

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

RAFAEL MARIO BEHL

**“O MEU NOME É LIA CLARK E AQUI NÃO TEM FRESCURINHA”: A
ESTÉTICA FUNK NOS VIDEOCLIPES DE UMA DRAG QUEEN**

CURITIBA
2023

RAFAEL MARIO BEHL

“O meu nome é Lia Clark e aqui não tem frescurinha”: A estética funk nos
videoclipes de uma drag queen

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de
Música, Cultura e Sociedade, como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Allan Oliveira de Paula.

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Behl, Rafael Mario

O meu nome é Lia Clark e aqui não tem
frescurinha: a estética funk nos videocliques de uma
drag queen / Rafael Mario Behl. -- Curitiba-PR, 2023.
150 f.: il.

Orientador: Allan de Paula Oliveira.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2023.

1. Drag queen. 2. Funk. 3. Videoclipe. I -
Oliveira, Allan de Paula (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

RAFAEL MÁRIO BEHL

MEU NOME É LIA CLARK E AQUI NÃO TEM FRESCURINHA:

A ESTÉTICA FUNK NOS CLIPES DE UMA DRAG QUEEN

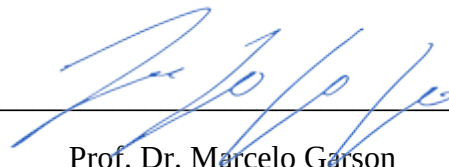
Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br ALLAN DE PAULA OLIVEIRA
Data: 19/02/2024 21:46:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientador:

Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira

Universidade Estadual do Paraná



Prof. Dr. Marcelo Garson

Universidade Federal do Paraná



Prof. Df. Joêzer de Souza Mendonça

Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 15 de dezembro de 2023

AGRADECIMENTOS

Ao professor Allan Oliveira de Paula, sobretudo por ter acreditado na minha pesquisa, por ter sido um orientador atencioso, respeitoso, simpático e exemplar no que diz respeito à sua forma de condução das orientações e leituras.

À equipe docente do PPGMUS, especialmente aqueles que compõe o grupo de estudos em música, cultura e sociedade, onde, mesmo resistindo com uma pesquisa bastante diversa do assunto dos meus colegas e professores, sempre me senti aceito e valorizado por todos, o que me ajudou a prosseguir firme com esta pesquisa desde o começo.

À turma icônica de 2021, que, além do brilhantismo individual de cada um, tornaram cada encontro coletivo mais leve e divertido por serem tão simpáticos e descontraídos. Em especial quero citar a Renata Marques e a Ingrid Stein Fernández por terem, juntamente comigo, formado o “Clube da LGBTs...”, um grupo de whatsapp que além de debater resistências aos facismos atuais, me proporcionaram muitos risos fraternais inesquecíveis e me ensinaram muito sobre ser, estar e pensar queer.

Ao Mauricio Marcelino de Lima, por ser meu companheiro de vida e grande incentivador do meu ingresso à vida acadêmica, por todo amor, carinho, acolhida e os grandes conselhos para além da vida acadêmica que me fizeram crescer como pesquisador e como namorado.

À minha família, pelo amor, carinho, incentivo, azilo e ajuda financeira nos momentos mais cruéis da pandemia. Em especial ao meu pai Genoir Behl e minha mãe Marines Silva Melo Behl, que sempre acreditaram em mim desde a graduação. Aos meus irmãos Elienara Zenira Behl Borges, Jabes Afonso Behl e Laura Gabrieli Silva Melo que também foram grandes parceiros e incentivadores do meu estudo e profissão.

À Lia Clark por ter sido uma drag queen pioneira na produção do que chamo de “funk drag” ou “funk queer”. Dedico este trabalho como teórica de sua agência que ajudou à mim e muitos outros jovens LGBTQIA+ resistirmos à uma produção fonográfica que se direciona com mais intensidade ao público hétero cis normativo.

À toda e qualquer pessoa que, de alguma forma, contribuiu para existência desta escrita.

RESUMO

Esta pesquisa analisa os dois primeiros videoclipes da cantora e compositora Lia Clark, drag queen do funk, que iniciou sua carreira através da produção e exibição dos videoclipes: “Trava Trava” e “Clark Boom”, no web site YouTube. Nesse sentido, minha dissertação se concentrará na análise de diferentes dimensões da comunicação na música audiovisual (videoclipe), diferenciando e localizando quais formas de atuação do cantor podem ser consideradas atos políticos de resistência à forma hetero normativa cis gênero padronizada de identidades, descrevendo como a subjetividade do corpo de uma drag queen torna visível a performatividade queer, utilizando formatos de produção audiovisual em videoclipes de funk. Além disso, busca abordar a estética do funk e suas especificidades nesses dois videoclipes, considerando que essa estética diz respeito tanto ao visual quanto ao sonoro. Portanto, esta pesquisa percorre um caminho entre 3 direções que se cruzam: a cena da música queer, a estética do funk e o estudo dos videoclipes, com o objetivo de demonstrar que existe uma performatividade queer atuando durante a audiovisualidade do funk, nos videoclipes da drag queen.

Palavras chave: Lia Clark, estética funk, videoclipe, performatividade queer, drag queen.

ABSTRACT

This research analyzes the first two music videos by singer and songwriter Lia Clark, a funk drag queen, who began her career through the production and exhibition of the music videos: “Trava Trava” and “Clark Boom”, on the YouTube website. In this sense, my dissertation will focus on the analysis of different dimensions of communication in audiovisual music (video clip), differentiating and locating which forms of the singer's performance can be considered political acts of resistance to the heteronormative cisgender standardized form of identities, describing how the the subjectivity of a drag queen's body makes queer performativity visible using audiovisual production formats in funk music videos. Furthermore, it seeks to address the aesthetics of funk and its specificities in these two music videos, considering that this aesthetic concerns both the visual and the sound. Therefore, this research follows a path between 3 intersecting directions: the queer music scene, the aesthetics of funk and the study of music videos, with the aim of demonstrating that there is queer performativity acting during the audiovisuality of funk, in the music videos of drag queen.

Keywords: Lia Clark, funk aesthetics, music video, queer performativity, drag queen.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - #FREEBRITNEY no videoclipe “Sentadinha Macia”.....	23
FIGURA 2 - Capa do single “Trava Trava” inspirado em Nicki Minaj.....	27
FIGURA 3 - Lia Clark no videoclipe “Q.M.T.”.....	28
FIGURA 4 - Britney Spears no videoclipe “Womanizer”.....	28
FIGURA 5 - Gaiola das Popozudas no videoclipe de “Agora eu sou piranha”.....	48
FIGURA 6 - Funk melody.....	54
FIGURA 7 - Funk ostentação.....	55
FIGURA 8 - Funk putaria.....	56
FIGURA 9 - Funk pesadão.....	56
FIGURA 10 - Capa do álbum Lia (pt.1) inspirado em Valesca Popozuda.....	58
FIGURA 11 - Recorte do clipe “Cheguei” inspirado no filme Meninas malvadas.....	60
FIGURA 12 - Valesca dançando sincronizado com os bailarinos no videoclipe “Beijinho no ombro”.....	61
FIGURA 13 - Recorte da visualização de vídeo no Youtube sem o uso do modo “tela cheia”.....	71
FIGURA 14 - Garotas requebrando ao som de “Conquista” no tom de sépia.....	76
FIGURA 15 - Claudinho articulando a letra da música com a imagem em tom preto e branco.....	77
FIGURA 16 - Rinha de homens trajados como frangos em “Solta o frango”.....	78
FIGURA 17 - Tião, Ricardo Amaral e Claudinho Castro na dança do quadrado.....	78
FIGURA 18 - Avassaladores em “Sou foda”.....	79
FIGURA 19 - Bonde das Maravilhas quicando no videoclipe “Quadrado de borboleta”.....	80
FIGURA 20 - Anitta em frente aos holofotes realizando uma coreografia sincronizada com outras 2 dançarinas.....	81
FIGURA 21 -Beyoncé e suas bailarinas em “Single Ladies”.....	81
FIGURA 22 - Valesca Popozuda utilizando joias e looks no estilo realeza medieval.....	82
FIGURA 23 - Dançarinos sensurando Valesca com as mãos.....	83
FIGURA 24 - Ludmilla e outras dançarinas realizando uma coreografia sobre a composição	

imagética de um bar.....	84
FIGURA 25 - Chimbal acima, voltagem ao centro, caixa e bumbo abaixo.....	98
FIGURA 26 - Acima, as congas, ao centro, os tom-tons e abaixo, o bumbo.....	100
FIGURA 27 - Lia Clark especializada aos 0:18 segundos do videoclipe.....	108
FIGURA 28 - Lia Clark especializada aos 0:35 segundos do videoclipe.....	108
FIGURA 29 - Lia Clark rebolando aos 0:57 segundos do videoclipe.....	109
FIGURA 30 - Lia Clark sobre a mesa.....	109
FIGURA 31 - Lia Clark ordena que o boy sente no chão.....	109
FIGURA 32 - Lia Clark quicando sobre o boy.....	110
FIGURA 33 - Lia Clark espacilizada sobre a primeira marcação rítmica.....	111
FIGURA 34 - Lia Clark espacializada no corredor do “local pichado”.....	111
FIGURA 35 - Lia Clark aparece na praia com incrustação que sincroniza com a terceira marcação rítmica.....	111
FIGURA 36 - Lia Clark sobre a mesa após a incrustação que acompanha a quarta batida.....	112
FIGURA 37 - Lia Clark realiza uma dança saltitante na praia ao ritmo da música.....	112
FIGURA 38 - Lia Clark realiza um rebolado ao ritmo da música.....	113
FIGURA 39 - Lia Clark realiza uma coreografia do passinho para trás rebolando de lado no ritmo da música.....	113
FIGURA 40 - Lia Clark repete a coreografia do passinho para trás jogando de lado sobre a composição da praia.....	114
FIGURA 41 - Lia Clark de costas balança sua cintura de uma lado para outro em uma das composições do “local pichado” ao ritmo da música.....	114
FIGURA 42 - Lia Clark repete a coreografia de costas jogando a cintura em outra composição do “local pichado” ao ritmo da música.....	115
FIGURA 43 - O rosto de Lia Clark aparece em plano fechado aos 1:17 do videoclipe.....	117
FIGURA 44 - Lia Clark espacializada realizando o gesto de Anitta durante a mixagem de “Show das poderosas” em “Trava Trava”.....	119
FIGURA 45 - Anitta realizando o gesto icônico enquanto canta “Prepara” no videoclipe “Show das poderosas”.....	119
FIGURA 46 - Lia Clark é espacializada com as “bad guél” simulando tiros para cima com armas de	

brinquedo.....	123
FIGURA 47 - Lia Clark em plano fechado apontando o secador de cabelo para a câmera.....	124
FIGURA 48 - Lia Clark espacializada tocando o “bumbum” das “bad guél”.....	124
FIGURA 49 - Lia Clark espacializada dando palmadas no bumbum da “bad guél” a direita na visualização.....	125
FIGURA 50 - Lia Clark e as “gad guél” quicando no pulso rítmico do vocal cantando as repetições da palavra “boom”.....	126
FIGURA 51 - Lia Clark espacializada em plano fechado enquanto vocaliza a onomatopeia paródia de “Rap das armas”.....	127
FIGURA 52 - Lia Clark espacializada em plano fechado com a proeminência da voz durante a vocalização da palavra “ui”.....	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O QUE HÁ DE QUEER NUMA AUDIOVISUALIDADE DRAG QUEEN?.....	17
1.1 O CONCEITO DE QUEER E DRAG QUEEN.....	17
1.2 PERFORMATIVIDADE E AGÊNCIA QUEER NA OBRA DE CLARK.....	21
1.3 CONTEXTUALIZANDO LIA CLARK NA CENA DE MÚSICA QUEER... ..	25
1.4 MÚSICAS QUEER BRASILEIRAS: RISO, SATIRIZAÇÃO E DEBOCHE.....	28
1.5 AS CIBER QUEER BRASILEIRAS.....	32
2 HÁ UMA CENA QUEER NO FUNK, MAS NEM SEMPRE FOI ASSIM.....	36
2.1 DO FUNK DE GALERA AO CLARK BOOM	36
2.2 AS RAÍZES DO FUNK NO BRASIL.....	37
2.3 O FUNK BRASILEIRO.....	39
2.4 A GLAMOURIZAÇÃO DO FUNK: UMA VIA DE MÃO DUPLA	41
2.5 “AGORA EU SOU PIRANHA E NINGUÉM VAI ME SEGURAR”: O FUNK IRREVERENTE E SENSUAL.....	44
2.6 O FUNK OSTENTAÇÃO E A POPULARIZAÇÃO DO ESTILO NO YOUTUBE.....	49
2.7 A ESTÉTICA FUNK SOB UM OLHAR VOLTADO PARA O GÊNERO.....	51
2.8 AS RAMIFICAÇÕES FUNK.....	53
2.9 PREPARA PRO TRAVA TRAVA: LIA CLARK, A DRAG DO FUNK.....	58
3 O ESTUDO DO VIDEOCLÍPE: UMA METODOLOGIA ADAPTADA PARA ANÁLISE DE VIDEOCLÍPES FUNK.....	63
3.1 ESTABELECENDO UMA RELAÇÃO DE SEMIOSE COM A ANÁLISE AUDIOVISUAL.....	63
3.2 VIDEOCLÍPE: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA SOBRE SUA ESTÉTICA NOS APARATOS DE MÍDIA.....	63
3.2.1 A CONFIGURAÇÃO DO YOUTUBE PARA VIDEOCLÍPES.....	71
3.2.2 O VIDEOCLÍPE NO BRASIL.....	72
3.2.3 O FUNK NA “VÍDEO MUSIC BRASIL” E NA “PREMIAÇÃO MULTISHOW DE MÚSICA BRASILEIRA” ATÉ O ANO DE 2016.....	75
3.3 VIDEOCLÍPE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS PARA A ANÁLISE DO AUDIOVISUAL	84
3.3.1 SINESTESIA, PONTO DE SINCRONIZAÇÃO E A VISUALIZAÇÃO DA LETRA DA MÚSICA.....	85

3.3.2 VISUALIZAÇÃO DO RITMO.....	86
3.3.2 A VISUALIZAÇÃO DA VOZ.....	88
3.4 A ANÁLISE DO VIDEOCLÍPE NA LÓGICA DO GÊNERO MUSICAL POPULAR.....	89
3.4.1 O VIDEOCLÍPE DE FUNK PENSADO ATRAVÉS DO ESTUDO DA CANÇÃO.....	92
3.4.2 AS RAMIFICAÇÕES FUNK A PARTIR DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO.....	94
3.4.3 A MORFOLOGIA DO BATIDÃO	97
4 A ANÁLISE DAS OBRAS AUDIOVISUAIS DE LIA CLARK TRAVA TRAVA E “CLARK BOOM”.....	102
4.1 “TRAVA TRAVA”: CONTEXTUALIZAÇÃO DA MÚSICA.....	102
4.2 “TRAVA TRAVA”: VISUALIZAÇÃO DA LETRA DA MÚSICA.....	107
4.3 “TRAVA TRAVA”: A VISUALIZAÇÃO DO RITMO.....	110
4.4 “TRAVA TRAVA”: A VISUALIZAÇÃO DA VOZ.....	116
4.5 “CLARK BOOM”: CONTEXTUALIZAÇÃO DA MÚSICA.....	120
4.6 “CLARK BOOM”: A VISUALIZAÇÃO DA LETRA.....	123
4.7 “CLARK BOOM”: A VISUALIZAÇÃO DO RITMO.....	125
4.8 “CLARK BOOM”: A VISUALIZAÇÃO DA VOZ	126
4.9 “TRAVA TRAVA” E “CLARK BOOM” SOB A LÓGICA DO GÊNERO POPULAR.....	128
4.10 “TRAVA TRAVA” E “CLARK BOOM”: A SEMIÓTICA DA CANÇÃO FUNK.....	130
4.11 A MORFOLOGIA DO BATIDÃO EM “TRAVA TRAVA” E “CLARK BOOM”	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	139

INTRODUÇÃO

Desde meados de 2015 a produção de videocliques de música, interpretados por drag queens brasileiras, vem crescendo no site de compartilhamento de vídeos Youtube. Pabllo Vittar, Gloria Groove, Lia Clark, Aretuza Lovi e Kaya Conky são cinco exemplos de drag queens que obtiveram milhões de visualizações em seus videocliques até o período de 2018, quando foram destacadas pela Revista Época como “Rainhas do pop e Folia” em um documentário audiovisual com a participação das cantoras, exceto a Pabllo Vittar. Também foram produzidos documentários sobre as drag queens e suas carreiras individualmente (com exceção da drag Pabllo Vittar, que foi citada por Aretuza Lovi, como drag cantora pioneira no Brasil). Além do conteúdo das entrevistas com as artistas, é interessante perceber que elas se identificam com diferentes gêneros da música. Pabllo Vittar, Aretuza Lovi, são mais características de uma sonoridade que permeia os gêneros da brasilidade e do pop; Gloria Groove demonstra uma musicalidade mais *rap* e dialoga com matizes do pop; Enquanto Lia Clark e Kaya Conky obtiveram mais notoriedade com videocliques de funk.

É sobre a drag queen, cantora, dançarina e compositora Lia Clark que esse trabalho pretende abordar enquanto personalidade atuante na cibercultura. Busco demonstrar como ela utiliza de uma “audiovisualidade” que é constituída por estéticas funk e performatividades queer. Por audiovisualidade, entendo como

[...] uma virtualidade que se atualiza como audiovisual (cinema, vídeo, televisão, internet), mas permanece simultaneamente em devir. Permanecer em devir significa dizer que permanece como uma reserva, cujas forças criativas apontam para a criação de novos audiovisuais ainda não conhecidos. Este é, pois, o desafio colocado às pesquisas de audiovisualidades: compreender o movimento como processo de diferenciação criadora e que tem o futuro por foco (SILVA, 2007, p. 146)

Entre os veículos de exibição audiovisuais citados pelo autor, será analisada a atuação de Lia Clark na internet. Serão consideradas as produções disponíveis em seu canal do Youtube, onde estão localizados os dois objetos desta pesquisa, que são os videocliques funk que estrearam no canal em 2016 (Trava Trava e Clark Boom). A escolha dos objetos de pesquisa veio com a percepção de que até o momento, não existem textos que relacionem a produção audiovisual da drag queen Lia Clark com a historicidade da produção da música funk. A carreira da drag representa um marco na história da música popular brasileira. Segundo informações de uma entrevista online com Lia Clark, realizada por Fabiana Santoro, no site Jornal DR1, “a funkeira é um dos grandes nomes de representantes LGBTI+ na indústria. Por ser considerada a primeira drag queen do universo do funk brasileiro, Lia foi classificada pela imprensa como uma pioneira do segmento no país” (SANTORO, 2021).

A drag queen é interpretada por Rhael Lima de Oliveira, que nasceu em 1990 na cidade de Santos (SP). Lia Clark foi abordada como uma personalidade que demonstra uma “subjetividade política encorpada”, quando realiza performances artísticas que utilizam da corporalidade “e do contrabando de sentidos fazendo ecoar, na batida de um pop-funk irreverente e escrachado, a performance de um corpo caiçara ressignificado, levando o dialeto gay e cabelos à lá Britney Spears [...]” (ROCHA & CAMINHA, 2018, p. 02) para suas audiovisualidades.

Considero que sua corporalidade é ressignificada vivenciando uma experiência entre “campos de saber, tipos de normatividades e formas de subjetividade” (FOUCAULT, 2004, p. 193). Esse “dialeto gay” unido à montagem da personagem, com tecnologias e artifícios de gênero, representa uma forma de subjetividade política que aparece como desobediência às normas sociais e transgride aos padrões de masculinidade estabelecidos pela cultura patriarcal ocidental. E como desobediência, Lia Clark ilustra nos seus videocliques uma prática de liberdade, que “de qualquer modo se trata de fazer da história um uso que a liberte para sempre do modelo, ao mesmo tempo, metafísico e antropológico da memória. Trata-se de fazer da história uma contramemória e de desdobrar consequentemente toda uma outra forma do tempo” (FOUCAULT, 1979, p. 21).

Tendo em vista que Lia Clark é uma personalidade que vivencia a subjetividade política encorpada, exibida em formato audiovisual para plataformas digitais de músicas e videocliques, irei orientar minha análise considerando 3 atravessamentos que aparecem em formas conteúdo de sua audiovisualidade: a performatividade queer, a estética funk e o videoclipe de música. Meu objetivo é demonstrar de forma analítica que os dois videocliques de Lia Clark no ano de 2016 possuem uma estética funk que chama atenção para o aspecto do gênero e da orientação sexual, estéticas que serão consideradas como queer. Enquanto outros aspectos relacionados às suas inspirações do funk e do pop coexistem num território virtual de semióticas que dialogam com outras audiovisualidades no tempo e em diferentes espaços de visibilidade.

Nesse viés, a audiovisualidade possui informações socioculturais contidas. Daí a importância de estudar e analisar sistematicamente conteúdos audiovisuais presentes em plataformas de compartilhamento de vídeo. Pois investigar “a construção do sentido de novos formatos, como em vídeos do Youtube, possibilita identificar processos, efeitos de sentido, valores e universos socioculturais ali contidos [...]” (OLIVATTI, 2018, p. 260).

Minha proposta é que o conceito de “Recursos semióticos” seja um meio inteligível para analisar os signos presentes nos videocliques. De acordo com Nunes (2013) o videoclipe de música se enquadra no que Norman Fairclough nomeou “texto multimodal”.

