDUFBA, 2012. P. 31-52

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. – 13ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (2017[1990]).

CAMPOS, Michele; COELHO, José. *Reinvenção do feminino na performance contemporânea*. VII Congresso da ABRACE. v. 13, n. 1, 2012.

CARVALHO, Carlos; LAGE, Leandro. Midiatização e reflexividade das mediações jornalísticas. In: MATTOS, Maria; JANOTTI, Jeder; JACKS, Nilda (Org.). *Mediação & midiatização*. Salvador: EDUFBA, 2012. P. 245-269.

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 5, nº 10, abril de 2013.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 69-89, 1994.

COLLING, Ana. *A construção histórica do corpo feminino*. Uberlândia: Caderno Espaço Feminino, 2015.

CORBIN, Alain; COURDINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). *História da virilidade*. (1. A invenção da virilidade, da antiguidade às Luzes). Petrópolis: Ed: Vozes, 2013.

COUTO, Ana; PAZ, Flávia; CAMPOS-TOSCANO Ana. Gatinha ou cachorra: a construção da figura feminina nas canções do funk carioca. *Revista eletrônica de letras*, v.6, n. 1. 2013.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007.

FRANCELIN, Moacir. *Ciência, senso comum e revoluções científicas: ressonâncias e paradoxos*. Ciência Da Informação, 2004.

GESSER, Marivete; NUERNBERG, Adriano; TONELI, Maria. *Constituindo-se sujeito na intersecção gênero e deficiência: relato de pesquisa*. Maringá: Psicologia em Estudo, 2013.

GITLIN, Todd. *Mídias sem limite*. Tradução de Maria Beatriz de Medina – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados: UFGD, 2015.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos* / organização Flavia Rios, Márcia Lima. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GOTMAN, Kéline. *Choreomania: dance and disorder*. New York: *Oxford University Press*, 2018.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. Brasília: *Revista Sociedade e Estado*, 2016.

GUARATO, Rafael. Dança e os meios de comunicação de massa. *Urdimento (UDESC)*, v. 2, p. 005020, 2016.

GUIMARÃES, Maria Eduarda. Globalização: corpo como campo de batalha. In: BUENO, Maria Lucia; CASTRO, Ana Lúcia de (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 77-88.

GUIMARÃES, Maria Júlia Kaiser Mesquita Campos; GHIZELLINI, Maria Eugênia. Pode, o feminino, ser experiência para imagem? A criação na interface imagem-corpo-feminino. *Anais do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Manaus: ANDA, 2018. p. 623-629.

HOOKS, Bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JACOB, Elizabeth; PAULO, Rodolfo. Poses Imundas: o funk, a fotografia, performatividade de gênero e a dança na construção do portrait fotográfico contemporâneo. *Rev. Bras. Estud. Presença* vol.10 no.1, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Berlim: Editora Cobogó, 2019.

LARANGEIRA, Lidia. Contracoreografias: friccionar dança, escrita e feminilidade. In: SANTOS, Bárbara; Et.al. (Org.). *Carnes vivas: dança, corpo e política*. 1ed. Salvador: Editora Anda, 2020, v. 9, p. 560-573.

LEAL, Dodi. *Fabulações travestis sobre o fim*. Campinas: *Conceição | Conception*, 2021.

LEAL, Dodi; Rosa, ANDRÉ. Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. Porto Alegre: *Rev. Bras. Estud. Presença*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266097755>

LEITE, Jorge. “Nossos corpos também mudam”: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. *Tese de Doutorado inédita*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

_____. Transitar para onde? Monstruosidade, (des)patologização (in)segurança social e identidades transgêneras. *Estudos Feministas*, P. 559- 568, 2012.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/GZ4KZpZGPTjvPkMyKq4bffv/?lang=pt>

LONGARAY, Deise; RIBEIRO, Paula. *Travestis e transexuais: corpos (trans)formados e produção da feminilidade*. Florianópolis: Estudos feministas, 2016.

LOPES, Lucas. Da cultura ao videoclipe: uma análise da coreografia da música "parabéns" de Pablo Vittar. *Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)* - Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Cuando la tecnología deja de ser una ayuda didáctica para convertirse en mediación cultural. *Revista Electrónica Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*. Vol. 10, nº 1, p. 19-31, 2009.

_____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. Santa Maria: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, nº 26, p. 63-81, 2006.

MOMBAÇA, J. Pode um cu mestiço falar? Médio, 6 jan. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2V1138t>>. Acesso em: 5 fev. 2022.

MOZDZENSKI, Leonardo. Feministas x *Stupid Girls*: a construção midiática da identidade feminina na cultura pop. In: PEREIRA, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Org.). *Cultura POP*. Salvador: EDUFBA, 2015.

_____. O ethos e o pathos em videoclipes femininos: construindo identidades, encenando emoções. *Doutorado em Letras*. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012.