Nós podemos usar o termo ‘texto’ para o momento discursivo de eventos sociais, significando não apenas textos escritos (senso comum de ‘texto’), mas também a fala como um elemento de eventos, e os complexos textos ‘multimodais’ da televisão e internet, onde

a língua é combinada com outros recursos semióticos (imagens de filmes e fotografias, efeitos sonoros, linguagem corporal, incluindo expressões faciais e gestos (FAIRCLOUGH, 2006, p. 30).

Essa conceituação do autor se apresenta com grande importância teórica neste trabalho. Pois explicita que os recursos semióticos são os veículos que portam significados em forma de textualidades. Estão presentes nas imagens em movimento dos filmes e videocliques, seguindo um padrão (ou dissimulação) de exibição dos corpos, os quais possuem linguagens corporais, expressões faciais e gestos. Além disso, os estudos da semiótica na canção irão auxiliar a pensar sobre performances que dialogam com o gênero popular da música. Nesse sentido, argumento que as performances artísticas de Lia Clark também são textualidades representadas pelos signos que aparecem no decorrer de suas audiovisualidades. Considerando que o signo diz respeito à

algo que, sob certos aspectos ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. [...] O signo representa alguma coisa, seu objeto. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas como referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do representamen (PEIRCE, 1984, p. 94).

Os elementos, recursos semióticos ou signos, presentes no videoclipe, serão analisados e contextualizados em referenciais teóricos que apresentam um fundamento para uma possível significação dos recursos semióticos identificados. De qualquer modo, parece impossível abranger cem por cento das textualidades que são possíveis de identificar durante um videoclipe. Mesmo assim, através de alguns exemplos, é possível demonstrar que Lia Clark visibiliza sua personagem drag queen, performatizando numa estação virtual e midiática, onde ela representa a si mesma, utilizando da música e da imagem de forma discursiva para gerar uma “ótica queer funkeira”.

O primeiro capítulo desta pesquisa trata da relação entre performatividade queer e as obras de Lia Clark. sugerir através de informações retiradas de fontes bibliográficas, músicas e audiovisualidades, que existe uma cena de música queer, onde Lia Clark atua de forma similar a demais artistas que capturam essa temática, e simultaneamente, possui sua singularidade como artista e personalidade drag queen. Também será pensado em como Lia Clark incorpora inspirações das divas do pop ou funk nacional e internacional na sua arte drag. Considerando alguns questionamentos principais: Qual a relação entre o conceito de queer e drag queen? Quais conteúdos na audiovisualidade de Lia Clark podem ser interpretados como performatividades e agências queer? Que exemplos de diálogos podem ser encontrados entre as produções de Lia Clark e suas principais referências da música pop internacional (Britney Spears e Nicki Minaj)? Quais outros artistas que produzem músicas e audiovisualidades, com temáticas queer, podem ser considerados participantes de uma cena queer de música brasileira juntamente com Lia Clark?

No segundo capítulo, o qual abordará a estética funk, será iniciado por uma revisão bibliográfica que retoma parte da documentação histórica do funk, entre as décadas de 1970 e 2010. Com isso, pretendo demonstrar que a música funk foi veículo de diferentes estéticas que apareceram e reapareceram nos estilos de produção, em diferentes momentos históricos, seja na música ou nos videocliques. Também trago uma discussão, através de dados etnográficos, sobre a estética funk na questão do gênero, para que seja possível salientar como foi construído um discurso funk em torno do gênero e da sexualidade. Ao fim desse capítulo, farei uma apresentação minuciosa da carreira de Lia Clark, demonstrando alguns exemplos de diálogos que ela adiciona em suas obras, a partir de suas principais inspirações no mundo da música nacional. Nessa perspectiva, buscarei compreender: como a musicalidade funk percorreu diferentes espaços e meios de exibição? Quais estéticas e ramificações do universo funk foram construídas através de discursividades presentes nas músicas e em atos de fala dos nativos, pesquisadores, jornalistas e documentários audiovisuais? Como foi construída uma estética funk sob o aspecto do gênero e da sexualidade? Quais diálogos entre Lia Clark e suas inspirações apresentam matizes de uma estética funk relacionada com a cultura da música pop divas?

Para o terceiro capítulo, a discussão será dirigida em torno da teórica do videoclipe. Para isso, iniciarei o capítulo contextualizando uma breve trajetória da produção audiovisual musical, partindo das primeiras experiências com a ideia de união entre som e imagem, o cinema musical, a televisão musical e, por último, o videoclipe na internet. Também será brevemente abordada a configuração do Youtube para videocliques, no intuito de esclarecer a linguagem que será utilizada para a análise dos videocliques dentro da plataforma. Será retomada, após isso, a estética funk em relação aos videocliques que fizeram sucesso em duas premiações da TV brasileira, até o ano de 2016, para que seja possível encontrar diálogos entre os videocliques de Lia Clark e outros videocliques de funk que foram relevantes midiaticamente até as obras da drag queen. Finalmente, para conclusão do capítulo, apresentarei uma metodologia que desenvolvi após observar outros trabalhos que abordam o videoclipe na lógica da semiótica. Dessa forma, irei elencar os passos da análise que serão seguidos para que meus objetivos sejam alcançados enquanto analista da semiótica presente nos videocliques “Trava Trava” e “Clark Boom”. Tendo em vista que esta pesquisa se fundamenta em estudos sobre o videoclipe, esse capítulo objetiva esclarecer: Que tipos de formatos em produção audiovisual resultaram nos videocliques que estão presentes hoje no Youtube? Como é a configuração da plataforma Youtube para videocliques? Como era a estética de alguns videocliques funk antes das primeiras produções audiovisuais de Lia Clark? Quais estratégias podem ser utilizadas para uma análise semiótica do videoclipe, levando em consideração significados entre a performatividade queer e a estética funk? De que forma é possível encontrar, na

sonoridade funk, recursos semióticos que possibilitem uma análise comparativa entre as músicas de Lia Clark e outras obras antecedentes da música funk?

O capítulo final consiste na apresentação dos resultados obtidos através da análise dos vídeos, que será ancorada pela proposta metodológica apresentada na segunda metade do terceiro capítulo. Considerando pontos de sincronização entre a visualização da letra, a visualização do ritmo, a visualização da voz, além da semiótica da canção e a morfologia do batidão funk, serão qualificados os recursos semióticos que comunicam diálogos sobre a performatividade da drag queen, considerando signos que caracterizam performances de gênero e sexualidade transgressora, e, também a estética funk, no que diz respeito à sonoridade e a visualidade. Portanto, meus objetivos finais serão demonstrar: Quais encontros entre a musicalidade (letra, ritmo, voz) e a visualidade (composição videográfica visual) expressam uma performatividade drag queen e/ou uma estética funk? Quais diálogos com a estética funk, levando em conta: as letras, ritmos e melodias vocais, puderam ser percebidos e contextualizados entre algumas obras da música funk e as duas obras audiovisuais de Lia Clark lançadas em 2016?

O referencial teórico será disposto inicialmente pelas autorias em torno de discussões sobre a teoria queer. Serão consideradas as contribuições de Butler (2003), Louro (2004), Preciado (2011), Anzaldúa (2017), Rocha & Postinguel (2017), a respeito da teoria queer e o poder de dissimulação política da performatividade de gênero da drag queen através da utilização das tecnologias de gênero e artivismos transremix. Além de uma contextualização de Lia Clark na cena de música queer brasileira, a noção de “cena musical”, desenvolvida por Straw (1991, 2006) e Sá (2003), servirá de base para pensar Lia Clark dentro de uma “cena de música queer brasileira”. Assim, será organizada uma ordem de obras e artistas da música queer, conforme dados históricos de músicas com significações do gênero e sexualidade transgressora encontrados nos textos de Santana & Santos (2018), Mendonça & Kolinski Machado (2019), Godoi (2020) e Trevisan (2018).

Para a construção da historicidade da música funk no Brasil até o ano de 2016, será feita inicialmente, uma breve revisão bibliográfica, partindo de Vianna (1988), Essinger (2005), Herschmann (2005) e Lopes (2010) para documentar a trajetória do funk, desde sua adoção do funk estadunidense nos anos 1970, até as primeiras estéticas e ramificações que surgiram no funk carioca nos anos 2000. Adiante, irei esboçar sobre a fase funk ostentação e a popularização dos vídeos no Youtube a partir do canal KondZilla, de acordo com dados de Pereira (2014) e Abdalla (2014). A noção de “estética funk”, tal como apresentada por Mizrahi (2014), servirá para a compreensão de elementos estéticos no funk, abordados neste capítulo". Enfim, utilizando das premissas de Rocha & Caminha (2018), argumentarei a respeito da performatividade e subjetivação política encorpada no funk de Lia Clark.

Prosseguindo, utilizarei para o terceiro capítulo as contribuições de Caldas (2013), Soares (2013), Amorim (2008) e Carvalho (2006), para construir uma historiografia em torno da produção audiovisual, considerando desde algumas experiências da junção entre música e imagem até o formato televisivo dos videoclipes. As contribuições de Soares (2013) serão bastante utilizadas para abordar a estética de alguns dos primeiros videoclipes que foram relevantes nas mídias, tanto nacionais, quanto internacionalmente. Para a fundamentação metodológica da análise audiovisual, serão considerados os autores: Barreto (2005), Carvalho (2006), Chion (1990), Goodwin (1992), Soares (2013), Frith (1996) e Dubois (2004). Por fim, considerando os estudos de Fabbri (2017), Janotti Jr (2003, 2005), Carvalho (2006) e Janotti Jr & Soares (2008) será contextualizada a minha abordagem analítica sobre o gênero musical, para que seja possível justificar a relevância que os estudos da semiótica da canção (Tatit, 2002; Moreira, 2016; Caceres, Ferrari & Palombini, 2014) terão em relação à uma análise musicológica da sonoridade funk nos videoclipes de Lia Clark.

1 O QUE HÁ DE QUEER NUMA AUDIOVISUALIDADE DRAG QUEEN?

1.1 CONCEITO DE QUEER E DRAG QUEEN

Definir um conceito para queer é sempre algo delicado, pois, como as autoras Judith Butler e Guacira Lopes Louro afirmaram, identidades queer assumem formas de vivências que buscam (in)definir-se, encarnando em seus corpos, jeitos de agir e caracterizar-se de maneira subjetiva à regra social, que padroniza e diferencia usos e costumes para os gêneros masculino e feminino. Procuro realizar uma escrita que descreva a atuação de uma drag queen na produção de videocliques de música funk, sem recolonizar e desempoderar a multiplicidade de identificações queer, reconhecendo que queer é um termo amplo que transcende a cultura drag queen. Apesar de Clark não costumar definir-se como queer, ela se auto identifica como uma drag que faz funk. Em seus cliques, ela gosta de assumir visuais e personagens diferentes. Também exhibe corpos gays, drags e trans, visibilizando multiplicidades que agem e se identificam de diferentes formas em relação ao gênero social e à orientação sexual. Multiplicidades essas, que (se assim se identificam) integram o que Beatriz (Paul) Preciado chamou de “Multidões queer”:

O corpo da multidão queer aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de “desterritorialização” do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se “normal”. Que existam tecnologias precisas de produção dos corpos “normais” ou de normalização dos gêneros não resulta um determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão queer tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual (PRECIADO, 2011, p. 14).

Indivíduos queer agem socialmente de maneira singular em relação à orientação de gênero e sexualidades hétero cis normativas. Podem ser (in)definidos por “[...] um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do 'entre-lugares', do indecível” (LOURO, 2004, p. 7-8).

De acordo com Safatle (2015), a partir de 1980 a comunidade LGBTQIAP+ reivindicou o sentido dado à palavra queer, antes designada para referir-se à comunidade de maneira degradante, os taxando de estranhos, bizarros e esquisitos. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus o conceito de queer, andrógino e transgênero referem-se a uma “pessoa que não se enquadra em nenhuma identidade ou expressão de gênero” (JESUS, 2012, P. 28). Apesar do conceito da autora dialogar

com o de Louro (2004), Vencato (2003) problematizou essa tradição de escrita sobre os transgênero que trabalha as diferenças sob uma perspectiva de semelhanças. Para ela, a tradição de escrita queer descende historicamente de um termo discursivo amplo, abrigo para os indivíduos que vivenciam as diferenças. Nisso, há concordância com Anzaldúa (2017) sobre uma definição de queer enquanto características particulares dos indivíduos entre etnia, sexo, gênero e sexualidade.

Sobretudo, ser queer é sentir-se queer. Queer está presente na ideia de comunidade, onde se constrói relações de amizades entre as pessoas que vivenciam a diferença. Mas também, individualmente, nas pessoas que experienciam processos de subjetividades e experiências de liberdade. Vivenciando o gênero e a sexualidade que se diferencia dos papéis de gênero canônicos.

Assim, pensar no termo queer, não como modelo do jeito de ser, mas como multiplicidades que compõem as expressões de performances desses indivíduos que assumem a diferença. Por exemplo, uma drag queen pode se identificar com queer se sua identidade for demarcada por várias formas de se expressar que transgridem os padrões heteronormativos, mas não apenas ser drag ou estar montada faz parte dessa personalidade queer, essa drag queen carrega consigo diversos adereços e marcadores sociais étnicos e culturais. Vale ressaltar que ser queer não está diretamente ligado a ser drag queen e drag king. Pessoas transgêneros, transsexo, gays, lésbicas, bissexuais, assexuais ou intersexo também podem se identificar com o termo, mesmo não se enquadrando necessariamente na ideia de drag queen, desde que haja certo sentimento de pertencimento à comunidade e assuntos queer.

Abordar Lia Clark como sujeito queer será mais esclarecedor focando em quais pontos essa personalidade “queerizada”, enquanto drag queen, age e vivencia a ambiguidade e diferença do discurso que rege os papéis de gênero. A drag é pertencente à cultura trans, dessa classificação podem identificar-se travestis, transgêneros, transexos, crossdressers e dragqueens/kings, que coexistem demarcadas por algumas diferenças e semelhanças dentro da comunidade. Vencato (2003) propõe que o *crossdresser*¹ pode ser pensado como uma identificação comum nas diferentes performatividades da comunidade trans, pois esse costume de “transvestir-se”, como o gênero oposto atribuído ao sexo de nascimento, está presente no dia-a-dia dos transgêneros, travestis e transexuais, e também nas drag queens ou drag kings que se diferem nesse aspecto pela temporalidade provisória em que se mantêm “transvestidos”. A drag caracteriza-se por uma personificação temporária, geralmente com fins artísticos, e, não necessariamente, demanda de uma sexualidade homo ou de identificar-se como transgênero.

As personagens drag queens utilizam-se de diversos acessórios que possam caracterizar o outro inacessível (LOURO 2004). Essa relação dos acessórios produzidos para o gênero funciona de

¹ Pode ser entendido por “Pessoa que frequentemente se veste, usa acessórios e/ou se maquia diferentemente do que é socialmente estabelecido para o seu gênero, [...]” (JESUS, 2012, p. 26).

forma reguladora. Tipos de roupas, acessórios e produtos, como: vestidos, brincos, pulseiras e saias, produtos de maquiagens e calçados de salto alto são socialmente mais adequados para mulheres, assim como determinados tipos de vestuário são considerados para homens. Esse outro inacessível, que seria a construção de uma personagem feminina, torna-se acessível para um homem por meio dessa montaria² com os adereços que a indústria produz para o gênero oposto.

O agir da drag, sendo um homem utilizando acessórios femininos em sua montagem, contraria a regra social, colocando em questionamento o que é determinado socialmente por estruturas hegemônicas que classificam e determinam posições e papéis de gêneros. A autora Butler (2003) relaciona que as drag queens performam o gênero individual sob parâmetros do gênero coletivo constituído, sendo uma “construção que oculta normalmente sua gênese” (p.199). Em outras palavras, esse sujeito do sexo masculino, assume uma personagem que se caracteriza segundo o gênero normalizado como contrário ao seu sexo de nascença, esse personagem age de maneira subversiva ao que é determinado pelas estruturas de poder sobre formas de ser mulher/homem. Isso porque dentro da teoria da subversão de gênero, a autora questiona até onde sexo, sexualidade e gênero coexistem no sujeito de maneira coerciva, excluindo possibilidades singulares de vivenciar gêneros e sexualidades que não imitam os padrões determinados por cânones heteronormativos e patriarcais.

A história da drag queen no Brasil, pode ser melhor delineada a partir dos movimentos de contracultura na década de 1960, segundo Trevisan (2018), nessa época gays e drag queens começam a ocupar territórios urbanos como ponto de encontro para essas identidades marginalizadas. Nos anos 1990, algumas drag queens e personalidades queers do Brasil já ocupavam posições organizadas dentro da vida noturna em clubes, eventos de ativismos e estações midiáticas, das quais “[...] podemos citar Salete Campari, Silvetty Montilla, Nany People e Dimmy Kieer, que construíram suas carreiras em cima de personagens cômicas, irreverentes e queridas pelo público de vários grupos sociais” (AMANAJÁS, 2002, p. 20).

O despontar das drag queens brasileiras na música, vai acontecer de maneira massiva com o estrelato da cantora Pabllo Vittar na década de 2010. Antes disso, a performance drag estava mais relacionada às artes cênicas, “A elaboração caricata e luxuosa de um corpo feminino [era geralmente] expressa através de artes performáticas como a dança, a dublagem e a encenação de pequenas peças” (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p. 471). Além disso, segundo Baker (1994) a performance transgênero está presente no teatro desde a Grécia antiga. Nesse sentido, de acordo com Amanajás (2004), é pelo fato das mulheres terem sido proibidas de atuar que alguns atores se especializaram na arte de performar personagens femininas na história do teatro. Assim, percebe-se

² Segundo Louro (2004), a montaria [a qual me refiro como montagem] diz respeito ao processo do homem montar sua personagem, utilizando de artifícios e tecnologias socialmente atribuídas ao gênero feminino.

que a teatralidade caricata da drag faz parte da cultura cênica, e vem sendo preservada desde o período clássico, nas performances de homens que encarnam personagens femininos em seus corpos.

Um estudo que documenta drag queens brasileiras dialogando sobre suas vivências a partir de um questionário dirigido pelos pesquisadores, é o de Chidiac & Oltramari (2004) que entrevistaram três drags da cidade catarinense Balneário Camboriú, levantando questões importantes para se pensar sobre ser e estar drag queen a respeito de sexualidade, relação com a família e como se sentem em relação ao sujeito e personagens que as entrevistadas assumem. Os autores concluem após entrevistas com as participantes, que a drag queen caracteriza-se, basicamente, pela performance artística temporária de uma personagem feminina caricata, diferenciando-se de mulheres trans e travestis, principalmente na questão de geralmente não realizarem alterações cirúrgicas em seus corpos com implantes de silicone, e as mulheres trans não necessariamente abusam de maquiagens e roupas extravagantes acompanhadas de uma personalidade teatral e satírica.

“Na constituição da personagem, vários aspectos do sujeito são transformados, como o modo de andar, os gestos, as posturas, a voz e a própria linguagem. [...] As drags constituem-se em personagens caricatas e satíricas, que brincam com a sexualidade de seu público e satirizam a própria sexualidade e suas variadas manifestações” (p. 52).

Outra questão interessante, é que pode haver dissidências de personalidade entre a personagem artística e o seu atuante quando não está montado. Também, foi levado em consideração que as drags afirmaram serem homens gays que gostavam de se relacionar com homens mais masculinos, e que as drags geralmente não se sentem travestis, apesar de haver muito equívoco sobre esse assunto por parte da sociedade.

Certamente as drags de Balneário Camboriú não são Lia Clark, cada uma tem suas singularidades e formas de se sentirem e performar suas drag queens. Apesar de que a construção de uma personalidade feminina caricata, vaidosa e sedutora é comum na cultura drag queen, que tem seus costumes ligados à uma historicidade cênica, e geralmente são vivenciadas por homens gays. Isso pode ser observado no comportamento de personagens drag queens cantoras que estão aparecendo nas mídias, como: Pablo Vittar, Gloria Groove, Lia Clark e Aretuza Lovi. Clark sendo uma drag, negra, suburbana, paulista, funkeira, é peculiar e singular a outras personalidades drag, mas suas especificidades estão ligadas aos aspectos que compõem sua identidade. É nesse sentido que Anzaldúa chamou atenção para uma escrita queer que não se baseia apenas no gênero e na sexualidade, mas que considera a classe econômica, étnica e as origens culturais, onde o sujeito queer está inserido. Para evitar aquele estilo de escrita com base em teorizações que ao invés de capacitar e emancipar, apaga a multiplicidade do indivíduo na tentativa de angloamericanizar suas

raízes culturais diaspóricas e pós periféricas, e assim, “limitam as formas pelas quais pensamos ser queer [ou sobre ser drag]” (ANZALDÚA, 2017, p. 165).

O intuito não é uma escrita que define qual gênero ou especificidade drag queen a funkeira assume, mas descrever de maneira analítica quais performances artísticas de seus dois primeiros videoclipes dialogam com performatividades ou agências queer, e com matizes do funk. Reconhecendo que

Identidade não é um monte de cubículozinhos abarrotados respectivamente com intelecto, raça, sexo, classe, vocação, gênero. Identidade flui entre, sobre aspectos de uma pessoa. Identidade é um rio – um processo. Contida dentro do rio está sua identidade, e ela precisa fluir, mudar para continuar um rio – se parasse seria um corpo de água contido, como um lago ou um tanque. As mudanças no rio são externas (mudanças no ambiente – leito do rio, clima, vida animal) e internas (dentro das águas). O conteúdo de um rio flui por entre suas margens. Mudanças na identidade, da mesma forma, são externas (como outras/os percebem alguém e como alguém percebe outras/os e o mundo) e internas (como alguém percebe a si mesma/o, autoimagem). Pessoas em diferentes regiões nomeiam as partes do rio/pessoa que vêem (idem, p. 166).

Uma vez que a identidade da cantora seria impossível de ser espremida numa análise de seus dois primeiros videoclipes, pois suas performances artísticas abordam diferentes temas e aspectos sobre uma audiovisualidade funk, drag queen e pop. A qual, desde 2016, vem se transformando e fluindo conforme as aspirações e inspirações da cantora. Marcada por alguns traços de ativismos feministas e queers, Lia Clark exhibe um tom de sexualização e deboche escrachado, que traz consigo a característica de satirizar a própria sexualidade e de outros corpos que desejam.

1.2 PERFORMATIVIDADE E AGÊNCIA QUEER NA OBRA DE CLARK

A construção social é responsável pela identificação de gênero e do sexo, conforme afirma Butler (2003) os gêneros masculino e feminino se dividem entre diferenças materiais e discursivas. Sendo uma construção social, performances de gêneros e sexualidades transgressoras podem representar atos de fala políticos, através de agências³ que legitimam e visibilizam comunidades feministas, lésbicas, trans, gays, assexuais, intersexo, queer, e mais. Também salienta que o gênero está ligado à performance, sendo "performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero" (p. 48).

Uma vez que o discurso das sexualidades, historicamente, dava legitimidade apenas às formas hétero (pessoa que se relaciona sexualmente com o sexo oposto) cis (indivíduo cujo gênero é performado de acordo como o sexo do nascimento é normatizado, como, por exemplo: homem masculino, mulher feminina). O gênero feminino, historicamente foi construído para atuar à mercê

³ “[A] agência não é assim um ‘atributo’ dos sujeitos, mas sim uma característica performativa de significado político. Quando o sujeito se torna resistência ele se constitui agência” (CASALE E FEMENÍAS, 2009, p. 24).

do masculino, que Butler (2003) define o *gênero universal*, aquele que goza do poder sobre si e sobre o outro, garantindo que o homem hétero, branco e rico exerça maior legitimidade social sobre as demais classes, gêneros e etnias numa visão da cultura ocidental. A partir disso, é questionada a importância de personalidades subversivas e/ou subversivas desse padrão, reivindicarem seu espaço visibilizando corpos diversos do gênero universal predominante.

Sobre a política das multidões queer é importante lembrar a revisão que Preciado (2011) fez a respeito do conceito de biopoder em Foucault, dialogando com a descrição da heterossexualidade que Wittig (2001) definiu como um regime político imposto discursivamente. Preciado (2011, p. 12) propôs “uma definição de heterossexualidade como tecnologia biopolítica, destinada a produzir corpos *straight*”. Se a regulação do que Foucault chama de biopoder⁴ é assegurada sobre uma matriz heterossexual cis, as performances queer assumem uma forma de agir ou agência que resiste e age contra essa dominação biopolítica, a qual impera discursivamente sobre os corpos. É nesse sentido que Butler concorda com Foucault quando afirma que o poder não domina completamente os indivíduos, nem o é dominado, mas possibilita formas de os indivíduos agirem contra a dominação por meio do poder.

O poder é simultaneamente externo ao sujeito e à própria força que rege o sujeito. Essa aparente contradição adquire sentido quando entendemos que sem a intervenção do poder não se torna possível a emergência do sujeito, mas que sua emergência leva à dissimulação deste poder (Butler, 2010, p. 26, tradução nossa)⁵.

Esse poder de dissimulação das normas biopolíticas, é o que as personalidades como Pablo Vittar e Lia Clark, entre outras personalidades queers, estão utilizando para atuar no que Rocha & Postinguel (2017 apud Rocha & Caminha 2018 p. 3) chamaram de “drag-ativismo-remix” ou, em minha leitura, “transartivismoremix”. Penso como um advento de agências e resistências em formatos e conteúdos audiovisuais, que artistas da música produzem em meios virtuais do ciberespaço, onde essas celebridades queers

[...] como Vittar, Rico Dalasam, Lia Clark, Linn da Quebrada, Mulher Pepita, Jaloo e Liniker são filhxs desta cena de descompressão comunicacional e de espraiamento não exatamente de conteúdos, mas de formas-conteúdo, formatos e afetos midiáticos e digitalmente espraiados. Herdeirxs de uma nação pop-transnacional combinam ativismo de gênero, midiativismo de entretenimento e entretenimento tecno-bio-ativista (ROCHA & POSTINGUEL, 2017, p. 06).

⁴ “[O] conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais, vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder” (FOUCAULT, 2008, p. 3).

⁵ Do original: “El poder es simultáneamente externo al sujeto y la propia jurisdicción del sujeto. Esta aparente contradicción cobra sentido cuando entendemos que sin la intervención del poder no es posible que emerja el sujeto, pero que su emergencia conlleva el disimulo de aquél” (tradução minha).

Os autores contextualizam a expressão “estética trans-remix” (idem, p.11), ancorados pelas afirmações de Lemos, que abordou como a remixagem é utilizada na cibercultura, promovida pelos novos formatos de aparelhos e softwares virtuais que possibilitam que indivíduos de todas as classes se apropriem das músicas e formas de produção do *mainstream*, para se lançar nos ambientes virtuais com novas formas artísticas que surgem da paródia.

As novas tecno-logias de informação e comunicação alteram os processos de comunicação, de produção, de criação e de circulação de bens e serviços nesse início de século XXI trazendo uma nova configuração cultural que chamaremos aqui de “ciber-cultura-remix” (LEMOS, 2005, p. 1).

Um exemplo disso é a música Trava Trava de Lia Clark, sobre a qual ela afirma em seu canal do Youtube no vídeo “COMO COMECEI MINHA CARREIRA + MAKE TRAVA TRAVA PT. 01 / Bom Lia #15”, que o som de saxofone acompanhando o beat funk, foi uma remixagem de uma música da diva pop Ariana Grande.

O que está em questão é em quais aspectos a obra da cantora Lia Clark exhibe performatividades queer, enquanto o corpo negro transvestido de Rhael Lima de Oliveira encarna uma diva pop do funk, que canta com linguagem grotesca e sensualizada, escrachando uma sexualidade fluída, expressa em corporalidades que utilizam de artifícios como o sarcasmo e o deboche. Clark afirma que possui certo engajamento político em suas obras desde o clipe Trava Trava, seja quando aparece como inspiração para outros jovens queer em suas redes sociais, ou quando exhibe em seus clipes campanhas de resistências ao controle de personalidades femininas, como foi o caso #freeBritney (ver figura 1) que aparece ao lado esquerdo da cantora num de seus videoclipes mais recentes intitulado *Sentadinha Macia*.

Figura 1 – #FREEBRITNEY no videoclipe “Sentadinha Macia”.



Fonte: (CLARK, 2021).

Nessa obra audiovisual, é perceptível uma interface futurista, baseada nos games, principalmente pela colaboração de Clark com o jogo de tiro em primeira pessoa *Pubg*, cuja empresa de produção foi um dos patrocinadores do videoclipe em troca de um pequeno comercial do jogo estrelado pela drag queen antes da música. Tons de rosa e cores socialmente atribuídas como femininas são esbanjadas nos looks de Clark e seus dançarinos, o que reifica esse sentido da

cor rosa para meninas e azul para meninos, pois considero que essa pop star drag queen não é uma mulher e sim a performance artística midiática de uma personalidade feminina encarnada por um homem gay.

Há um questionamento quando a arte drag é pensada como performatividade de uma mulher. Vale lembrar que, para Vencato (2003), uma das confusões, que geram ocultamento de diferenças na tentativa de enfatizar semelhanças entre as pessoas trans, é o equívoco de achar que drag queen, transexual, travesti e transgênero são pessoas que igualmente vivenciam uma autoidentificação de mulher. Como explicitado pela autora, as drag queens são uma performance artística teatral temporária. Nessa teatralidade, existe algum ponto em que elementos da performance demonstram certa instabilidade no corpo montado, exibindo alguns traços de masculinidade por descuido ou por dissimulação intencional das regulações de gênero.

É um pouco a confusão entre signos masculinos e femininos que faz com que a drag chame a atenção e, por vezes, divirta. A drag aguça a curiosidade da platéia, que em muitos momentos busca aquilo que não está no lugar - um descuido na maquiagem, uma mal andada de salto, um pênis mal escondido, etc. Sendo que, o que está fora do lugar causa alguma instabilidade e desconforto. Ao mesmo tempo, a não paridade entre os signos de sexo e gênero que carregam faz com que prendam a atenção. Talvez por essas razões, informações sobre o corpo da drag "desmontada" tenham valor no mercado de bens simbólicos gay (VENCATO, 2003, p. 197).

Mesmo que a mulher não seja o foco de performatividade da drag queen, é inegável que haja uma busca da representação do estereótipo feminino. O uso recorrente de acessórios e roupas chamativas, cintilantes, com cores marcantes, unidos a maquiagens carregadas de cores, brilhos e formas que chamam atenção por exibirem uma performance de um feminino que aparece no excesso de uso das tecnologias produzidas para esse gênero. Nesse ponto, percebo que o que está sendo comunicado é que o gênero feminino é tão constructo social, que até mesmo um homem é capaz de performar uma feminilidade cujo estereótipo possa até mesmo exceder àquela normatizada para as mulheres.

Na música "Chifrudo" (2016) do álbum *Clark Boom*, Lia Clark canta: "Fala que ama mas não quer/ Porque eu sou mais fogosa/ Ei Chifrudo, Aceita eu sou gostosa!", essa autoafirmação de ser gostosa e mais fogosa, sugere a ideia de que essa drag funkeira afirma que consegue performar uma feminilidade tão sensualizada, quanto aquela que geralmente se explora da mulher na produção artística. A drag afirma que fica muito atraente na sua personagem feminina. Aliado a esse significado podemos recorrer a sensualização do feminino que é feita na música funk. Lia Clark é uma drag funkeira que se inspirou em ícones bastante polêmicos pelas músicas com teor sensual ou sexual, como Valesca Popozuda e Tati Quebra Barraco. Assim, demonstra querer performar uma personagem feminina tão gostosa e fogosa quanto suas influências do funk.

A autobiografia de Lia Clark é impressa em forma de imaginários periféricos que percorrem uma multimodalidade da produção musical funk drag pop putaria em ambientes virtuais. Um funk que extravasa simbolismos durante uma audiovisualidade forma conteúdo, que demonstra corporalidade transgênero temporal e sexualidade desviante. E, ainda, dialogando com inspirações de ícones femininos nacionais e internacionais na cena pop e funk.

Obras artísticas como a de Clark são exemplos de ativismos transremix. Rocha, Silva e Pereira (2015) salientam que a midiatização fornece aporte para jovens propagarem culturas pós periféricas, cuja visibilidade social aparece em atos de autobiografia. Essa juventude pós midiatizada quer se apoderar da oportunidade de aparecer nas grandes mídias nacionais e mundiais, como a TV, o rádio e a internet. Onde o poder do discurso está à disposição de ser ofertado em grande escala, assim os significados de vivências e espaços de atuação podem ser visibilizados e legitimados discursivamente.

Imaginários diaspóricos são postos em circulação, dinamizando processos pós periféricos, com dinâmicas bottom-up de significação – de si, dos outros, do mundo em que se vive. Escapa-se de noções de territorialidades delimitadas, atentando-se para as mesclas próprias aos contextos juvenis, urbanos e tecnológicos. A existência de um lugar tecnológico reticular e colonizado por narrativas autobiográficas contribui para acentuar e reconfigurar este trânsito. Isso nos permite inclusive localizar o caráter fortemente discursivo destas expressões diaspóricas e polifônicas que implodem o núcleo de algumas centralidades hegemônicas (ROCHA; SILVA; PEREIRA, 2015, p. 2-3).

A cultura queer tem uma historicidade ligada ao ativismo e reivindicação de direitos e ambientes de atuação para comunidade LGBTQIAP+, as manifestações artísticas dos corpos queer agem socialmente, utilizando da música, teatralidade, danças e personificações caricatas, apoderando-se das formas subversivas de performar o gênero e a orientação sexual, sem exprimir-se em rótulos que colonizam e excluem formas de ser, ou talvez, exprimindo-se a rótulos para satiriza-los. Ao agirem por meio das mídias virtuais, queers passam a poder expressar-se por atos impressos como conteúdos que portam significados e podem (ou não) aparecer como reterritorializações e subjetivações políticas do discurso.

1.3 CONTEXTUALIZANDO LIA CLARK NA CENA DE MÚSICA QUEER

O conceito de cena musical vem sendo discutido, principalmente, desde as obras de Straw (1991, 2006). O autor sugere que grupos de pessoas interagindo através de trocas afetivas, entre diferentes trajetórias de experiências musicais, podem estar coexistindo em determinada cena musical. Adiante disso, com o advento tecnológico das redes de internet, Bennet e Peterson (2004) escreveram uma atualização do conceito dividido entre cena local, translocal e virtual. Apesar do esforço em adaptar o termo para novas formas de compartilhamento virtuais, os autores propuseram

que translocalidade, localidade e ambiente virtual eram aspectos determinantes de tipologias das cenas musicais. Porém, Sá (2013) problematizou a idéia dos autores, de que os três conceitos existem de forma isolada, argumentando que tanto uma cena local, quanto translocal, pode estar presente nas cenas virtuais:

[...] Podemos facilmente entender que a tipologia que distingue cenas locais, translocais e virtuais não se sustenta enquanto categorias substancialistas, que funcionem separadamente ou como dados a priori. Ao contrário, torna-se necessário uma análise mais detida sobre a movimentação das cenas em ação, cruzando os territórios off-line e online; para, com muito cuidado, identificarmos, a posteriori, quais são os aspectos locais e translocais acionados a cada momento; e ao mesmo tempo percebendo a forma como o ciberespaço reorganiza essas fronteiras caso a caso, uma vez que o ambiente das redes digitais pode trabalhar no sentido de fortalecimento das cenas locais ou transversais [...] (p. 33).

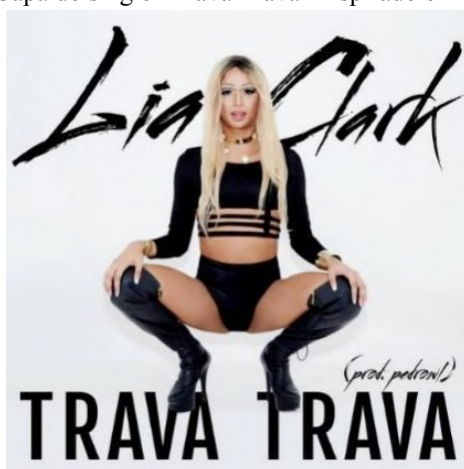
Como argumenta a autora, as cenas locais e translocais podem estar inseridas e reorganizando formas de representação dos espaços sociais pelas mídias digitais. Assim, indivíduos de diferentes regiões, podem agrupar-se compartilhando e ressignificando sentidos culturais. O que torna possível pensar que a cena da música queer ocorra de maneira local, translocal e virtual. Seja quando esse gênero de produção musical está presente em formas de identidades culturais mediadas no jeito de vestir, falar, da orientação sexual transgressora e performances transformistas de gênero, ou em grupos organizados em locais de protestos e ativismos queer, e/ou festivais que translocam indivíduos de diferentes locais, e, posteriormente, redes virtuais, que publicitam e impulsionam visibilidade à essas formas de vivência em escala massiva. Vale lembrar que uma cena pode ser entendida como “uma comunidade excessivamente produtora de significado” (SHANK, 1994, p. 122). Por isso, músicas produzidas com significações que remetem a cultura LGBTQIAP+, podem ser enquadradas numa cena cultural queer.

A respeito de uma cena musical queer internacional, seria impossível de abordar todas as personalidades queer que participaram de produções musicais, seja tocando instrumentos, cantando ou escrevendo músicas. Alguns desses artistas estão listados na obra de Brad & Wood (2001) que apesar de ser um estudo gay e lésbico, também abordou performances transgênero num recorte temporal de desde os anos 1920 no Jazz, passando pela drag mais icônica do século passado que foi a RuPaul, chegando ao sucesso das divas do pop nos anos 2000. A cultura e massificação da música interpretada por divas, desde Madonna e Britney Spears, consideradas rainha e princesa do pop, até hoje, vem conquistando fãs do mundo todo, principalmente em comunidades gays. Não por acaso, Rhael Lima de Oliveira, comunica em um documentário audiovisual, para a revista Época, que muito antes de se montar como Lia Clark, era um menino efeminado fã de divas do pop, e sonhava em ser uma diva cantora e dançarina, também disse que suas idéias para músicas e performances são inspiradas em alguns nomes de divas do pop internacional.

Quando Lia Clark afirma que “minhas principais referências são Britney Spears e Nicki Minaj, se você junta essas duas pessoas com uma pitada de funk, sou eu gente, mas eu tenho minhas referências nacionais, eu amo Anitta, Ludmilla, Bonde das Maravilhas, Gaiola das Popozudas...”⁶ participando de um documentário para o canal da revista época, no Youtube, ela fornece um bom caminho a trilhar para entender como ela constrói sua audiovisualidade drag funkeira pop, dialogando com suas inspirações da música.

A respeito de Spears e Minaj, percebo que o diálogo e inspirações que Lia exibe das cantoras em suas obras é amplo, talvez desde a utilização de sua peruca loira peculiar que lembra os cabelos loiros de Britney, ou pela foto de capa do single Trava Trava (Figura 2) em que Clark demonstra num vídeo de seu canal que se inspirou nas poses de Minaj para a fotografia.

Figura 2 – Capa do single “Trava Trava” inspirado em Nicki Minaj.



Fonte: (CLARK, 2016)⁷.

Musicalmente algumas peculiaridades são evidentes, como o *flow*⁸ de Lia Clark que canta com uma pegada de rap em seu *feat* com Favela Lacroix, a música “Talento”. O *flow* é característico de Nicki Minaj, uma das principais rappers no mundo pop. A qual, em sua música, estão presentes letras explícitas sobre sexo unidas a performances corporais provocantes e bastante sensualizadas.

Clark também gosta de se apresentar em shows vestida com figurinos da Britney, os quais também exibe em sua conta do instagram em homenagem à princesa do pop. Uma dessas homenagens é visível em seu videoclipe da música “Q.M.T.” (ver figura 3), sobre o qual a cantora declarou abertamente em seu canal do Youtube, que foi uma homenagem à Spears, inspirada no clipe “Womanizer” (ver figura 4).

⁶ Informações disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1aCz6SY-r3E>>. Acesso em: 02 de jan. 2023.

⁷A fotografia da capa do single Trava Trava, pode ser encontrada na conta do Spotify de Lia Clark. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/42r4hYltyLsRyJBsWc2W53>>. Acesso em 25 de abr. de 2022.

⁸ O *flow* significa “fluir” em português, e diz respeito à forma como os rappers organizam as palavras de maneira acelerada em frases musicais dentro da batida compassada dos *beats*.

Figura 3 – Lia Clark no videoclipe “Q.M.T.”.

Fonte: (CLARK, 2018).

Figura 4 – Britney Spears no videoclipe “Womanizer”.

Fonte: (SPEARS, 2009).

A reificação de sentidos entre os dois videoclipes aparece numa inversão de papel social em torno da ideia de *womanizer*, que na tradução para o português está próximo de homem mulherengo. Enquanto Spears evidencia, na letra da música, que sabe exatamente que o homem é mulherengo, “Q.M.T.” de Lia Clark traz o foco para seu personagem feminino ao se definir “Toda assanhada de shortinho e abusada/ Fama de piranha ai meu Deus to bem falada”. Há entre os videoclipes uma mudança da figura “homem mulherengo” para a “drag piranha”, que apesar de assumir esse estereótipo de um feminino exageradamente sensualizado, é performado pelo sujeito do sexo masculino, mas que em sua personalidade de gay efeminado, encarna uma drag de funk irreverente/putaria, portanto, está mais próximo da “fama de piranha” do que de um *womanizer*.

A exposição desses exemplos não é capaz de documentar com amplitude tudo que já existe de diálogos e símbolos queer nas obras de Lia Clark, que já conta com dezenas de músicas e videoclipes de sua arte audiovisual drag queen. O intuito principal era brevemente exemplificar como diálogos de Clark com suas inspirações internacionais aparecem de diversas formas, e como podem invocar reflexões em torno do gênero e da orientação sexual, sentidos de performances trans-artísticas que tornam possível um jovem gay e suburbano de São Paulo performar uma diva da música pop.

1.4 MÚSICAS QUEER BRASILEIRAS: RISO, SATIRIZAÇÃO E DEBOCHE.

No Brasil, desde o século XX, já estavam presentes manifestações queer emergindo com performances teatrais provocativas e polêmicas envolvendo a música, explorando temáticas de homossexualidade e androginia. Eram os teatrais dançarinos Dzi Croquettes, como também, artistas musicistas: Secos e Molhados, Edy Star, os nomes nacionais de maior visibilidade queer nas mídias dos anos 1970, como afirmam Santana & Santos (2018) e Mendonça & Kolinski Machado (2019).

Edy Star e Ney Matogrosso merecem um destaque especial pelas figuras icônicas da música que representaram para o público LGBTQIA+, desde os anos 70, até hoje. Star em seu primeiro

disco *Sweet Edy* (1974) cuja capa exala uma visualidade corporal de glamour e uma caracterização de Star com maquiagens, roupas coladas e decotadas (típico dos andrógenos nos anos 70). Uma de suas músicas desse álbum foi “Claustrofobia” de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, a letra da música unida de sua performance corporal era ousada, na poética pela libertação do que não o deixa respirar e cantar bonito, de acordo com os versos: *“Será que eu pareço bicho/ Ou alguma coisa rara?/ Parem de me sufocar/ Que eu quero tocar bonito/ Porque senão eu grito”*. Trazendo, com intensidade, a sátira num grito escandaloso que brada e “causa vexame” por ser um grito histérico e efeminado, após cantar o término da estrofe.