OLIVEIRA-CRUZ, Milena. Representações do feminino na publicidade: estereótipos, rupturas e deslizes. Santa Maria: *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 2017.

OLIVEIRA, Taynnã. "Não pode bunda e não pode remexer": femininos, danças populares e a censura ao corpo no ambiente escolar. 2021. 68 f. *Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)* - Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

PAIVA, Cláudio. Sob o signo de Hermes, o espírito mediador: midiatização, interação e comunicação compartilhada. In: MATTOS, Maria; JANOTTI, Jeder; JACKS, Nilda (Org.). *Mediação & midiatização*. Salvador: EDUFBA, 2012. P. 149-170.

PAULINO, Luana; NUNES, Máira. Pablo Vittar: Uma análise de recepção ao Videoclipe Corpo Sensual e Visibilidade LGBT. TCC, Curitiba, Centro Universitário Internacional UNINTER, 2017.

PUCCINI-DELBHEY, Géraldine. *A vida sexual na Roma antiga*. Tradução de Tiago Albuquerque Marques. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 73-117.

SANTOS, Antônio Bispo dos, *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCT/UnB, 2015.

SCHIMITT-PANTEL, Pauline. A criação da mulher: um arдил para a história das mulheres? In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003. p.129-156.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, vol 20, no 2, 1995, p. 71-99.

SIBILIA, Paula. O que é obsceno na nudez? Entre a Virgem medieval e as silhuetas contemporâneas. Porto Alegre: *Revista FAMACOS*, v. 21, n. 1. pp. 24-55, jan.-abr. 2014.

SMITH, Bonnie G. *Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica*. Trad. Flávia Beatriz Rossler. Bauru: EDUSC, 2003.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TRENTIN, Juliana. A Moda de Luis XIV: A era anterior ao medo masculino do julgamento frente seu estilo e seu retrato artístico-midiático como disseminador. Minas Gerais: *Revista Linguagens nas Artes*, 2020.

VALENCIA, Sayak. Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver. Hemispheric Institute [Online] Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1essays/interferencias-transfeministas-y-pospornograficas-a-la-colonialidad-del-ver.htm>>. Acesso em: 17 de fev. 2022.

VASCONCELOS, Thaissa; MEDRADO, Benedito. Experimentações queer em uma pesquisa sobre produção de feminilidades em “corpos trans”. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 2016.

FONTES

ANDRADE, Karina. Em novo single, Anitta aparece sensual e canta sobre sexo e álcool. [Online], 12 nov. 2021. Disponível em: <<https://radiomixfm.com.br/em-novo-single-anitta-aparece-sensual-e-canta-sobre-sexo-e-alcool/>>. Acesso em 24 nov. 2023.

Anitta coloca "raba" de fora em fantasia de carnaval. [Online], 23 jan. 2022. Disponível em: <<https://dol.com.br/entretenimento/fama/693745/anitta-coloca-raba-de-fora-em-fantasia-de-carnaval?d=1>>. Acesso em 24 nov. 2023.

Anitta exalta próprio corpo em frame de clipe: 'Fico bem, né?'. [Online], 22 Out. 2023. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/tudo-mais/tv-e-famosos/noticia/anitta-exalta-proprio-corpo-em-frame-de-clipe-fico-bem-ne.ghtml>> . Acesso em 24 nov. 2023.

Anitta: Fama de vulgar, exposição do corpo e sucesso internacional; veja declarações no 'Saia Justa'. [Online], 17 ago. 2023. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/gente/anitta-fama-de-vulgar-exposicao-do-corpo-e-sucesso-internacional-veja-declaracoes-no-saia-justa-nprec/>>. Acesso em 24 nov. 2023.

Anitta mostra corpo sarado em colagem de fotos de biquíni. [Online], 07 mai. 2023. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/05/07/anitta-mostra-corpo-sarado-em-colagem-de-fotos-de-biquini.htm>> Acesso em 24 nov. 2023.

ARRAES, Jarid. Anitta, embranquecimento e elitização. [Online], 16 ago. 2013. Disponível em: <<https://bloqueirasnegras.org/anitta-embranquecimento-e-elitizacao/>>. Acesso em 04 dez. 2023.

BORGES, Caroline. Mulher algemada ao fazer topless em Balneário Camboriú tem empresa de biquíni e é modelo da própria loja. 22 mai. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2023/05/22/mulher-almemada-ao-fazer-topless-em-balneario-camboriu-tem-empresa-de-biquini-e-e-modelo-da-propria-loja.ghtml>>. Acesso em 18 jan. 2024;

Canal GNT. Anitta sobre MOSTRAR A BUNDA: "As pessoas querem ver, só não querem admitir" | Mini Saia | GNT. YouTube, 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cS7ZiEwLDE0&t=261s>>. Acesso em 09 nov. 2023.