O aspecto da sátira aparece frequentemente em performances de artistas transgressores e foi baseando-se na polissemia do riso, que Godoy salientou que o humor se constrói numa relação de poder onde a sátira que invoca o riso ridiculariza, mas também evidencia assuntos que abrangem as mulheres e comunidades LGBTQIA+, sujeitos à assimetria de poderes quando inseridos numa sociedade patriarcal cis heteronormativa.

Rimos daquilo que, em certa medida, parte de um acordo coletivo do que se estabelece como “fora do lugar”. Uma vez que as identidades, comportamentos e práticas socioculturais não heterossexuais são perseguidas e destruídas historicamente, encontramos nesse riso um anúncio normativo e, ao mesmo tempo, uma sanção de quem distancia-se da heterossexualidade e cisgeneridade compulsória (GODOI, 2020, p. 15).

A respeito de tais sanções, que inconscientemente visibilizam o “fora do lugar”, o autor aborda a carreira de Ney Matogrosso com grande potencial para visibilidade de dissidência de gênero, já que teve acesso a grandes públicos de midiaticização nas TVs e rádios desde os anos 70. Mas é em sua interpretação da música “Homem com H” de 1981, que Godoi aponta as tensões na instabilidade na letra sobre um homem viril patriarcal representativo do coronelismo brasileiro, enquanto essa identidade não é acompanhada pela performance corporal teatralizada de Ney Matogrosso. Com estereótipos que satirizam a masculinidade na corporalidade de um homem fluído de feminilidade e não condizem com a expectativa de um homem dotado de masculinidade e tradicionalismo heteronormativo. Nesse exemplo, o autor demonstra como a satirização age durante uma reflexão sobre o contraditório, o andrógino reifica uma figura de masculinidade, do homem com “H” descrito na música, performando esse homem com trejeitos de luxúria, sensualização e corporalidade fluída.

Um trecho de um texto do jornalista Luiz Carlos Maciel para o correio 24 horas é importante para a compreensão de como a banda Secos e molhados, e principalmente Ney Matogrosso, causavam o espanto por contrariarem as normatividades compulsórias da sociedade através de uma audiovisualidade midiática:

O impacto inicial era visual: nunca se tinham visto aquelas roupas, aquelas maquiagens, aquelas cores e desenhos; e mais: a movimentação no palco, em especial a coreografia

exótica e sensual de Ney Matogrosso, era simplesmente desconcertante. O impacto seguinte era sonoro, o espanto também era auditivo. O som dos Secos e Molhados surpreendia não apenas pelo timbre e registro insólitos da voz de Ney, mas também impressionava pela sua musicalidade exuberante, nas composições agudas e envolventes, nos arranjos modernos, mas sutis e na qualidade contagiante das interpretações. (CORREIO 24 HORAS).

Novamente, a tecnologia de gênero aparece enquanto impacto visual, mas o jornalista também concede pistas de como identificar aspectos sonoros dessa performance que espanta, entre o timbre insólito, composições agudas, envolventes e modernizadas. Apesar da ideia de considerar um timbre agudo cantado por um homem como performance queer, pode ser equivocada, pois existem cantores de vários gêneros musicais que são homens heterossexuais e cantam tonalidades bastante agudas.

Entre as décadas de 1970/80, Trevisan contextualizou os artistas do termo popularmente conhecido como “desbunde”, o qual era atribuído àqueles que realizavam performances transgressoras à obediência política no período ditatorial. Na perspectiva de Godoi (2020), esse “desbunde” estava ligado diretamente a uma performance que utiliza da bunda para realizar movimentos de dança sensualizados, não necessariamente numa lógica masculina cívica durante a ditadura militar, bombardeada de bons costumes machistas. Para Trevisan, as poéticas em torno do beijo, entre artistas do mesmo sexo, apareciam com bastante frequência e eram assunto de muitas polêmicas na mídia.

Alguém desbundava justamente quando mandava às favas — sob aparência frequente de irresponsabilidade — os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade (então recatadamente denominada “androginia”). Talvez fosse possível detectar o início desse fenômeno em três núcleos deflagradores nas áreas de teatro e na música popular. Estou me referindo ao compositor-cantor Caetano Veloso, ao grupo teatral Dzi Croquettes e ao cantor Ney Matogrosso (TREVISAN, 2018, p. 252).

A respeito de Caetano Veloso, o desbunde esteve presente de diferentes formas em sua trajetória como artista. Em algumas de suas falas quando entrevistado, falou sobre seu lado feminino que o acompanha desde pequeno, mais tarde, teve o costume de dar beijos na boca dos integrantes homens de sua banda. Também, houve durante a carreira musical, certa especulação sobre sua orientação sexual ser transgressora, devido a polêmica em torno da composição “Menino do Rio”⁹, gravada por Baby Consuelo em 1979, pois expressava algum fascínio de Veloso pelo erotismo da masculinidade. Além disso, por outras composições sugestivas, como “Ele me deu um beijo na boca”. Seu parceiro do tropicalismo, Gilberto Gil, abordou o signo do gênero “viado” [o aproximado de homem bicha ou efeminado] na canção “O Veado” (álbum *Extra* 1983), na linguagem figurativa em torno do nome do animal e suas características, o demonizado viado toma

⁹Foi composta em 1977 e gravada por Baby Consuelo em 1979.

a forma de garbo e poesia¹⁰. Além disso, o beijo entre homens foi abordado por Gil na canção “Pai e Mãe” (1975).

Entre as duas décadas antes dos anos 90, houveram muitos “beijos proibidos” entre artistas do mesmo sexo, com a participação de mulheres em fotografias de Gal Costa e Maria Bethânia se beijando após um show, e também performances *crossdresser* de Marina Lima “de cabelos curtos, terno e gravata, fazendo o tipo de um rapazinho atrevido, enquanto cantava com seu estilo peculiaríssimo os versos da canção de Erasmo Carlos: “Você precisa de um homem pra chamar de seu/ mesmo que esse homem seja eu” [o que sugere uma performance sapatão, ou drag king] (TREVISAN, 2018, p. 255). Mais um exemplo de performance que parece estratégica, a mulher se auto afirma homem e reifica o sentido da letra. Essa inversão do gênero também ocorreu na letra da música “Super Homem” de Gilberto Gil, na qual ele afirma “Minha porção mulher/ que até então se resguardara,/ É a porção melhor/ que trago em mim agora,/ É o que me faz viver”.

No período inicial da ditadura, até os anos 1985, a censura não possibilitava produção de músicas com letras que assumissem conteúdo de teor homossexual, por isso, os artistas utilizavam de músicas com letras ambíguas e satíricas, mas sem “assumir-se” de forma esclarecida, o sentido ficava subentendido. Como observado, certa ambiguidade da letra das músicas foi relacionado com as performances corporais para que o sentido da obra atingisse alguma reflexão no campo dos assuntos gays, lésbicos ou transgênero. Ato discursivos que provocavam a imprensa, debochando e zombando do gênero e suas categorias construídas na norma social dominante, e que ganharam notoriedade pela popularidade das artes com música no Brasil.

A transição dos anos 80 para 90, marcou uma fase de maiores possibilidades para que os artistas pudessem abordar suas subjetividades queer. Carreiras de *rockstars* nacionais como: Cássia Eller, Renato Russo, Cazuza e Edson Cordeiro elevaram a visibilidade das temáticas gays, lésbicas, bissexuais e trans, uma vez que a divulgação da autobiografia desses artistas, suas vidas pessoais e relacionamentos amorosos vinham à tona, através de entrevistas e de diferentes formas de uso da palavra, na TV e outros aparelhos midiáticos. Mas também é contrastante como nesse período a letra das músicas já evidenciava os relacionamentos homo afetivos dos artistas com mais intensidade, um exemplo disso é a letra da música “Quero ele” composta em 1989, na qual Cazuza abusa de um homoerotismo masculino nos versos: “Quero ele, menino triste/ Quero ele por trás dele/ Por cima da mesa/ Quer Querelle, quero querelas/ Quero telas, seus bagos, suas orelhas/ Quero ele brocha, quero ele rocha/ Quero ele com seus pentelhos”. Outro fato interessante é que além da transgressão afluída, a música de protesto também ganha força no período pós ditadura, como por exemplo, na faixa “O tempo não para” de Cazuza, em que joga com a polêmica no verso: “Me

¹⁰ Disponível em <<https://blogay.blogfolha.uol.com.br/2012/06/26/gilberto-gil-70/>>. Acesso em 27 de out de 2021.

chamam de bicha, maconheiro”. Nesse verso, a sátira e a provocação política estão presentes, debochando da elite cuja piscina está “cheia de ratos” e transforma o país num “puteiro”. No mesmo ano, o lançamento de “Meninos e meninas”, da banda Legião Urbana, também exibe um teor de bissexualidade ao assumir: “E eu gosto de meninos e meninas”. Vale ressaltar que a maioria dos exemplos de obras e artistas citados, entre os anos 1970/90, foram estudados na 4ª edição do compilado sobre a história da homossexualidade no Brasil, de João Silvério Trevisan (2018).

Personalidades da geração 1990/2000, se eternizaram na memória do público e foram precursores do poder da liberdade de expressão que gozam os artistas da música pop queer atualmente. Isso possibilitou, aos artistas de hoje, poderem vivenciar a transgressão de formas cada vez mais originais e criativas. A partir do século XXI, com a popularização dos vídeos no site Youtube, as performances queer ganham ainda mais força pelo recurso audiovisual que esse estilo de produção pode proporcionar. Além dos exemplos, que basicamente se basearam no estudo de letra, os cliques de música queer agora são ainda mais impactantes pelo recurso visual que o transformista pode abusar das performances corporais juntamente com os recursos de edição de vídeo proporcionados pelo aparato digital.

1.5 AS CIBER QUEER BRASILEIRAS

As ciber queers serão tratadas como aquelas personagens queer, que fazem sucesso nas estações midiáticas virtuais, aquelas proporcionadas pela internet, em redes sociais e de exibição em *streams* de músicas audiovisuais, inseridas no que Lévy identifica como ciberespaço.

É o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo (LÉVY, 1999, p.17).

Principalmente na década de 2010, os vídeos da música queer nacional ganharam visibilidade no Brasil. Tanto o Youtube na internet, quanto a MTV, um canal dedicado quase exclusivamente à exibição de cliques musicais (principalmente de gêneros populares como o rock, o pop e o hip hop), na TV por assinatura, estavam tornando-se os principais ambientes do mercado audiovisual de música nas estações midiáticas massivas virtuais. Nesse advento do progresso tecnológico, artistas nacionais se destacaram em produções que visibilizam performances características de gênero e sexualidade transgressora.

Em janeiro de 2014, a cantora Ana Carolina, adicionou em seu canal no Youtube o clipe da música “Libido”¹¹, carregado de cenas picantes da cantora, aos amassos com outras mulheres. A partir desse período, pode-se observar a temática queer aparecendo de forma mais ousada, assumida

¹¹Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RiiDEywfZFQ>>. Acesso em 18 de nov. de 2021.

e escandalizante aos olhos do público. O que ficou visível no clipe da música “Alma sebosa”¹² (datado em setembro de 2014), de Johnny Hooker, quando além da sexualidade transgressora, o gênero não binário começa a se manifestar com mais frequência nos videocliques nacionais. O ano de 2015, foi particularmente importante para o surgimento do que hoje pode se chamar de “cibercultura queer musical brasileira”, principalmente pelas produções audiovisuais: “Open Bar”¹³ da cantora drag queen Pablio Vittar, e, também, o grande sucesso de “Zero”¹⁴, da cantora Liniker, ambas com performances *crossdresser*, e além da forma de se vestir trajando roupas e acessórios (culturalmente) atribuídos ao gênero feminino, a maquiagem, a utilização de turbante ou peruca, chamaram a atenção suas maneiras de performar a voz masculina em tons agudos.

A partir da popularização de clipes LGBTQIA+ no Youtube, 2016 chega com tudo e em janeiro, Lia Clark produziu seu primeiro clipe, intitulado “Trava Trava”¹⁵, uma produção audiovisual independente, cuja música foi escrita e interpretada por uma drag, a qual se intitula hoje, a primeira drag queen a atingir repercussão como cantora funkeira no Brasil. No mesmo ano, em março, o videoclipe “Dona”¹⁶, da cantora Gloria Groove, impacta com a característica da artista aparecer “tanto montada quanto desmontada e, em dado momento da letra, marca um lugar de fala (e de representatividade) ao dizer: Ai meu Jesus/ Que negócio é esse daí?/ É mulher?/ Que bicho que é?/ Prazer, eu sou arte, meu querido/ Então pode me aplaudir de pé” (MENDONÇA & KOLINSKI MACHADO, 2019, p. 61). No mês de maio, vai para o canal de Lynn da Quebrada, que se intitula uma mulher transgênero, o clipe da música “Enviadescer”, que “[apresentou] a potência transgressora das inúmeras experiências de dissidência sexual e de gênero [...] evidenciando como diferentes marcadores sociais das diferenças [...] se interseccionalizam na constituição das experiências cotidianas dos sujeitos periféricos” (COUTO JUNIOR; SILVA, 2018, p. 326). Em setembro, Lia Clark exibiu em seu canal, seu segundo clipe de “Funk Drag”, cujo nome e vetores do clipe, foram o tema de seu primeiro álbum *Clark Boom*¹⁷, uma obra repleta de significações que interseccionam com as matizes do funk carioca. Uma característica diferencial nessa produção, foi a presença da drag cantando e realizando coreografias sincronizadas com outros dançarinos (uma característica peculiar em clipes das divas do pop e funk). Esse aspecto aparece, também, em novembro do mesmo ano, no clipe “Catuaba” de Aretuza Lovi em um *feat* com Gloria Groove, cujo sucesso ocasionou primeiro lugar em várias paradas de sucesso em rádios do país, e elevou Lovi ao estrelato como drag cantora.

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ge713DXVF8k>>. Acesso em 18 de nov. de 2021.

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3L5D8by1AtI>>. Acesso em 18 de nov. de 2021.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M4s3yTJCcmI>>. Acesso em 18 de nov. de 2021.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KgUGMDHU7d8>>. Acesso em 18 de nov. de 2021.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BPfO6Wkr8fs>>. Acesso em 19 de nov. de 2021.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mB3xTW5h75Q>>. Acesso em 19 de nov. de 2021.

Na intenção de investigar agências e performances que caracterizam ativismos musicais nas produções de Lia Clark, no ano de 2016, citei algumas obras audiovisuais que foram importantes para demonstrar como já haviam segmentos de gêneros musicais com temáticas queer, em temporalidades datadas, desde o século XX, na música nacional. Após o ano de 2016 novos artistas foram revelados e o campo cyber queer audiovisual se expandiu ainda mais no Brasil.

Assim, há muitos nomes expressivos no cenário queer, alguns recordistas de visualizações para seus vídeos (superproduções técnicas e artísticas) e outros já presentes no cast das grandes mídias nacionais e internacionais. Seguem alguns desses grandes nomes de artistas claramente queer na música brasileira de diversos estilos, sobretudo, funk, hip hop, rap, pop, tecno, rock, romântico: Pablo Vittar, Johnny Hooker, Filipe Catto, Lineker, Jaloo, Banda Uó, As Bahias e a Cozinha Mineira, Não Recomendados, Mc Queer, MC Xuxu, MC Linn da Quebrada, Mulher Pepita, MC Trans, As Baphônicas, Sara e Nina, Lulu Monamour, Daniel Peixoto, Lucas Santana, Gê de Lima, Triz, Gloria Groove, Aretuza Lovi, Lia Clark, KayaConky, Danna Lisboa, Potyguara Bardo, Deena Love, LamonaDivine, Seketh Barbara, Filippa Ramona, Jurema Fox, Blair Oberlin, Maddax, Verônica Decide Morrer, AGA31, Rico Dalasam, Zerzil, Silva (SANTANA & SANTOS, 2018, p. 9).

Formas de produção foram se consolidando como *habitus* específicos do gênero artístico. Existem, até mesmo, premiações exclusivas para artistas queer, o que foi o caso da categoria “Orgulho do vale” presente no ano de 2021, na premiação do MTV Miaw Brasil¹⁸, no canal de televisão MTV, o qual venceu, a cantora Lia Clark, que postou em suas redes sociais como se sentiu orgulhosa de receber seu primeiro prêmio como artista, e ser a primeira premiada na categoria. A cantora drag Pablo Vittar, foi o nome mais premiado daquela noite e venceu em 4 categorias, disputando prêmios em ampla concorrência com os artistas nacionais¹⁹.

Considerando tais eventos e produções musicais e audiovisuais envolvendo visibilidade LGBTQIAP+, argumento que Lia Clark está inserida numa cena virtual de música, onde artistas de diferentes nichos musicais, jogam com performances de gêneros e sexualidades que desestabilizam padrões de comportamento e identificações hétero normativas. Baseando-se na concepção de que as características peculiares nas produções da drag funkeira utilizam o humor, deboche, sexualidade escrachada, para agir de maneira política nas mídias sociais. Clark utiliza

[a] subjetividade de um corpo masculino transformado em uma mulher-mídia, decalcada por adereços e extensões, remete à construção de uma audiovisibilidade em que tensões e brechas se sobrepõem à realidade instituída (seja do corpo, da sexualidade, das exclusões, das cidades, do mainstream fonográfico) (ROCHA; CAMINHA, 2018, p. 03).

¹⁸ Evento de premiação da emissora MTV brasileira de televisão, no qual, em 2021, foram disputadas 33 categorias entre música, redes sociais, personalidades e outros prêmios especiais.

¹⁹ Informações disponíveis em:

<<https://miaw.mtv.com.br/articles/3pbn5c/pablo-vittar-e-a-grande-vencedora-do-mtv-miaw-2021>>. Acesso em: 19 de nov. de 2021.

Essas formas de produção artísticas, além de serem representações da realidade, também questionam realidades da vida social, “[...] se cria a política como alteridade do político”²⁰ (ALVARADO; DÍAZ, 2012, p. 112). Em outras palavras, uma ação política de romper com essa identidade estabelecida e imposta pelas normas reguladoras de gênero, o que pode contribuir para legitimação das subjetividades performadas pelos agentes sociais distintos, através do fazer artístico musical.

²⁰ Do original: “se crea la política como alteridad de lo político” (tradução minha).

2 HÁ UMA CENA QUEER NO FUNK, MAS NEM SEMPRE FOI ASSIM

2.1 DO FUNK DE GALERA AO CLARK BOOM

Pensar sobre atualidades culturais no ramo da música imediatamente suscita um questionamento em torno de como a produção artística se transforma ao longo do tempo. O funk, por exemplo, pode ser entendido como um estilo de música brasileira apropriado e adaptado da *Black Music* norte-americana. Mas a música do funk brasileiro tinha um fim específico: ser a animação dos bailes de periferia. A produção nacional funk dos anos 90 certamente ilustrou que os maiores sucessos do estilo são músicas dançantes, propícias para divertimento nas pistas de dança, sejam pistas improvisadas nos subúrbios ou casas de shows. Com a produção de músicas para videoclipes, essa relação de produção musical para uma finalidade se amplia e o funk passou a não ser produzido apenas para os bailes físicos, mas também, para ambientes virtuais. Nos primórdios do funk carioca, havia equipes de som que produziam bailes em clubes e a figura central nas festas era o DJ, os equipamentos de som e os dançarinos.

Adiante, com o processo da midiaticização, o funk começa a ser altamente consumido e a figura do vocalista funk se consolidou como uma das mais rentáveis do mercado fonográfico brasileiro. Hoje, o funk é um dos estilos de música brasileira que mais movimenta *stream* de videoclipes no Youtube, apesar de que disputa essa marca com demais gêneros da música pop brasileira, como o sertanejo. Segundo dados do portal POPline, o funk emplacou 2, de dez, dos videoclipes mais vistos na plataforma em 2022, com "Luísa Sonza, Davi Kneip, Mc Frog, Dj Gabriel do Borel - sentaDONA (remix) s2 (Clípe Oficial)"²¹, e o rave funk "Ana Castela - Pipoco ft. @MELODYOFICIAL e @DJChrisnoBeat (Clípe Oficial)"²². Em ambos os videoclipes é perceptível a presença de performances com coreografias sincronizadas entre as vocalistas e bailarinas, que também foram amplamente reproduzidas pelos fãs em redes sociais como tik tok e instagram.

Como pretendo demonstrar neste capítulo, a música funk tem e teve uma forte relação do estilo com a dança, inicialmente nos bailes com os dançarinos das pistas, e hoje nas performances artísticas que se eternizam, nos videoclipes, através de exibições nos ambientes virtuais. Foi construída uma história de musicalidade, textualidade e símbolos específicos de cada ramificação desencadeada durante a trajetória do funk no Brasil.

Busco refletir sobre algumas rupturas e continuidades entre a produção do funk de baile e o funk de videoclipe, para que seja possível considerar Lia Clark a partir de uma trajetória do gênero

²¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VKaLjHZJ-GY>. Acesso em 02 de jan de 2022.

²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=69JAoslGYI8>. Acesso em 02 de jan de 2022.

musical, tratando da produção do funk e sua exibição nos diferentes meios de comunicação, depois uma abordagem sobre as estéticas e ramificações funk que podem ser importantes na hora de pensar sobre o funk de Lia Clark. Serão utilizados: fontes bibliográficas, documentários, entrevistas e outros conteúdos audiovisuais analisados do Youtube.

2.2 AS RAÍZES DO FUNK NO BRASIL

O funk brasileiro se originou da música *Black* norteamericana que segundo Vianna (1988) iniciou em meados da década de 1930/40, quando parte da população negra migrava das fazendas para as cidades do sul dos Estados Unidos. O blues, um estilo de música até então rural, passa a ser eletrificado, gerando assim, o *Rhythm and Blues*, que com o tempo e o crescimento da popularidade no mercado, se misturou com a música gospel batista. Da união de dois universos musicais, até então distintos, como a música negra protestante, e a música profana do novo blues, nasceu o soul, trilha sonora que deu voz aos movimentos civis de “conscientização” sobre a população negra norte-americana.

Do soul, estilo representado por cantores como Sam Cooke, Otis Redcling, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin, chegamos ao que é quando essa música é reduzida à sua percussividade mais básica. O foco das músicas se desloca para a bateria, que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana, e para o baixo elétrico, que responde pelo arcabouço melódico – juntos, eles fazem o groove, o balanço, a essência do negócio, que vai ser complementado por guitarras, metais e vocais agressivos. É isso, em suma, que passou, a partir de meados da década de 1960, a ser conhecido como funk (ESSINGER, 2005, p. 10-11).

Assim como Essinger, Moreira afirma que “[f]oi James Brown que ficou conhecido por inventar o funk, trazendo ritmos mais marcados com mudança da acentuação dos tempos 2 e 4 para o 1 e 3 e arranjos mais 'agressivos'" (MOREIRA, 2016, p. 12). Brown foi responsável por grande popularização do orgulho negro através do sucesso de músicas com temáticas como “*Say it loud – I’m Black and I’m proud*”.

Em 1968, o soul já estava se tornando uma expressão vaga dentro da *Black Music* norteamericana, já estigmatizada por alguns ouvintes como música comercial, e perdia seu caráter revolucionário. É nesse período que a expressão “Funky” antes associada a um termo pejorativo, toma a forma de orgulho, “tudo podia ser *funky*: uma roupa, uma forma de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk” (VIANNA, 1988, p. 11).

“O soul já era bem conhecido mundialmente desde os anos 60, mas os ritmos funky projetaram-se internacionalmente a partir de 1975 com a banda Earth, Wind and Fire e seu LP de sucesso, *that's the way of the world*, que sintetizava um funk alegre, extremamente saudável, descompromissado com a questão étnica”. (HERSCHMANN, 2005, p. 22).

Mas o funk estadunidense, mais próximo da sonoridade que foi construída no Brasil, foi uma ramificação do hip-hop conhecida como *Miami Bass*. O Hip-hop foi um movimento da arte contemporânea que unia a dança *Break*, a pintura mural *Graffiti* e a música *Rap* (*rhythm e poetry*). O Rap se desenvolveu com a chegada de novos aparatos tecnológicos nos Estados Unidos, principalmente durante a carreira do DJ Kool Herc, que levou da Jamaica os *sound systems* e começou a realizar as primeiras mixagens em festas no Bronx. Mais tarde, Grandmaster Flash criou o *scratch*, que é a técnica de arranhar o disco em sentido anti-horário para gerar um efeito sonoro, além de ter começado a utilizar *samples*²³ em suas produções. Foi Flash quem começou a oportunizar os dançarinos a improvisar discursos no microfone, enquanto o DJ controlava o beat, o que contribuiu para o surgimento dos *rappers* e MCs (*Masters of Ceremony*).

O primeiro CD de rap lançado foi o *Rapper's Delight* do trio Sugarhill Gang. O sucesso da música foi tão grande que fez a indústria fonográfica acordar para o rap e começar a produzir este tipo de conteúdo. Assim, surgiram nos anos seguintes nomes de grande importância para o rap como Run DMC, LL Cool J, Public Enemy e Beastie Boys (MOREIRA, 2016).

Houve também, uma terceira principal personalidade dos fundadores do rap, o DJ Afrika Bambaataa, que em 1974 já atuava enquanto Herc e Flash ficaram conhecidos por suas inovações. Mas foi em 1982, com a faixa “Planet Rock”, gravada em parceria com o produtor Arthur Baker, que Bambaataa foi responsável por um marco na história do hip-hop. Ele juntou elementos de teclado do grupo de eletro pop alemão Kraftwerk com largas linhas de baixo, utilizando as *drum machines*. “Planet Rock” inspirou as produções de rap que mais tarde ficaram conhecidas como *Miami Bass*.

O impacto de “Planet rock” nos bailes do Rio de Janeiro foi imediato e devastador. Marlboro se recorda que as novidades eletrônicas sempre foram bem recebidas pela massa-a começar pelo “puuuuuuuu” que marcava o ritmo de “Ring my bell”, sucesso tardio da discoteque, cantado por Anita Ward. O rap também foi absorvido bem, especialmente as primeiras produções da Sugar Hill, de Grandmaster Flash e The Sequence. “A sonoridade era legal, mas o cara falava muito. Aí eu pegava a versão instrumental, porque dava para o pessoal fazer passinho”, conta. Mas nada foi tão marcante quanto “Planet rock”. “Bambaata conseguiu juntar o Kraftwerk e o rap de rua com James Brown, tudo dentro de uma música só. E a sonoridade da TR-808 era muito boa para as caixas, foi o som que dominou os bailes em 1982”, conta Marlboro, que depois disso começou a ir atrás das outras produções de Arthur Baker e de discos da Tommy Boy (ESSINGER, 2005, p. 62).

A utilização da bateria eletrônica da Roland TR-808 foi um marco para eletrificação dos beats da música Black. Essa fase, foi acompanhada pela popularização do uso de *samplers* no hip-hop e fez com que o *Miami Bass* tivesse “maior reforço nas frequências graves, voz de robô, balanços eletrônicos e futuristas e toda sexualidade aflorada possível do Hip-hop” (MOREIRA,

²³ *Sampler* significa “amostra” em inglês, e refere-se a pequenos trechos ou amostras de gravação de música, que podem ser editados e reutilizados em novas produções musicais.

2016, p 14). Desse estilo, destacaram-se durante os anos 1980/90 os grupos 2 Live Crew, MC ADE e Pretty Tony, que inclusive foi conhecido por seu pseudônimo *Freestyle*, a produção de uma ramificação mais pop e latina do *Miami Bass*, que, também, ficou conhecida como *Latin Freestyle* e se popularizou no Rio de Janeiro como *Funk melody*.

A produção de um funk brasileiro se iniciou no final dos anos 80. Antes disso, o funk no Brasil era considerado uma música estrangeira que animava os bailes que tocavam o soul e o hip-hop nas periferias do Rio de Janeiro. Apesar de não haver uma produção nacional em português, os participantes costumavam entoar bordões repetitivos que, por vezes, soavam parecidos com a pronúncia das letras em inglês. Essas “melôs”, como ficaram conhecidas, foram o início de uma brasilidade nos funks de galera durante as décadas 70/80.

2.3 O FUNK BRASILEIRO

Na época em que os bailes Funk norteamericanos eram realizados em praças públicas, edifícios abandonados e grandes clubes, eram reunidas de quinhentas a três mil pessoas. No Brasil, os bailes já atingiam até quinze mil participantes na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com Vianna o funk no Brasil surgia na década de 1970, quando numa casa de shows conhecida como Canecão, começaram a acontecer os Bailes da pesada onde tocava rock, pop, e, também, nomes do soul como James Brown, Wilson Pickett e Kool and the Gang. Com a crescente popularidade da MPB no palco da Canecão, os bailes da pesada passaram à zona norte do Rio de Janeiro, intercalando locais entre os clubes do subúrbio e passando a ser realizados em outras cidades.

Por volta de 1975, a equipe de som, Soul Grand Prix, desencadeou uma nova fase na história do funk carioca que foi apelidada pela imprensa de Black Rio. A era Black Rio popularizou a ideia da diversão como veículo de conscientização, adotada pelos demais estados do país, como: São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia e Minas Gerais. Nesse período, a indústria fonográfica identificou um potencial mercado consumidor ainda não explorado, investindo em coletâneas dos principais hits de sucesso nas festas funk e na produção do soul nacional interpretado por músicos brasileiros, que apesar de muito investimento não obtiveram muito sucesso. Mas as músicas para os bailes não deixaram de ser comercializadas, havendo dificuldades para garantir as transações de discos internacionais do soul naquela época.

Hermano Vianna comenta, em sua pioneira etnografia do mundo funk carioca de 1988, que o funk no Brasil prosperou sendo a trilha sonora de grandes bailes dos subúrbios, os quais eram o maior divertimento semanal de milhões de jovens das zonas periféricas. Mas nessa época era um tipo de música não apropriada pela indústria cultural, e que até mesmo um *Disc-Jockey* famoso, como o DJ Marlboro, tocava em festas recebendo pouca remuneração.

Apesar de não haver um suporte das grandes massas comerciais artísticas, a cultura funk se estabeleceu nos jovens e foi construída uma coletividade social que agia sistematicamente para realizar o funcionamento dessas grandes festas, entre equipes de som, clubes que cederam os locais e os dançarinos. Não havia a figura de cantor funk. O artista central na transmissão da música era o DJ, que ainda ficava em posição secundária, tocando de costas ao público para que os amplificadores e outras aparelhagens ficassem mais expostos aos dançarinos. Os dançarinos que por sua vez já realizavam coreografias sincronizadas e passos específicos para as músicas, dividindo-se em grupos organizados de dançarinos e participantes da festa. Dos anos 70 ao final dos anos 80, apenas o funk estrangeiro era consumido no Brasil e entoado com bordões em português pelo DJ ou dançarinos utilizando o microfone.

[...] Não havia raps nacionais, e os funkeiros adaptavam o léxico inglês na base da homofonia: "you talk too much" e "I'll be all you ever need" eram transformados em bordões aparentemente sem sentido em português, como "taca tomate" e "ravioli eu comi". O próprio título da música era renomeado em função desse processo de homofonia. O primeiro caso citado acima é um refrão de uma música do grupo norteamericano Run-DMC, que passou a ser conhecida como "Melô do tomate". Muitas vezes o próprio DJ puxava o refrão no baile (HERSCHMANN, 2006, p. 26).

O precursor da produção fonográfica do funk nacional foi o DJ Marlboro, na produção do disco *Funk Brasil nº 1* em 1989. No fim dos anos 80, as festas promovidas pelo DJ Marlboro, e a equipe Furacão 2000, já aconteciam em grandes locais como o estádio Maracanãzinho do Rio de Janeiro, indicando potencial crescimento e expressão dessa manifestação cultural. Foi Marlboro que produziu também o primeiro disco solo de um cantor de funk: Latino, com o disco *Marcas de amor* de 1994, um funk *melody* (ver cap. 2.5) romântico e dançante, cujas músicas "Me Leva" e "Só você", foram responsáveis pela vendagem de mais de 100.000 discos, recebendo o disco de ouro. A partir dessa fase, acontece o estrelato de equipes e solos de artistas funk no mercado fonográfico nacional. "Discos como Latino e Bob Rum, de grupos como Copacabana Beat, You can dance, Claudinho e Buchecha e coletâneas como *Funk Brasil* e *Furacão 2000* alcançavam nos anos 90 ótimos índices de vendagem" (HERSCHMANN, 2005, p. 114).

Esse momento de sucesso dos funkeiros cantores no mercado fonográfico foi destacado por Lopes (2010) como o surgimento dos MCs, pois antes disso, os bailes eram animados pelas improvisações dos DJs e dançarinos utilizando músicas estrangeiras. Com a nacionalização da produção musical funk, uma carreira artística para o vocalista funkeiro começa a acontecer. Assim, acontece a glamourização dos cantores funk, mas o vocalista de funk obteve reconhecimento como artista enquanto afastado de sua ligação com a música funk e aproximando-se de estilos nos matizes pop. Isso pode ser ilustrado com o título de uma matéria da revista *Veja* (23/07/1997) sobre a carreira de Claudinho e Buchecha. O momento em que "O funk sai do gueto", segundo recortes da autora:

Distante das pelejas tribais, o funk da dupla saiu do gueto, invadiu rádios e ganhou os corações da Zona Sul. Hoje não é nenhuma surpresa encontrar entre os fãs da dupla gente como a atriz Fernanda Rodrigues, 17 anos, a Valéria Bulcão de Zazá, a novela das 8:00h da Globo. Não é só ela que se arrepia com a introdução de “Conquista”, o maior sucesso da dupla: “Sabe, Tchu-ru-ru-tchu”. “Conquista” toca sem parar nas rádios como a Transamérica. Diariamente, os 35 telefones são entupidos com pedidos de música. “Normalmente, nós tocamos reggae, dance music e rock. Mas nosso filão é o dos sucessos. Claudinho e Buchecha são sucessos, eles tocam num clube de subúrbio como em qualquer loja de shopping de Zona Sul”, explica Maurício Louro, 35 anos, diretor de coordenação artística da rádio. [...] Fernanda Rodrigues conheceu a dupla por intermédio da irmã mais nova, Isabel, 15 anos. Ouviu e gostou. Foi vê-los ao vivo na Ilha dos Pescadores, bar da Barra da Tijuca e hoje acredita que é impossível ouvir uma música e ficar triste. “Eles passam um astral muito legal.” Nove entre dez craques de futebol adoram a dupla. Gente como Ronaldinho, Djalminha, Romário e Edmundo – os dois últimos citados nos agradecimentos do CD da dupla – levou o som para as concentrações e campos. Edmundo chegou a comemorar gols repetindo os trejeitos dos dois funkeiros. “Gosto de ver alguém sair de baixo e vencer. Para mim, aquilo não é funk, é MPB”, diz o temperamental jogador vascaíno. Marcelo Mansur, produtor musical conhecido como “Memê”, também não os vê como funkeiros. “Eles são pop e têm um belíssimo futuro esperando por eles (LOPES, 2010, p. 43)

A leitura de Lopes sobre a matéria expõe muitas discriminações da mídia em relação à favela caracterizada como “gueto”. Como é evidente na matéria, o funk foi aceito apenas quando a juventude do sul do Rio de Janeiro começa a consumir sua música. O final do trecho destacado evidencia que nesse período houve uma aproximação dos funkeiros com a música pop ou MPB. Apesar disso, concordo com Lopes no sentido de que essa relação da dupla com a música pop, aconteceu na medida em que foi possível deslocar os cantores de suas identidades como funkeiros e artistas ligados ao funk. Claudinho e Buchecha apenas foram legitimados como artistas que tinham “um futuro brilhante esperando por eles” quando a imprensa, através do discurso, invisibiliza tudo que os relaciona com o funk. Mesmo assim, a música funk já estava sendo tratada em seu aspecto de canção, e relacionada com outros estilos canceiros da música popular brasileira, como o pop e a MPB.

Na década de 1990 a 2000 acontece a midiaticização do funk pelos rádios, manchetes, revistas e emissoras de TV. Nessa época, mesmo que ainda como cultura legítima dos bailes, essa expressão cultural começa a tomar outros rumos de exibição nos novos aparatos tecnológicos da mídia e a glamourização do estilo é adotada pelas massas abastadas. Apesar de que esse processo também foi marcado por certa demonização, inicialmente com os arrastões em 1992, até escândalos com prostituição de menores e desaparecimento de um jornalista da globo, enquanto investigava um baile, anos mais tarde. Nesse sentido, considerando os levantamentos etnográficos e bibliográficos e das fontes jornalísticas da época, que foram analisados por Michael Herschmann e Adriana Carvalho Lopes, irei abordar sobre o processo de glamourização do funk.

2.4 A GLAMOURIZAÇÃO DO FUNK: UMA VIA DE MÃO DUPLA

Desde a etnografia do mundo funk carioca de Hermano Vianna (1989), foi abordado o aspecto da violência nos bailes funk brasileiros, o autor relata que antes dos anos 90 já haviam bordões entoados pelo público nas festas cantando: “Olha o bicho!, olha o bicho!” (p. 36), que ficou lembrado de um episódio onde uma gangue invade um baile proferindo essas palavras e assassinou um dos dançarinos na pista de dança. Além disso, alguns bailes eram conhecidos por serem violentos e essa característica poderia ser motivo de orgulho para alguns organizadores das festas. Mas, naquela época, o assunto funk era mais restrito ao mundo funk, havia pouco conhecimento e discussão por parte da mídia sobre as práticas dos funkeiros e seus bailes, isso mudou com o funk sendo assunto de manchetes e cadernos policiais no início da década.

Mais exatamente nos anos 1992/1993, os arrastões no Rio de Janeiro são o marco inicial do processo de demonização do funk, que ao ser retratado pelos artigos de jornais, foi representado por certo estigma que associava a ideia do funkeiro com o crime organizado e a violência. A versão da mídia sobre os arrastões foi de que os atos de vandalismo, provocados pelos jovens, tiveram conexão com a cultura funk e seus adeptos.

[...] Os Cadernos Cidade dos principais jornais do Rio e do país – O Globo, Folha de S. Paulo. Jornal do Brasil, O Dia – [...] passaram a dedicar espaços expressivos, [...] matérias com títulos bastante sugestivos como Arrastões aterrorizam Zona Sul, Hordas da praia, Galeras do funk criaram pânico nas praias, Movimento Funk leva a desesperança. (HERSCHMANN, 2005, p. 98).

Segundo o autor, o processo de demonização do funk nos anos 90 aconteceu em duas etapas, o primeiro ato ocorreu em 1992 nas praias do Rio de Janeiro, onde galeras provocaram tumultos e arrastões nas praias. Em especial o ocorrido na praia do Arpoador em 18 de outubro, uma das praias mais frequentadas pelos funkeiros na época. O início dos anos 90 ainda era marcado pelo funk dos bailes de corredor (lado A e lado B), nos quais havia no centro do baile um corredor onde duas equipes rivais se enfrentavam num tipo de luta por vezes “amigável”, mas que, também, acontecia de terminar em tragédia.

O foco central na primeira fase de demonização propagada pela mídia era o ataque aos adeptos do baile e seu local de existência, o periférico. O que foi noticiado pela mídia é que os arrastões eram atos criminosos de galeras da periferia que estavam assaltando os banhistas das praias, e que esses atos tinham envolvimento dos frequentadores dos bailes funk. Nesse período que os jovens da classe média começam a ter acesso ao funk, pois ao mesmo tempo em que o clima de terror e medo é propagado pela mídia, vai despertando certo exotismo e curiosidade nas juventudes do asfalto.

A segunda fase de demonização inicia-se em 1993 e perdura até 1995, quando a associação dos funkeiros com a violência toma novos matizes na mídia: a criminalidade e o narcotráfico, mas o

alvo dessa segunda onda foram justamente os bailes de comunidade e a tentativa da polícia, poder legislativo e o sensacionalismo da mídia de proibir a realização e a participação de menores em alguns bailes sob um falso discurso de regularização das festas no subúrbio. Os bailes se tornaram alvo de questionamentos das associações dos moradores na questão de quem era que custeava as equipes de som, houve certa presunção de que os patrocinadores dos bailes eram formações criminosas. Produções de rap e funk *pesadão* (ver cap. 2.5) que exaltavam o Comando Vermelho também auxiliaram nessa idealização do funk ligado ao crime organizado. Conforme um trecho jornalístico da revista *O globo*:

Uma apologia ao Comando Vermelho é o sucesso funk do momento. Usando como refrão o lema da organização criminosa – “paz justiça e liberdade” – os MCs Júnior e Leonardo estouraram nos bailes (...) com o “Rap das armas” (...) o Comando Vermelho vem arregimentando menores nos bailes funk se valendo do “raps de galera” – versões de música conhecidas nas quais as letras, modificadas, exaltam crimes e bandidos (HERSCHMANN, 2006, p. 109).

Enquanto o funk melody estourou na mídia dos anos 90 com Latino e Claudinho & Buchecha, os bailes de galeras na periferia estavam tocando outras ramificações do funk. Nessa época, outras temáticas eram abordadas pelos letristas brasileiros do funk, como a violência e a criminalidade, o que ficou conhecido como funk neurótico pela influência de letristas como Mr. Catra. O funk consciente também foi uma ramificação que deslanchou através de músicas como “Rap da felicidade” de Cidinho & Doca e “Endereço dos bailes” dos MCs Júnior e Leonardo (1995). No funk consciente era cantado pedidos de melhores condições de vida para a favela, e também era demonstrado pontos positivos dos bailes e seus endereços.

A partir de 1995, o funk migra dos cadernos policiais para os culturais, mesmo que os estigmas já alicerçados pela mídia continuem, os intensos consumos do estilo, pelos jovens de camada média e alta, auxiliaram nesse processo de adoção do funk como cultura nacional. O funk também ascende a programas de TV com participação no Xuxa Hits da TV Globo, além de que o empresário Rômulo Costa cria o primeiro programa de TV dedicado aos *batidões*: o Furacão 2000 (HERSCHMANN, 2005).

Ao mesmo tempo em que o estilo estava sendo glamourizado na mídia, sendo trilha de novelas da globo, e com algumas aparições de funkeiros em programas da rede nacional, em 2001 o funk foi relacionado com certa crise na saúde, mesmo que com certa teatralização midiática, como por exemplo as matérias: “Grávidas do Funk preocupam prefeitura”, veiculada no Jornal Folha de S. Paulo em 09/03/2001 e a outra veiculada no Jornal O Dia em 08/03/2001, com o seguinte título, “Dança do sexo nos bailes funk” (LOPES, 2010, p. 47). Entre tudo que é relevante sobre a abordagem da autora, destaco que essas matérias chamam atenção em como a mídia noticia experiências sexuais de meninas jovens nos bailes, a cogitação de que existia shows com sexo ao

vivo envolvendo participação de menores, disseminação de DSTs, e adolescentes que estavam engravidando nos bailes por estarem tendo relações sexuais com vários homens durante as festas. A partir dos anos 2000 uma nova estética começa a aparecer nas músicas funk do Brasil, a sexualidade.

Existem muitas fontes de reportagens e artigos jornalísticos que podem exemplificar que o processo da popularização do funk brasileiro foi uma via de mão dupla entre a glamourização e a demonização do gênero, que é glamourizado enquanto música altamente vendável e consumida pela cultura de massa, e demonizado enquanto semblante cultural dos problemas sociais existentes na periferia.