Clipe de Vai Malandra, de Anitta, é o mais visualizado do YouTube em 24 horas. [Online], 20 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.folhavoria.com.br/entretenimento/noticia/12/2017/clipe-de-vai-malandra--de-anitta--e-o-mais-visualizado-do-youtube-em-24-horas>>. Acesso em 09 de nov. 2023.

Criminalizar funk é discriminar juventude das periferias, avaliam debatedores na CDH. [Online], 13 set. 2017. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/09/13/criminalizar-funk-e-discriminar-juventude-das-periferias-avaliam-debatedores-na-cdh>>. Acesso em 17 nov. 2023;

De biquíni, Anitta causa alvoroço com corpo sarado durante férias. 31 jul. 2023. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/entretenimento/famosos/2023/07/31/not->

[famosos,327642/de-biquini-anitta-causa-alvoroco-com-corpo-sarado-durante-ferias.shtml](#)>. Acesso em 24 nov. 2023.

DOLCE, Júlia. "Tentativa de criminalizar o funk é histórica", diz ativista cultural. [Online], 28 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2017/06/28/tentativa-de-criminalizar-o-funk-e-historica-diz-ativista-do-ritmo/>>. Acesso em 17 nov. 2023.

Ezatementchy. E real! Com vocês DANNA LISBOA!. Facebook, 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ezatementchy/videos/%C3%A9-real-danna-lisboa-dannalisboa/2486872604975884/>>. Acesso em 13 dez. 2023.

FAIA, Amanda. Conheça os vencedores do Prêmio Multishow 2018. [Online], 25 set. 2018. Disponível em: <<https://portalpopline.com.br/conheca-os-vencedores-do-premio-multishow-2018/>>. Acesso em 09 de nov. 2023.

Indianarae faz um relato em seu perfil no *FaceBook* em relação ao caso. Disponível em: <<https://www.facebook.com/indi.siqueira/photos/a.420518144799666/439547626230051/?type=3>>. Acesso em 18 jan. 2024.

GARCIA, Maria Fernanda. Capoeira já foi crime no Brasil, previsto no Código Penal. 27 jul. 2020. Disponível em: <<https://observatorio3setor.org.br/noticias/capoeira-ja-foi-crime-no-brasil-previsto-no-codigo-penal/>>. Acesso em 16 fev. 2024.

Jovem com seios de fora é presa e questiona por que homens podem? Saiba a resposta da Justiça. 21 out. 2015. Disponível em: <<https://www.bandab.com.br/geral/jovem-com-seios-de-fora-e-presa-e-questiona-por-que-homens-podem-andar-sem-camisa-saiba-o-que-a-justica-decidiu/>>. Acesso em 18 jan. 2024.

NAIDIN. Julia. Entrevista com Indianara Siqueira. Disponível em: <<https://www.revistalatioamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2018/02/RLCIF-3-Entrevista-com-Indianara-Siqueira.pdf>>. Acesso em 2 jan. 2024

Old Way, New Way ou Femme, Vogue é com Lucas Montty. 06 abr. 2020. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2020/04/14221/PerfilDasArtes-Old-Way-New-Way-ou-Femme-Vogue-e-com-Lucas-Montty.html>>. Acesso em 17 jan. 2024.

Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap. [Online], 29 jul. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml>>. Acesso em 17 nov. 2023.

Quando tocar samba dava cadeia no Brasil. 21 fev. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/carnaval/2020/noticia/2020/02/21/quando-tocar-samba-dava-cadeia-no-brasil.ghtml>>. Acesso em 16 fev. 2024.

RODRIGUES, Matheus; ALVES, Roani. Anitta diz que teve dificuldade no início da carreira por ser mulher e escolher estilo sensual: 'Tive que ser agressiva'. [Online],

04 Out. 2023. Disponível em:< <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/rio-innovation-week/noticia/2023/10/04/anitta-diz-que-teve-dificuldade-no-inicio-da-carreira-por-ser-mulher-e-escolher-estilo-sensual-tive-que-ser-agressiva.ghtml>>. Acesso em 24 nov. 2023.

Travesti é condenado por prática de ato obsceno em rodoviária de Brasília.

Disponível em:

<<https://www.tjdf.tjus.br/institucional/imprensa/noticias/2017/janeiro/travesti-e-condenado-por-pratica-de-ato-obsceno-em-rodoviaria-de-brasilia>>. Acesso em 18 jan. 2024.

Vai malandra é primeira música em português no Top 20 Global do Spotify. [Online], 20 dez. 2017. Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/20/interna_diversao_arte,648984/vai-malandra-e-primeira-musica-em-portugues-no-top-20-global-do-spotif.shtml>. Acesso em 09 de nov. 2023.