A legalização, ou melhor, a legislação do funk como cultura ocorreu com a aprovação da lei 5543, de 22 de setembro de 2009 que define o funk como movimento cultural e musical de caráter popular, proibindo qualquer tipo de discriminação contra o movimento e seus adeptos, além de reconhecer os artistas funk como agentes da cultura popular. Mesmo assim, o que mais culminou nas camadas legislativas foram as tentativas de criminalização do funk. Segundo um artigo do site portal aprendiz Uol em 1995 foi instaurada uma CPI na cidade do Rio de Janeiro para investigar a ligação do funk com o tráfico; Em 1999 o estado do Rio de Janeiro instaurou uma CPI do funk para investigar envolvimento dos bailes com violência, tráfico de drogas e a participação de menores nos bailes, que apesar de não ter sido encontrada provas, foi criada a lei 3410/2000 que previa uma série de restrições e exigências quanto a produção dos bailes; Em 2017 o portal E cidadania arrecadou quase 22 mil assinaturas para a criação de um projeto de lei que criminaliza o funk como crime de saúde pública à criança, aos adolescentes e a família. O que explicita que o funk não deixou de sofrer demonização e discriminação apesar de toda glamourização que atingiu nas estações midiáticas.

2.5 “AGORA EU SOU PIRANHA E NINGUÉM VAI ME SEGURAR”: O FUNK IRREVERENTE E PUTARIA

Após os anos 2000, firmado como cultura carioca, o funk desponta no mercado com novas formações de artistas do estilo, como por exemplo, os bondes e as MCs mulheres. “Nesse momento, o conteúdo e o ritmo do funk carioca passavam por algumas transformações. A batida do *miami bass* cedia espaço para o ritmo do chamado ‘tamborzão’ e a maior parte das letras começa a ter um conteúdo considerado mais sensual e erótico” (LOPES, 2010, p. 133). Foi o desenvolvimento da estética funk que ficou conhecido como “Putaria” no qual o conteúdo sexual é abordado explicitamente de maneira, muitas vezes, grotesca. Essa fase da estética do funk as identidades de

gênero são assumidas também por uma matriz sexual, que é exposta nos conteúdos cantados pelas(os) MCs em formas de autobiografia.

Segundo Essinger (2005) a sexualidade começou a aflorar no funk atitude devido aos proibições e neuróticos que elevaram as carreiras de Tati Quebra Barraco e Mr. Catra.

Enquanto o DJ Marlboro apostava que o futuro seria o new funk, uma versão mais voltada para a dança e repleta de confeitos sonoros, o êxito seria alcançado por dois MC's que apostaram em bases clássicas e letras fortes: Tati e Mr. Catra, a linha de frente do funk atitude, que fala de sexo sem rodeios e, no caso de Catra, não tem medo de retratar a vida na favela como ela é, encurralada pelo tráfico de drogas e pela polícia (ESSINGER, 2005, p. 162).

Mas tudo começa quando o bonde do tigrão emplaca hits dançantes ao ritmo *Miami Bass*, letras com teor sexual e que caracterizaram uma identidade feminina sensualizada (eram tchutchucas, cachorras, preparadas, popozudas). Hits do bonde como “Cerol na mão”, “Tchutchuca” e “O baile todo” (2001) foram o início da produção funk mais sensualizada e repleta de duplos sentidos que perambulavam entre o humor e a abordagem do sexo de forma escrachada. No ano de 2001, Rômulo Costa também produziu os hits da MC Beth, foram as músicas “Um tapinha não dói (com MC Naldinho)” e “Dança da Motinha”, som sob o qual “As popozuda perde a linha”. Certamente a primeira década dos anos 2000 foi o período onde o funk adotou como principal temática a “putaria”, os termos popozuda, cachorra, piranha, safada, gatinha, gostosa, cada vez mais foram sendo adotados pelos letristas para se referir à figura feminina.

A onda de pirataria proporcionada pela internet nesse período também possibilitou a distribuição de funks cada vez mais pesados e irreverentes. O que aconteceu foi que as letras com palavreado demasiadamente obsceno ganharam versões *light* e algumas palavras eram substituídas por outras para que não causasse tanto impacto e escândalo nos ouvintes da mídia. Com a ascensão dos bondes e funkeiras do funk sensual, 2 personalidades femininas foram expoentes no funk Carioca, e que também são indispensáveis para pensar na relação das obras da drag paulista Lia Clark com suas inspirações do funk carioca. São elas Tati Quebra Barraco e a principal inspiração de Clark, Valesca Popozuda.

Tati é o fenômeno do grotesco, ela cantou putaria sem rodeios e também foi conhecida por ser uma das primeiras personalidades que abordou o gênero feminino com posicionamento mais ativo em relação aos papéis sexuais do gênero. Segundo Lopes (2006), ela foi a primeira a se auto referir como cachorra, conforme a letra de sua música “Boladona” (2004):

“Na madrugada boladona,
sentada na esquina.
Esperando tu passar
altas horas da matina

Com o esquema todo armado,
esperando tu chegar
pra balançar o seu coreto
pra você de mim gostar
Sou cachorra sou gatinha
não adianta se esquivar
vou soltar a minha fera
eu boto o bicho pra pegar”
(Tati Quebra Barraco)

Essa música pode ser lida através de uma ideologia feminista, visto que feminino tem um histórico nas artes de ser representado como objeto passivo do desejo masculino. Tati quebrou com estigmas determinantes da passividade sexual feminina deslocando a figura da mulher para ativa na busca de seu prazer e da realização de seus desejos sexuais. Outra observação interessante sobre a música é a utilização de uma narrativa em primeira pessoa, o que sustenta a ideia de que essas músicas funcionam como autobiografias, ao mesmo tempo que evidenciaram um jeito de ser e estar que podia ser identitário das demais mulheres e personalidades femininas do coletivo funk.

A narrativa em primeira pessoa e o formato de autobiografia cantada também apareceu num dos maiores sucessos de Valesca Popozuda, ainda enquanto líder do bonde Gaiola das Popozudas. A música “Agora eu sou piranha” (2007), que mais tarde recebeu a versão *light* “Agora eu to solteira”, foi um marco para o funk putaria no sentido da popularização de letras bastante obscenas. Comparando as duas versões fica evidente a cisão entre a música que tocava nos bailes e da música que era divulgada pela mídia:

Agora eu sou piranha	Agora eu sou solteira
Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar Sem calcinha!	Eu vou pro baile Eu vou pro baile Eu vou pro baile de sainha
Eu eu eu eu eu eu eu eu	Agora eu sou solteira
Eu vou pro baile procurar o meu negão	E ninguém vai me segurar!
Vou subir no palco ao som do tamborzão	Daquele jeito!
Sou cachorrone mesmo e late que eu vou passar	De, de sainha
Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar!	Daquele jeito
	(Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu)
DJ aumenta o som!	Eu vou pro baile procurar o meu negão
	Vou subir no palco ao som do tamborzão
	Sou cachorrone mesmo
No local do trepa-trepa eu esculacho tua mina,	E late que eu vou passar
No completo ou no mirante outro no muro da	Agora eu sou solteira

esquina ,
 Na primeira tu já cansa eu não vou falar de
 novo
 Ai que piroca boa, bota tudo até o ovo
 Eu queria andar na linha, tu não me deu valor
 Agora eu sento, soco, soco, topo até filme
 pornô
 Gaiola das Popozudas agora vai falar pra tu
 Se elas Brincam com a xereca eu te do um chá
 de Cu!
 Se elas Brincam com a xereca eu te do um chá
 de Cu!

Sem sem calcinha
 Sem sem calcinha
 Agora eu sou piranha e ninguém vai me
 segurar
 Daquele Jeito...
 Eu eu eu eu eu eu eu eu
 Eu vou pro baile procurar o meu negão
 Vou subir no palco ao som do tamborzão
 Sou cachorrone mesmo e late que eu vou
 passar
 Agora eu sou piranha e ninguém vai me
 segurar
 DJ aumenta o som
 No local do trepa-trepa eu esculacho tua mina
 No completo ou no mirante outro no muro da
 esquina
 Na primeira tu já cansa eu não vou falar de
 novo
 Ai que piroca boa bota tudo até o ovo
 Ai que piroca boa bota tudo até o ovo

Eu queria andar na linha tu não me deu valor
 Agora eu sento, soco, soco, topo até filme
 pornô
 Sem sem calcinha
 Sem sem calcinha
 Sem sem calcinha
 Sem sem calcinha
 Fonte: (Gaiola das popozudas, 2007)

E ninguém vai me segurar

DJ aumenta o som
 Que eu já tô de sainha
 Daquele jeito!
 De, de sainha!

No local do pega pega
 Eu esculacho a tua mina
 No completo, no mirante
 Ou no muro da esquina
 Na primeira tu já cansa
 E eu não vou falar de novo
 Ai que homem gostoso
 Vem que vem, quero de novo

Gaiola das Popozudas
 Agora fala pra você
 Se elas brincam com a xaninha
 Eu faço o homem enlouquecer

De, de sainha!
 De, de sainha!

Fonte:(Gaiola das popozudas, 2007)

Entre a piranha e a solteira, existem dissidências. A piranha vai pro baile (o lugar do trepa trepa) sem calcinha, vai procurar um negão da piroca boa que soca tudo até o ovo, topa fazer filme pornô e dá até chá de cú. A solteira é mais civilizada, vai pro baile (o lugar do pega pega) de sainha, pega homem gostoso, e faz o homem enlouquecer. Uma coisa que é comum entre a piranha e a solteira, é que as duas descem ao som do tamborzão. Nesse período o tamborzão (ver capítulo 3) se torna a sonoridade da batida funk carioca original do Brasil, quando os produtores adicionam ao

volt mix elementos da música rítmica afro-brasileira. O tamborzão também é característico de algumas das sonoridades funk pós paulista de Lia Clark, como ela mesma afirma na música “Tipo de garota”: “Sou o tipo de garota que choca todo povão/ Jogo o cabelo pro lado e desço ao som do Tamborzão”.

Uma característica que difere a ideia de Tati e Valesca é o estereótipo de diva. Tati enquanto corporalidade maior, sem tanta utilização de tops e mini saias que demonstram curvas sinuosas do corpo feminino e estereótipo farmacoporagráfico. Já Valesca estava deslocada para uma corporalidade mais próxima dos padrões de beleza branquicistas. Seios fartos, corpo trabalhado em academia, cabelos lisos e traços caucázios em seu rosto deram a ela uma visualidade que se encaixava melhor com um padrão de visualidade objetificada de mulher famosa. Abusando de mini shorts, e lingerie à mostra, Valesca aparece no videoclipe de “Sem Calcinha” (ver figura 5) com o corpo quase semi nu, esbanjando sua sensualidade com as demais popozudas dançarinas, o que também já caracterizava uma visualidade mais pop do funk putaria.

Figura 5 – Gaiola das Popozudas no videoclipe de “Agora eu sou piranha”.



Fonte: (Youtube).

Mais tarde, em 2014, Valesca Popozuda lançou em seu projeto solo uma música pop intitulada “Eu sou a diva que você quer copiar”, sobre a qual destaco os versos:

O meu brilho você quer
Meu perfume você quer
Mas você não leva jeito
Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito

Eu já falei que eu sou top
Que eu sou poderosa
Veja o que eu vou te falar
Eu sou a diva que você quer copiar

Fonte: (POPOZUDA, 2014).

Esses versos são interessantes para perceber como Valesca também construiu uma autobiografia pautada no glamour pop para além dos funk putaria. Ela assumiu essa identidade de

diva poderosa a qual outras querem copiar. O brilho e o perfume também são sentidos que reforçam essa ideia do glamour da diva.

É nesse ponto que chamo atenção para como Lia Clark constrói uma figura funkeira inspirada na carreira de Valesca. Assim como a popozuda do funk carioca, Clark canta uma sexualidade escrachada enquanto performa uma corporalidade que imita padrões das divas pop mesclando-se às popozudas do funk carioca. Outra característica que se assemelha tanto à Tati Quebra Barraco, quanto a Valesca Popozuda, é a narrativa das letras em primeira pessoa. Como irei demonstrar em “TRAVA TRAVA”, a narrativa da drag sobre si mesma é bastante relevante para compreender como ela se identifica enquanto gênero e sexualidade.

2.6 O FUNK OSTENTAÇÃO E A POPULARIZAÇÃO DO ESTILO NO YOUTUBE

O funk *proibidão*²⁴ carioca (o qual irei aprofundar mais adiante a respeito das ramificações funk) se tornou um dos estilos prediletos das comunidades jovens nas periferias em São Paulo. Pereira afirma que o desenvolvimento das tecnologias e a acessibilidade aos celulares por jovens e adolescentes, das camadas mais pobres da cidade, foram cruciais para o surgimento do que hoje se chama de Funk ostentação, “[...] houve uma diminuição radical das referências diretas à criminalidade, por um lado, e por outro, a adoção constante e intensa da temática do consumo e das marcas”. “Esse aspecto, aliás, é o que iria dar nome a esse movimento: funk ostentação” (PEREIRA, 2014, p. 6). E nesse sentido Mizrahi (2014) complementa que a estética ostentação já estava presente no funk pesadão (ou neurótico) de Mr Catra antes de se tornar uma ramificação de estilo da produção musical funk.

Segundo Abdalla (2014) o funk ostentação iniciou por meados de 2005, quando alguns MCs da baixada santista começam a obter sucesso em shows, criando músicas falando de produtos caros. A produção da ramificação foi impulsionada com o sucesso da música “Bonde da Juju” em 2008 de MC Backdi e Bio G3, essa música foi um dos primeiros funks produzidos por artistas paulistas a fazer grande sucesso nacional, trazendo como temática a exaltação de marcas famosas e estilo de vida consumista, como é possível deduzir de um trecho de sua letra:

Tá de Juliet, Romeo 2 e Double Shox
18K no pescoço, de Ecko e Nike Shox
Tá de Juliet, Romeo 2 e Double Shox
Vale mais de um barão, esse é o bonde da Oakley

Porra

²⁴ Como é designado a ramificação funk que tem por temática a criminalidade, o uso de drogas e o porte de armas.

Nóis só porta Oakley
Hei Hei Hei Hei

É o bonde da juju
É o bonde da juju
Porque água de bandido
É whisky e Red Bull
Fonte: (BACKDI & G3, 2008)

Apesar de o estilo ter diminuído as menções sobre criminalidade e violência, no funk ostentação não deixa de ser relacionado o aspecto da figura do bandido, representado num imaginário de admiração da pessoa que consegue, através do dinheiro da criminalidade, desfrutar de uma vida de consumos que só podem ser usufruídos pelas camadas mais altas das hierarquias econômicas, além de glamourizar o consumo de bebidas alcoólicas, “*Porque água de bandido/ É Whisky e red bull*”. Mas essa estética não se restringe apenas a produção do funk ostentação, o rap e o trap que são outros filhos dessa nacionalização da música eletrônica negra norte americana desenvolvida sob os moldes do *hip hop gangsta*, também possuem muitos exemplos desse imaginário de uma vida de luxos como objetivação dos jovens. Mesmo assim, não se pode ignorar o fato de que esses artistas funk ostentação também acabaram se tornando uma fonte de inspiração para seus fãs, e de certa forma, essa representatividade artística demonstra outras possibilidades de ascensão econômica para os jovens da periferia, mesmo que haja certo questionamento sobre até onde um estilo de vida assegurado pelo consumo de marcas caras pode representar uma cultura antidemocrática.

O funk ostentação é o momento que o estilo irá deslanchar na internet, principalmente no ramo de produção de videocliques no Youtube, trazendo novas significações para a identidade do funkeiro, que passa da marginalidade a uma identidade que se afirma enquanto possuidor e consumidor de riquezas, principalmente em indumentários de vestimentas, calçados, adornos corporais e automóveis luxuosos. A criação do canal KondZilla foi um marco na popularização dos artistas funk de São Paulo, o canal é o maior do youtube no assunto produção de funk ostentação para mercado fonográfico midiático.

Os clipes dirigidos por Kondzilla são vistos como o primeiro passo para o sucesso, por isso ele é bastante procurado. Inspirado na estética dos videocliques de raps estadunidenses, principalmente os do estilo gangsta, conforme contou o próprio, ele se tornou, talvez, o principal artista do funk ostentação paulista. Todos os seus videocliques são assinados no início da sua exibição. Enquanto, escrevia esse artigo ele já tinha contabilizado a direção de mais de 60 clipes de funk ostentação, ultrapassando, no conjunto de sua obra, mais de 100 milhões de visualizações no Youtube (PEREIRA, 2014, p. 6).

Se até 2014 Kondzilla já havia participado da produção de videocliques com mais de 100 milhões, hoje em 2022, os dois videocliques brasileiros que ultrapassaram mais de um bilhão de visualizações no Youtube foram produzidos por ele, e apesar de não serem necessariamente na

estética ostentação, muitos elementos visuais dos cliques remetem ao estilo, como utilização de correntes de ouro e acessórios de marcas famosas, como já demonstrei através da análise do videoclipe Bum Bum Tam Tam, num texto publicado no simpósio da Unioeste Toledo-PR (BEHL, 2021).

Pereira (2014) comentou sobre a questão de como na produção da música funk ostentação há uma preocupação do MC cantar apenas o que é possível exibir nos vídeos, nesse sentido, importante é pensar em como nesse momento há uma produção de funk voltada ao videoclipe, onde a letra precisa condizer com a visualidade dos produtos que são exibidos sob posse do MC. Agora, fazer sucesso com vídeos é “o primeiro passo para o sucesso”, para tocar nos bailes a música precisa estourar nas redes sociais. Mesmo que, às vezes, empresas dos produtos demonstrados pelos artistas pressionem o Youtube para retirar os cliques que exibem marcas sem a devida regulamentação dos direitos. Algumas empresas, como a Red Bull, acabam patrocinando os vídeos que demonstram produtos, identificando potencial alcance publicitário da marca para novos mercados consumidores (ABDALLA, 2014). Esse aspecto ilustra um advento na vida do artista moderno que de uma forma ou outra acaba utilizando da arte aliada a demonstração de produtos para influenciar seus seguidores a consumir e adquirir estilos de identidades famosas na mídia, bastante perceptível nos atores e músicos que trabalham com arte audiovisual em redes sociais como Instagram, Facebook, Tiktok ou Youtube nos dias atuais.

2.8 A ESTÉTICA FUNK SOB UM OLHAR VOLTADO PARA O GÊNERO

Até aqui demonstrei alguns processos históricos da nacionalização do funk e sua aparição nas estações midiáticas. Antes de trazer a historicidade até a produção de vídeos funk drag, farei uma revisão de algumas etnografias e documentários audiovisuais com um olhar mais voltado aos sentidos, signos, formatos e formas conteúdo da estética, considerando a noção da estética funk “como relativo à forma, esteja ela no corpo, nas roupas, nos cabelos, nas métricas e nos ritmos musicais” (MIZRAHI 2014, p. 24). Outro aspecto dessa estética é pensar em como é construída uma dissidência de gênero nos dados etnográficos entre formas de se vestir, de dançar, de ornar o corpo e os cabelos, até mesmo de participar dos bailes e da produção funk (VIANNA 1988; HERSCHMANN 2005; LOPES, 2010; MIZRAHI, 2014). Reunirei alguns dados etnográficos que auxiliarão no entendimento de como era o indumentário do funk carioca.

De acordo com a etnografia do baile do Clube do canto do Rio, por Hermano Vianna (1988) em relação a vestimenta, e as performances corporais em coreografias de dança:

O estilo masculino apropria-se de um tipo de vestuário que é mais conhecido como “surf wear”, isto é, aquelas roupas que são desenhadas e vendidas para os surfistas: bermudões coloridos, camisetas, também bem coloridas, com desenhos de ondas, pranchas de surf e logotipos das lojas que vendem esse tipo de roupa, camisas estampadas com motivos havaianos e “tropicais”, sempre abertas até o último botão inferior, deixando o peito à mostra, tênis, muitas vezes sem meia, e outros detalhes que nada têm a ver com o estilo dos surfistas, como bonés, toucas, pequenas toalhas penduradas no pescoço e inúmeros cordões de prata – ou imitação de prata. [...] O estilo feminino, à primeira vista, não parece ter uma característica marcante. Mas um olhar um pouco mais atento consegue perceber certos temas que sempre se repetem. As saias, muito curtas, e calças compridas são justíssimas, realçando as formas do corpo da dançarina. Existe também uma preferência por bustiês colantes e camisas curtas que deixem a barriga de fora. Mas não percebi um padrão específico de corte de cabelo, nem de maquiagem, nem de bijuteria. Os cordões de prata e os bonés são mais utilizados pelos homens. As cores das roupas femininas também são “vivas”: rosa, verde-limão, muito amarelo (p. 33); [...] Muitas vezes os grupos são só femininos ou só masculinos. Uma explicação para essa – não tão rígida assim – divisão sexual é a diferença, em alguns momentos acentuados, entre o modo de dançar das mulheres e o dos homens. As dançarinas têm uma forma toda especial de requebrar os quadris. Como a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes do grupo, esse tipo de requebrado acaba por afastar os rapazes, que são mais duros em seus movimentos (p.34).

A respeito do baile do chapéu da mangueira no morro do Leme por Micael Herschmann (2005), onde já aconteciam festas com a presença do público de fora das periferias:

As meninas formavam as tradicionais duplas e os rapazes, em grupo, faziam complicadas coreografias sincronizadas (p. 133). Chamava-me atenção a presença indiscriminada de meninas de todos os tons de pele que trajavam shortinhos e saias curtíssimas (algumas jovens um pouco mais velhas vestiam calças jeans, de moletom ou de Lycra), acompanhados invariavelmente de um top no melhor estilo “baby look”. Os meninos dividiam-se entre o traje “Funk clássico” – boné, bermudão e blusão – e algo mais Zona Sul: calça jeans ou moletom e camisa de malha, às vezes com as mangas rasgadas. Nos pés, quase sempre as marcas de tênis da moda, como Nike, Reebok e Mizuno (p. 133/134).

Outros exemplos dessa etnografia também comunicam que até esse ponto, a relação da estética funk estava relacionada com a indumentária visual dos principais agentes do baile: os dançarinos. Como demonstrado nesses trechos, dissidências de gênero eram visualizadas pelos etnógrafos em torno das roupas, acessórios e formas de dançar. As mulheres geralmente utilizavam roupas curtas, coladas, coloridas e dançando um rebolado mais sensual que espantava certos grupos de homens. Os quais se caracterizavam mais pelo estilo surf, usando bermuda, tênis e outros acessórios como correntes, bonés e chapéus, além de um estilo de dançar mais travado, gingado, muitas vezes ainda com passos descendentes do *break*. Porém com a nacionalização do funk e produção nacional do estilo, uma estética de representação dos gêneros foi produzida sobre uma matriz pornográfica, onde a relação homem/mulher também foi identificada através do posicionamento sexual assumido pelos novos agentes do mundo funk: os e as MCs.

Na tese de Lopes (2010), fundamentada nos conceitos de Butler sobre a constituição de gênero compulsório repetido e reproduzido nos moldes do discurso hegemônico social, os gêneros

do funk carioca são representados pelo masculino e feminino, sendo eles o “macho jovem sedutor” e a “Novinha”. Porém, já havia uma transgressão dessa normatização social, que era expressa nos rebolados fluidos dos bondes masculinos e da aparição televisiva da funkeira Lacreia, ex drag Queen, que em suas palavras dançava como uma “quase mulher” (LOPES, 2010, p. 134).

Se comparadas, Lia Clark é uma drag Queen que imita um estereótipo de diva pop e Lacreia que ficou mais conhecida pelo jeito de dançar incomum para um homem. Lacreia agia como figura coadjuvante enquanto Serginho cantava, sua imagem chamava atenção pelos movimentos e acessórios que se diferiam dos outros nativos funkeiros do sexo masculino, então sua performance queer estava atrelada basicamente à uma visualidade mais satírica e coisificada, visto que Lacreia não representava um estereótipo de Diva, mas sim coreografias grotescas e satíricas, como, por exemplo na performance de “Éguinha pocotó”. Já Lia Clark, sendo cantora, compositora e dançarina, também utiliza da sensualidade e constrói uma corporeidade que imita as popozudas do funk. Além disso, Clark tem a seu dispor mais possibilidades de atuar como agente queer, enquanto pode explorar elementos da canção para abordar temas transgressores da normalidade héterossexual cisgênero compulsória.

Abdalla (2014) comenta que no funk ostentação a dissidência de gênero também ocorre de maneira explícita, enquanto a grande maioria dos funkeiros ostentação, que é composta por homens, canta o estilo de vida extravagante a partir da obtenção de bens materiais de grande valor monetário, as mulheres do funk ostentação cantam uma procura por esse macho que ostenta bens e que em tese podem presentear e oferecer uma vida de luxos.

Como exemplificado, pensar numa estética funk está relacionado com as formas conteúdos que aparecem nas performances corporais e identitárias dos gêneros. Abordei de forma razoável e bastante dispersa algumas características das ramificações funk, que são pensados e construídos por narrativas populares e acadêmicas como: funk putaria, funk melody, funk ostentação e funk pesadão. Um aspecto que foi propositalmente deixado de lado nesse capítulo é uma discussão detalhada da tradição de escrita sobre a estética da sonoridade funk, que será discutida juntamente com o estudo do videoclipe (ver capítulo 3).

Do conhecimento sobre a identidade funk ligada a uma estética de sentidos trago uma análise de um documentário audiovisual para Youtube, produzido com participação do próprio KondZilla, sobre as ramificações funk sob uma perspectiva dos artistas de São Paulo. Pretendo com isso, chamar atenção para as similaridades e dissidências entre a retração do funk carioca e o funk em São Paulo, do funk do baile de comunidade para o funk para o videoclipe.

2.8 AS RAMIFICAÇÕES FUNK

Se a historicidade funk segue uma tradição de produção com diferentes estéticas, mesmo que imbricadas, parece importante identificar de que maneira essas estéticas são performadas de diferentes formas e auxiliam no processo de delineação das ramificações do gênero musical. Para auxiliar nesse processo de visualidade das ramificações funk, o documentário de Boiler room e KondZilla de 2017, para o canal Youtube, será abordado por seu conteúdo sobre as estéticas funk comentadas por artistas de São Paulo e podem ser úteis para entender a ramificação do funk sob o olhar dos nativos, num documentário audiovisual mais atual que as etnografias comentadas até o momento.

A análise do documentário consistirá no recorte das imagens enunciativas que mostram: a) Palavras chaves que representam a estética da ramificação funk; b) O conteúdo imagético e sonoro presentes durante a enunciação de cada ramificação; c) Procedendo a abordagem de cada imagem enunciativa, também dar enfoque aos comentários dos DJs e MCs (DJ PUFFE, DJ Perera, MC Tati Zaqui, MC Negoinho da Caxeta, MC Menor da VG, MC Bin Laden) sobre cada ramificação funk, que aparecem em algum momento próximo das imagens destacadas.

A primeira ramificação abordada no documentário é o Funk Melody (ver figura 6), na imagem coletada do vídeo é visualizado um conjunto de enunciações que aparecem de maneira escrita, sonora musical e imagética.

Figura 6 – Funk melody.



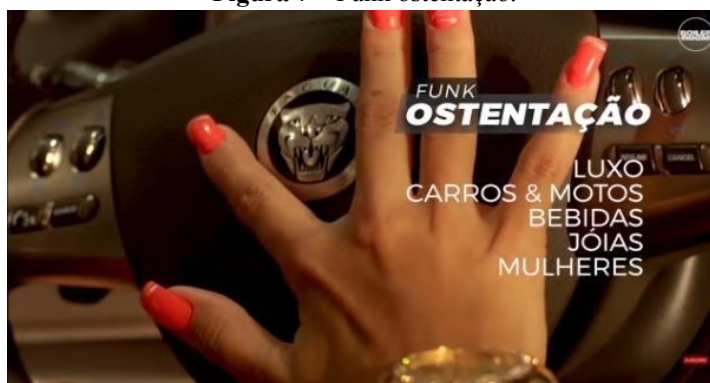
Fonte: (ROOM, 2017).

A escrita que se encontra abaixo do título enuncia palavras chaves que são elas: paquera, romance, beijo na boca, dança sensual. As imagens que aparecem como vetor das palavras são trechos da arte visual do clipe “Toda toda” de Mc Piken e Menor (2013) cuja música também toca mas não em conformidade como está disposta no clipe oficial, essa música fala de um relacionamento onde o namorado termina com a garota e depois “chora muito agora que ela tá em outra”, a imagem do vetor ilustra justamente o trecho do clipe onde a mulher chora a falta do namorado em sua cama, após ele a deixar. Os comentários dos nativos: DJ Perera: “- O melody você vai notar que é melody porque ele vai ter sempre um (representação do ritmo com sons vocais) e o violão (...), mais levadinha de instrumento mesmo, tá ligado?! Mais síntese do som, mais

elétrico, mais PC”. Concordando com as etnografias do funk, essa descrição da ramificação engloba as músicas funk que circulam com mais facilidade nas mídias e principalmente no mainstream fonográfico. O funk melody geralmente é aquele que se aproxima mais do pop, as letras falam de situações na vida amorosa, mas sem sexualidade explícita, a música é mais adequada a uma “dança sensual” como grafado no vídeo.

A segunda ramificação é o Funk ostentação (ver figura 7), que é grafado com: luxos carros e motos, bebidas, jóias e mulheres.

Figura 7 – Funk ostentação.



Fonte: (ROOM, 2017).

A imagem que ilustra o vetor é do videoclipe “E ela é gata” de MC Galo (2013), na qual é visível a mão da mulher sobre o volante do Jaguar, justamente porque essa música fala da mulher que ostenta uma vida de luxos consumindo bebidas e jóias caras, e que comprou um carro Jaguar, típico da estética funk ostentação em que se cultua o consumo de produtos famosos. De acordo com os comentários dos artistas: DJ Puffe: “- Em 2012/2013 veio um funk muito forte da ostentação né?! O funk que a galera ostentava mulher, ostentava bebida, ostentava jóias”; MC Bin Laden: “- Tipo assim, ele canta que ele não tinha um par de tênis, mas hoje ele tem um par de tênis”; MC Neguin da caxeta: “- O que se entende da ostentação é você falar de carro, de moto, isso aqui surgiu no funk a galera falou ‘Pow, mas a molecada ai ta falando um negócio que não tem’, não tem mas vários sonha em tê, e hoje o funk proporciona isso”. Como exemplificado, a estética do funk ostentação é característica da demonstração de mulheres num padrão burguês ocidental e artigos de luxo, unidos num ambiente de festividade e comemoração.

A terceira imagem representa a ramificação do Funk Putaria (ver figura 8), nela está escrito: sexo explícito, sensualidades, paquera e dança erótica.

Figura 8 – Funk putaria.

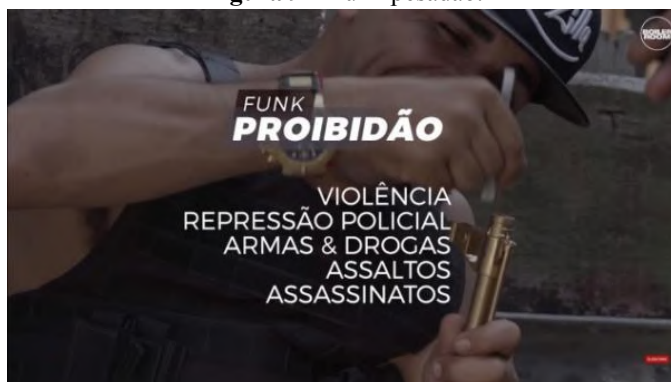


Fonte: (ROOM, 2017).

A imagem selecionada é de um casal binário numa relação física heterossexual dentro de uma banheira, e realizando cenas eróticas ao som da música explícita “Cutuca” de MC Nenem e Magrão (2015). Conforme os funkeiros: DJ Puffe: “- Funk ousado é o que? É aquele que a mulher rebola, que a mulher kika, que a mulher senta, que a mulher isso e aquilo. É o funk memo, na realidade, coloca o ‘P’ aí, de putaria”; DJ Perera: “- Toca, fala o que acontece memo... entre quatro paredes e tal, explicitamente, tá ligado?!”; MC Tati Zaqui: “- A no meu caso, poh, é totalmente humor, é pro pessoal cantar, dar risada, tanto que a maioria de funk putaria hoje o pessoal canta dando risada, achando graça, ninguém para imaginar, pensar assim: ‘ai a menina tá (...)’”; MC Menor da VG: “- O que a gente canta de ousado, de que a gente deve censurar é uma coisa que é especialmente para os bailes”. Como defendido por Lopes (2011), o funk putaria está muito relacionado ao ato sexual como temática, e os holofotes estão apontados para erotização dos corpos, que é feita tanto pelos MCs homens quanto pelas mulheres, por isso é muito comum a utilização de palavrões e gírias pornográficas como piroca, buceta, caralho, foda, etc...

Por último, é também importante, a imagem que representa o Funk Pesadão (ver figura 9), traduzido nas palavras: violência, repressão policial, armas & drogas, assaltos e assassinatos.

Figura 9 – Funk pesadão.



Fonte: (ROOM, 2017).

Como audiovisualidade, o outro clipe, também dirigido por KondZilla, escolhido para representar os pesadões, foi “Faixa de Gaza 2” de MC Orelha (2015), onde um grupo de meninos

jovens se reúne no topo da favela para fumar baseados, também portando armamento de fogo. Na versão dos entrevistados: MC Neguinho da Caxeta: “- O funk pesadão é aquele que conta a verdade mais nua e crua mesmo”; MC Bin Laden: “- Tem dois estilos de Proibidão, tem um estilo que é o que mais ficou famoso, que passou em todas as televisões, o MC que fala mal da polícia, o MC que fala que tem que matar, o MC que fala que tem que roubar, mas às vezes o que ele tá falando é o que ele vê acontecendo”, “e o proibidão que é mais temático, é aquilo que você vê nos filmes, nas histórias, e você quer trazer isso pro funk, que não tem”. DJ Pereira: “- E hoje o proibidão ele sempre vai jogar aquele tamborzão mais forte, às vezes com uma rajada, com um som de suspense”.

Um documentário que retrata a produção do funk carioca é o “Sou feia mas tô na moda”, de 2005, nele é possível perceber que há uma narrativa de que o funk putaria ou como é mencionado no vídeo “funk sensual” aconteceu quando os artistas funk perceberam que a sexualidade era explorada comercialmente em outros estilos brasileiros e começaram a criar letras com conteúdo erótico. Além disso, o documentário reúne bondes de mulheres e MCs da produção carioca para mostrar outros aspectos dessa cultura funk, como: o desejo de melhores qualidades de vida para a periferia (como exemplo do rap da felicidade), feminismos, educação sexual, respeito às diferenças sociais, étnicas e sexuais (através da visibilidade das performances de palco de Serginho e Lacraia). Também, apareceu uma drag queen “Lamona Gitty” dançando ao ritmo do funk da Cidade de Deus. É nesse sentido que Lopes afirma que o funk é uma cultura de resistência dos oprimidos e tem em sua luta interesses de cunho esquerdistas.

Comparando “Sou feia mas tô na moda” com o documentário do “Baile funk em São Paulo”, houve um certo apagamento da questão étnica, queer, periférica e feminista nos estilos de produção funk paulista, cuja estética se afirma melhor na sensualidade e ostentação de bens para os videocliques, talvez por excessão do funk pesadão que explora uma visualidade mais periférica e problematizada. Mesmo assim é evidente que houve uma certa continuidade no funk paulista das ramificações que foram se desenhando desde os primórdios da produção do funk carioca.

Como observado por Lopes (2010) o funk putaria já fazia parte das estéticas do funk carioca, e como Mizrahi (2014) demonstra através da produção de Mr Catra que o funk ostentação e pesadão também faziam parte das letras na produção da música funk no Rio de Janeiro, se as mesmas estéticas continuam sendo repetidas no funk de São Paulo em diferentes formatos, então parece ser questionável até que ponto há uma estética restrita ao funk do Rio ou de São Paulo, mas pode ser relevante pensar em como essas estéticas aparecem e desaparecem nas produções funks oriundas de diferentes localidades. Na próxima parte deste capítulo, iniciarei a discussão em torno do funk drag de Lia Clark. Como já abordei o aspecto pop nas inspirações de Clark, cabe agora a realização de um diálogo com suas referências do funk, para que seja possível chegar ao entendimento de um funk pop que traz em sua estética conteúdos queer.

2.9 “PREPARA PRO TRAVA TRAVA”: LIA CLARK, A DRAG DO FUNK

Antes de comentar sobre a carreira de Lia Clark, cabe realizar uma breve biografia sobre quem é Rhael Lima de Oliveira, um jovem da baixada paulista, graduando de engenharia, que largou da faculdade para se tornar uma das maiores drag queens funkeiras do Brasil. Para isso irei utilizar uma das falas públicas de sua personagem durante o documentário audiovisual “Rainhas do pop e folia” produzido pela revista Época.

“O que aconteceu foi que eu tava saindo da minha faculdade, eu não tava mais aguentando meu trabalho, daí eu saí da faculdade, continuei meu trabalho porque eu precisava ter uma renda mensal. Eu pensei: ‘Gente, o que eu vou fazer da minha vida?’, aí eu tinha acabado de ter a ideia do ‘Trava Trava’, que foi quando eu apresentei a ideia para o Pedrowl que é o meu produtor musical e eu vim com a ideia de fazer um funk porque eu já era drag e tocava nas boates de São Paulo, daí eu sempre fui a DJ do funk, daí um dia eu estava na minha cabeça: ‘Porque eu não tenho meu próprio funk?’. Felizmente ‘Trava Trava’ deu certo [...]”. (REVISTA ÉPOCA, 2018).

Outra curiosidade interessante sobre a escolha do nome artístico da personagem é que ele é o resultado da junção de dois outros nomes, um de uma participante da 10ª edição do Big Brother Brasil, Lia Khey, e o outro, Naomi Clark da série americana 90210, da The CW, em 2008.

Nesta parte do capítulo 2, irei dedicar uma atenção especial à trajetória de seu personagem artístico, a Lia Clark. Em carreira ativa, desde 2016, com o sucesso de seu primeiro videoclipe funk “Trava Trava”, Clark já conta com 4 álbuns (informações de outubro de 2022), sendo eles seu primeiro *Extended Play*, o *Clark Boom* (2016) contendo as duas músicas dos videoclipes que serão analisados neste livro (“Trava Trava”, “Clark boom”) juntamente com as faixas “TOME CUrtindo” (feat com Pabllo vittar), “Baile de boneca”, “Boquetáxi” e “Chifrudo” (feat com Mulher Pepita).

O segundo álbum de Clark foi o *É da Pista* de 2018, com as faixas: “É da pista”, “Bumbum no ar” (feat Wanessa Camargo), “Taca Raba”, “Tu agüenta” (feat DJ Thai), “Terremoto” (feat Gloria Groove), “Tchurururu”, “Embrazô”, “Nude”, “Q.M.T.” e “Tipo de garota”. O terceiro álbum foi *Live in Rio*, com gravação de músicas ao vivo selecionadas de seus dois primeiros discos. O quarto álbum é o *Lia (pt.1)* de 2022 ainda em andamento, dos quais até agora (dezembro de 2022) foram lançadas as músicas: “Sentadinha Macia”, “PQP! (tu fez do jeito que eu queria [feat com MC Naninha])”, “VRAU”, “Não fui eu”, “Doce”, “Eu viciei” (feat com Pocah). A maioria das faixas dos álbuns de Clark possuem o videoclipe oficial com diferentes temáticas. Desde o álbum *É da pista*, percebo que Lia Clark evoluiu muito na sua carreira com produções audiovisuais, cada vez mais elaboradas e conseguindo participação de artistas aclamados pelo público pop, como: Wanessa Camargo, Gloria Groove e Pocah. Mas houve em alguns clipes durante essa trajetória de produção, certas rupturas e continuidades de uma visualidade periférica, que também, pretendo demonstrar como estava fortemente presente nos dois videoclipes de seu primeiro EP de 2016. No clipe

“Q.M.T.” (ver figura 3), que segue uma estética inspirada nas matizes do pop diva estadunidense, há um certo apagamento da estética periférica, pois o vetor da imagem que geralmente aparece é o ambiente de um escritório de trabalho das grandes empresas nos centros das metrópoles, como o utilizado no videoclipe de Britney Spears.

Apesar de que a estética periférica também foi recapitulada em algumas produções visuais de seu atual álbum, o *Lia* (pt.1), que ela nomeou com seu próprio nome no intuito de resgatar suas raízes funk. Inclusive ela dedicou a primeira parte de seu álbum de 2022 a sua maior inspiração do funk carioca, a Valesca Popozuda. Questionada sobre o porquê ela utilizou seios artificiais para a fotografia da capa de seu atual álbum (ver figura 10), ela afirmou que queria fazer o possível para que seu corpo se parecesse com o de Valesca, com cintura e seios fartos bastante à mostra.

Figura 10 – Capa do álbum *Lia* (pt.1) inspirado em Valesca Popozuda.



Fonte: (Instagram de Lia Clark²⁵).

A maioria das faixas dos álbuns possuem videoclipes. Ao todo Clark já soma centenas de milhões de visualizações no Youtube com seus videoclipes de música e conteúdo virtual, esses números só aumentam dia após dia. Já participou de dois documentários audiovisuais para Youtube, produzidos pela revista Época (2018), sobre drag queens cantoras brasileiras, onde ela fala sobre sua trajetória e inspirações que traz para sua arte e foi nomeada como “Drag do funk”. Além de videoclipes, tem em seu canal do Youtube o quadro “Sem frescurinha”, no qual ela geralmente cria conteúdos com parcerias de outras drag queens dando visibilidade a cultura e arte drag de outras artistas, além de entrevistas, colaborações com publicidades e vídeos de suas aparições na TV. No ano de 2022, Lia Clark se apresentou no Rock in Rio pela primeira vez, sobre o palco favela, à convite do DJ Thai. Também participou num episódio da TVZ na televisão, a convite de Gloria Groove, que também é um ícone das drags cantoras nacionais e foi apresentadora durante a temporada.

²⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CZXQ5_fu8Wh/>. Acesso em 07 de out. de 2022.

Como destaquei no primeiro capítulo desta dissertação, as inspirações nacionais para a música de Clark, estão em torno de grandes nomes femininos do funk e do pop, como: Anitta, Ludmilla, Bonde das maravilhas e gaiola das popozudas, com adição de Tati Quebra barraco, com quem a drag fez parceria no videoclipe da música “Berro”²⁶ (*Heavy Baile* 2017). Gaiola das popozudas, Bonde das maravilhas e Tati quebra barraco são características do funk carioca. Gaiola das popozudas ao vocal de Valesca popozuda e Tati quebra barraco já foram amplamente abordadas por Lopes (2010) em questão do teor sensualizado que exibem em suas músicas, muito característico do funk irreverente/putaria estrelado na performance das mulheres, mas na questão do bonde das maravilhas, analisando seus dois álbuns produzidos até o momento, percebo que a temática da sexualidade, tão marcante na arte de Tati e Valesca, é substituída por um conteúdo que envolve o aspecto da dança, reforçando a ligação do funk carioca com a coreografia ao som do clássico tamborzão.

A respeito de Anitta e Ludmilla, que representam o funk da nova geração aliado aos padrões pop, Anitta é o maior expoente feminino da música pop brasileira hoje e, apesar de atuar em diversos estilos latinos e massivos, iniciou sua carreira com grandes hits funk para os bailes. Assim como Ludmilla, que, apesar de hoje estar inserida em estilos da música brasileira, também fez sucesso com funks no início de sua carreira. Inclusive o videoclipe funk “Cheguei” (2017) de Ludmilla²⁷, tem a participação especial de Lia Clark (ver figura 11) no que seria um tributo ao filme “Meninas Malvadas”, onde a trupe das poderosas do colegial é translocada do filme para o clipe, interpretada por Ludmilla e Clark em “Cheguei”. Nesse videoclipe, percebemos que Ludmilla, uma cantora posicionada mais ao centro do mainstream fonográfico brasileiro, também incorpora visibilidade a corpos queer em suas audiovisualidades e, além disso, também já exibiu erotismo lésbico em colaboração com Luiza Sonza, no videoclipe “Café da manhã”.

Figura 11 – Recorte do clipe “Cheguei” inspirado no filme *Meninas Malvadas*.



Fonte: (LUDMILLA, 2017)

Sobretudo entendo que no funk pop há uma característica (talvez menos na questão de Tati quebra barraco) muito presente nas apresentações e videoclipes das divas do pop norte-americanas,

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NzILPU8PG2s>>. Acesso em: 06 de out. de 2022.

²⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RNVLCr-Y7rQ>>. Acesso em: 06 de out. de 2022.

as coreografias sincronizadas com outros dançarinos, enquanto essas divindades femininas comandam os vocais das músicas. Essa questão aparece frequentemente nos videocliques de Anitta e Ludmilla para além dos ritmos funk, e também, é característico do bonde das maravilhas numa estética mais periférica. Além disso, Valesca popozuda em seu clipe “beijinho no ombro” (figura 12) também exhibe essa estética de uma dança sincronizada com a participação de bailarinos.

Figura 12 – Valesca dançando sincronizado com os bailarinos no videoclipe “Beijinho no ombro”.



Fonte: (POPOZUDA, 2013).

Dos textos acadêmicos que abordam Lia Clark, parto do conhecimento de dois trabalhos dedicados exclusivamente à cantora (embora, como demonstrado, haja outros textos que a citam esporadicamente ao falar da música queer nacional), um deles, é o de Gurgel (2017) sobre como as relações públicas funcionam como ferramentas para a construção de uma imagem pessoal da Lia Clark como artista, para isso, a empresa Tielarko, através de profissionais capacitados, tinha como principal estratégia utilizar de estratégias de marketing para impulsionar o engajamento da carreira de Clark para novos públicos e faixas etárias, apesar de que o foco principal seja construir um perfil de artista drag queen para públicos LGBTQIA+.

Mas o texto do qual eu parto minhas principais premissas e questionamentos é o de Rocha & Caminha (2018), as autoras afirmam que Lia Clark utiliza de sensualidade e deboche escrachado como forma de resistência política para gerar visibilidade e visibilidade a assuntos feministas e queer. As autoras abordaram 3 videocliques de Clark (Trava trava, Chifrudo e Boquetáxi), o texto é bastante curto mas contém informações relevantes sobre quais aspectos entre a imagem e a letra da música funcionam como atos de fala políticos proporcionados pela construção de uma mulher mídia por uma corpo masculino. As contribuições sobre o clipe Trava Trava serão bastante úteis na parte 4 do presente trabalho, porém minha intenção como pesquisador em música, é trazer os questionamentos de Lia Clark para além das resistências queer, e analisar seus videocliques de 2016 considerando uma tradição de escrita sobre o mundo funk que vem sendo construída desde o início da presente parte 2.

Agora, apresentarei uma sugestão de metodologia para pensar nas estéticas funk durante a análise e apreciação de um videoclipe refletindo sobre os sentidos que aparecem no percorrer da

sonoridade homofônica da música, com elas, irei me ater aos momentos de encontro da música com a imagem, tentando perceber de que forma elas agem juntas para gerar significados. Dessa forma, através de recursos semióticos percebidos durante pontos de sincronização dentro do vídeo, irei elencar algumas significações que dialogam com a estética funk e a performatividade queer entre: a) A visualização da letra; b) A visualização do ritmo; c) A visualização da voz. Além disso, os videoclipes também serão analisados sob regras analíticas dos estudos em torno da semiótica da canção e a morfologia do batidão funk.

3 O ESTUDO DO VIDEOCLÍPE: UMA METODOLOGIA ADAPTADA PARA ANÁLISE DE VIDEOCLÍPES FUNK

3.1 ESTABELECENDO UMA RELAÇÃO DE SEMIOSE COM A ANÁLISE AUDIOVISUAL

Enquanto propus percorrer uma trajetória da historicidade e as leis de produção que regem o videoclipe de música, ao mesmo tempo, tive a intenção de abordar sobre a teórica da audiovisualidade, que se desenvolve nas discussões sobre os adventos pós-midiáticos e tem grande potencial na área da semiótica. Para Silva (2007, p. 148) no estudo da comunicação pós-midiática não é a versão da mídia que está em jogo, “mas o processo semiótico que fixa crenças por procedimentos de atualização e que é, a cada momento, recomeçado não como quem volta no tempo, mas como quem o redescobre tendo em vista o futuro”. Considerando que as audiovisualidades de Lia Clark também podem ser pensadas num processo semiótico onde existam diálogos com a teoria queer através da performatividade drag, e também com o universo funk, essas semióticas são redescobertas quando relacionadas com as inspirações que Lia Clark indica em suas falas públicas. Outro ponto importante para uma pesquisa semiótica em comunicações pós-midiáticas é a semiose, que Peirce entende por “uma ação ou influência que consiste em ou desenvolve a cooperação de três sujeitos, o signo, o objeto e o interpretante, influência tri-relativa essa que não pode, de forma alguma, ser resolvida em ações entre pares” (SANTAELLA, 1995, p. 43). Dessa forma, argumento que meu processo como interpretante dos videoclipes forma juntamente com seus objetos de mídia (TRAVA TRAVA e Clark Boom), e seus signos (os recursos semióticos dos videoclipes), uma semiose.

Antes disso, cabe realizar uma breve contextualização histórica para que seja possível compreender como os formatos de produção e locais de exibição também auxiliaram na estética dos videoclipes nacionais e internacionais.

3.2 VIDEOCLÍPE: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA SOBRE SUA ESTÉTICA NOS APARATOS DE MÍDIA

Segundo Amorim (2008) o primeiro protótipo de integração de imagem na música foi a obra “The Little Lost Child” em meados de 1890. Música sobre a qual, George Thomas fotografou pessoas atuando conforme a letra da música, pintou as imagens à mão e as exibiu em forma de slides num cinema norteamericano, enquanto os músicos reproduziam o áudio da música ao vivo.

A ideia primordial para se pensar o videoclipe como sincronização de música e imagem, começou a ser posta em prática nas projeções cinematográficas do séc XX. No início da inserção do

áudio no cinema, eram colocadas orquestras de músicas que tocavam partituras ao vivo para que o público pudesse acompanhar a atmosfera musical invocada pelas imagens. Mas devido ao desenvolvimento das tecnologias de captação e exibição de áudio e vídeo no cinema, foi possível o surgimento do gênero cinematográfico musical. Assim, o cinema poderia reproduzir musicalmente mais do que algo apenas ligado a própria cinematografia. Como primeiro filme utilizando o sistema sonoro Vitaphone para sincronia de imagem e som, Caldas (2013) destaca “*The jazz singer*” de 1927 como um marco no cinema.

Nos anos 1940 um artefato de mídia foi responsável pela exibição de música colada à imagens, as vitrolas de fichas visuais²⁸, que para Austerlitz (2007) configuraram o vídeo musical como produto vendável. De acordo com Soares (2013 p. 53), elas coexistiram com diferentes nomes em diferentes partes do mundo, “Nos Estados Unidos, as vitrolas de fichas visuais tiveram três ‘nomes’: The Soundie, entre os anos de 1941 e 1946; Snader Telescription, entre os anos de 1950 e 1954 e Startime Video Muzzikboxx, nos anos 80”. Na França, também houve o *Scopitone*, que trazia imagens de belas mulheres, realizando coreografias sensuais.

A partir dos anos 1950, houve uma grande inserção da música popular massiva tanto na TV, quanto no cinema, devido a dois fatores principais que influenciaram nesse processo: a eclosão do rock e o barateamento das mídias físicas de reprodução sonora. A Inglaterra também se tornou um dos primeiros países a incorporar a música em canais de entretenimento com os programas ‘Top of The Pops’, ‘Ready! Steady! Go!’ e ‘Oh, Boy’, os quais começaram como pequenos programas que veiculavam bandas do mercado local e logo se tornaram grandes sucessos de audiência em todo o Reino Unido” (AMORIM, 2008, p. 28).

Na década de 50, o cinema assume, com mais veemência, um papel importante na difusão da música popular massiva. Filmes como *Blackboard Jungle* (1955), de Richard Brooks, e *Rock Around the Clock* (1956), de Fred F. Sears, ajudaram inclusive a popularizar a ideologia e o imaginário do rock. Na primeira película, um professor lida com a rebeldia de alunos adolescentes numa escola nova iorquina; já a segunda obra patrocinou uma popularização do termo “rock and roll”, com a música *Rock Around the Clock*, cantada por Bill Haley and the Comets. Esta aproximação entre indústria fonográfica e cinema foi determinante na carreira de Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones e Pink Floyd (CARVALHO, 2006, p. 22).

Outros artefatos de exibição audiovisual que são importantes para contextualização da história do videoclipe, são os *Panoram Sound*, originados dos EUA no pós guerra, e, também, o *Scopitone*, oriundos da França na década de 1960.

Os filmes em preto e branco exibidos nas *Panoram* eram chamados de Soundies, tratando-se de apresentações de artistas de vários estilos populares – pop, jazz e R&B –

²⁸Na descrição de Soares (2013, p. 53) “uma tela pequena, acoplada a um objeto de madeira, simulando um rádio gigante com imagens. O número musical exibido trazia uma canção “coberta” por imagens aleatórias (que poderia ser “pés batendo, mãos ou corpos dançando”).

com características bastante semelhantes aos atuais videoclipes: dublagem do canto e simulação de execução instrumental, introdução de elementos narrativos. Os filmes coloridos dos Scopitones tinham temas mais variados [...] (GOODWIN, 1992 *apud* BARRETO, 2005, p. 09).

Os Beatles foram os primeiros a desenvolver obras audiovisuais que posteriormente ficaram conhecidas como “antecedentes” do videoclipe. Principalmente pelo lançamento de “Hard days night” (1964), que contava com configurações de edição já mais próximas às dos videoclipes contemporâneos, “[...] episódios de uma turnê dos garotos de Liverpool [foram] costurados com cenas que mesclam música a imagens. Nestes trechos, movimentos de câmera, efeitos de transição de imagens, iluminação especial, takes rápidos e o corte na batida marcam uma montagem diferenciada” (CARVALHO, 2006, p 22). Estratégias mais comuns às expressões televisiva e publicitária foram incorporadas no filme pelo diretor de televisão Richard Lester. A autora ainda complementa que nos anos 70 a produção de um filme a partir do concerto da banda Pink Floyd, o “Live at Pompeii” antecipou o formato do videoclipe.

A partir da década de 1970 iniciou a produção de audiovisuais de música em curta duração. Importante rever a cronologia e análise que Soares (2013) realizou da produção de videoclipes precursores dos formatos que podemos apreciar atualmente. Como explicitado pelo autor, esses videoclipes são exemplos do desenvolvimento de uma estética que iria influenciar toda uma geração de produções audiovisuais de músicas, apesar de que não é possível pensar na produção de videoclipes como algo fechado ou seguindo padrões de produção. Mas que insere no mercado fonográfico, televisivo e posteriormente na internet, formas de apresentação dos artistas/bandas que consolidaram um *star system* na música pop ocidental, principalmente pelas novas formas de visualidades. Por isso, apresento resumidamente a análise de Thiago Soares sobre a estética de alguns videoclipes entre 1975 e 2006. São eles:

- a) “Bohemian Rhapsody” (1975): Musicalmente falando, o videoclipe da banda Queen, propôs uma união entre o erudito e o popular, sua composição não seguiu um padrão comum da música popular com refrões marcantes e repetitivos, o que remetia a uma atmosfera lírica da ópera com o peso de guitarras, baixo e bateria advindos do rock. Devido a presença de várias vozes, uma estratégia visual utilizada foram imagens repetitivas de Fred Mercury num formato caleidoscópico, além disso outro ponto ressaltado pelo ator foi a produção imagética do videoclipe exibindo cenas da banda se apresentando em público durante os períodos do videoclipe em que o peso do rock sobressai o lirismo da ópera que é acompanhado de imagens caleidoscópicas. O que implica ressaltar que esse videoclipe foi um dos primeiros a dividir uma ideia de imaginários ou paraísos artificiais (que seriam as imagens caleidoscópicas) com cenas de acontecimentos reais onde a banda se apresenta.

- b) “Video Killed the Radio Star” (1978): O vídeo da banda Buggles, que mais tarde, foi o primeiro a ser exibido no canal televisivo MTV nos Estados Unidos, trouxe consigo uma atmosfera de ironia e crítica através da intensa repetição da frase “vídeo matou o astro do rádio” criando uma antagonia entre o artista audiovisual que aparece na TV e os astros não visualmente contemplados do rádio. Visualmente fica bastante perceptível um ar de crítica quanto a indústria cultural e padronização dos artistas do mercado musical. A representação cômica de cientistas preparando artistas em tubos de ensaio parecem ilustrar ideias “adornianas” em torno da fabricação padronizada de astros pop e suas visualidades. Nesse videoclipe, além da crítica, é importante ressaltar que a presença de elementos cinematográficos, como atores coadjuvantes dentro de um imaginário, estão muito presentes.
- c) “China Girl” (1983). Esse videoclipe em especial, foi destacado pelo autor pela forma como exemplifica o audiovisual no processo de construção ou reificação de uma identidade do artista. E não era qualquer artista, era o David Bowie, que para os padrões da época ocupava um lugar scandalizador em suas performances andróginas no decorrer da década de 1960/70. Camuflando seu status *glam rock* proporcionado pelo seu personagem alter ego Ziggy Stardust, “China Girl” do disco *Let 's Dance* (que se posiciona como mais pop da carreira de Bowie). Apresenta um Bowie “mais vendável”, promovendo um apagamento de suas performances de gênero fluído, o artista aparece de “cara lavada”, alto, loiro e másculo, contracenando cenas de amor com a modelo Geeling Ying numa praia, ostentando atuações de uma nova identidade cis heteronormativa para o cantor.
- d) “Thriller” (1983). Nessa produção, foi destacado sobre a aproximação de atmosferas da cinematografia e do videoclipe, primeiro pelo alto nível de investimentos orçados em torno de US \$600 mil, sua gravação em película também apresenta letreiros de cinema durante alguns dos 14 minutos de exibição em formato curta metragem. A letra macabra e suas sonoridades são acompanhados de uma atmosfera visual escura que remete aos filmes de terror juvenil. Outra característica marcante é a presença de diálogos entre atores com a ausência da música utilizando de figurinos exuberantes, o que reforça esse aspecto do videoclipe negociando com narrativas cinematográficas. Por fim, não posso deixar de ressaltar sobre as coreografias sincronizadas com dançarinos (atores) que também colaboraram para legitimação do artista pop como grande detentor de habilidades artísticas envolvendo música, dança e atuação dramática.
- e) “Girls just wanna have fun” (1983): Na análise de Soares, esse videoclipe é interessante para compreender como a música pode ser inscrita sobre uma estratégia discursiva que abordou a rebeldia jovem e seriados televisivos. Essa música foi a primeira faixa do álbum *She's so*

unusual (ela é tão fora do normal), e essa “rebeldia” da qual o autor se refere, está relacionada com a construção de uma identidade de Cindy Lauper como uma mulher fora das normas e padrões estabelecidos para uma garota na época. Enquanto “Thriller” foi dirigido por um grande produtor da cinematografia, John Landis, “Girls just wanna have fun” foi dirigido por Ed Grilles, do universo dos seriados, “com baixo orçamento, passagens cômicas e evidente clima *blasé*” (SOARES, 2013, p. 199). Outra característica destacada pelo autor é a aproximação da visualidade do videoclipe com a publicidade dos dispositivos de moda.

- f) “Money for nothing” (1986): Dirigido por Steve Barron, esse videoclipe foi escolhido para abertura da programação no canal MTV europeu, nesse audiovisual da banda Dire Straits, foi destacado novamente um aspecto de crítica mercadológica sobre o rock’n roll na década de 1980. A letra apresentou uma narrativa do vendedor de eletrodomésticos indignado com a facilidade que os artistas do rock teriam para enriquecer de forma aparentemente fácil, enquanto ele precisa trabalhar muito. Mas esses rockeiros não são criticados apenas por serem músicos, mas por tocarem guitarras na MTV, essa estratégia aparente de crítica, funciona mais como um post de vendagem e publicidade para a emissora, estampando logomarcas, o nome da MTV e até exibindo vídeos dentro do audiovisual. Outra característica marcante é a utilização de animações virtuais, abrindo possibilidades para todo tipo de imaginários que os formatos *live action* ainda não eram capazes de sintetizar.
- g) “Nothing compares 2 U” (1990): Nesse videoclipe protagonizado por Sinead O’Connor e dirigido por John Maybury, entre tudo que é postulado por Thiago Soares, penso ser importante ressaltar que recortes de imagens do videoclipe funcionaram como extensão imagética do álbum *I Do Not Want What I Haven’t Got*. Uma estratégia que também foi utilizada por Lia Clark para ilustração da capa do álbum LP *CLARK BOOM*. Além disso, é importante ressaltar que o videoclipe exibe endereçamentos da dramaticidade melancólica, e elucida sobre a interpretação feminina de uma música regrava.
- h) “Justify my love” (1990): Um videoclipe estrelando Madonna na década de 90 pode endereçar a diversos caminhos de interpretações e aclamações críticas. Mas acho importante ressaltar que “Justify my love” chamou atenção para um aspecto da música pop massiva, sobretudo nos vídeos que pode ser muito importante para entender além de Madonna ou Britney Spears (rainha e princesa do pop), a sensualização na construção sonora e imagética dos clipes dessas divas do pop. Nesse clipe, Madonna anda pelos corredores de um hotel e se envolve em situações sexuais que remetem à bissexualidade e ao masoquismo. Além disso, musicalmente, é perceptível a atmosfera erótica invocada pelos sussurros

cantados no início da música, acompanhados de uma batida envolvente oriunda da utilização de samplers *Acid Jazz*.

- i) “Here it goes again” (2006): Esse videoclipe é bastante importante para compreender a dinâmica de produção fora do *mainstream* audiovisual, aquele que se estabeleceu com a intervenção de grandes estúdios e produtores dos meios cinematográficos e televisivos. Pois em “Here it goes again” a banda Ok Go! Foi responsável por uma das primeiras produções que se inscrevem na lógica de uma cibercultura digital de compartilhamento audiovisual musical. Sendo uma banda sueca e fora das fronteiras mundiais da grande produção de bens simbólicos audiovisuais, a produção desse videoclipe se caracterizou pela simplicidade na utilização de recursos expressivos do vídeo, que apesar da circulação televisiva atingida, teve seu apogeu na internet.

Por isso, soa revelador o fato de que a internet tenha propiciado a visibilidade de artistas “fora” das geografias tradicionais da cultura pop, ao mesmo tempo que sedimentou o terreno para que novas relações de gostos e valores fossem angariadas. Isto significa afirmar que, diante das novas ofertas de produtos e artistas da música, através das disponibilidades em sites e plataformas da internet, começa a se desenhar, em gêneros musicais como o rock, a música eletrônica, entre outros, uma certa afeição e valorização de artistas vindo de lugares “diferentes”, “exóticos” e estranhos. Tal sintoma soa resultado de uma constante atualização e distinção no terreno dos valores e dos gostos em relação aos produtos e artistas da música. Soa oportuno planificar neste trabalho o argumento de que, há uma espécie de mapa simbólico sobre os produtos da música que parece dividir geografias, origens e traços biográficos dos artistas como constantes das formas de negociação e posicionamento frente o público fruidor (SOARES, 2013, p. 215).

Ainda complementando sobre a estética do vídeo, Soares aponta que algumas visualidades evocam uma atmosfera tosca e de direção artística que deixam transparecer um aspecto mais caseiro da produção enquanto os 4 integrantes da banda performam danças engraçadas sobre esteiras rolantes.

Alguns endereçamentos e estratégias discursivas parecem ser dialógicas em produções audiovisuais de música que surgiram posteriormente. Dessa forma, percebo como a audiovisualidade se inscreve em constante devir orientando-se ao futuro, mas também é disposta numa falsa noção de cronologia, visto que a repetição de formas de produções e até mesmo recortes imagéticos e sonoros acabam sendo postos numa recapitulação canônica constantemente. Pensando sobre os videoclipes abordados de 1975 até 2006, concluo essa parte destacando algumas características que possam ser relevantes para pensar uma análise sobre a estética dos clipes de música:

- a) A possibilidade de conciliação entre universos aparentemente distintos envolvendo a produção musical, como, por exemplo a música popular/ erudita e performances ao vivo/ imaginários cinematográficos;

- b) A integração da letra e a música para produzir um efeito satírico que induz o questionamento e a crítica aos ditames de produção do *mainstream* fonográfico ou audiovisual;
- c) A utilização do videoclipe como estratégia para construção ou reconstrução da identidade de um artista para modelos mais vendáveis, ou, até mesmo, a construção reversa dessa identidade vendável;
- d) A inserção de elementos cinematográficos nos videoclipes para legitimar o musicista como detentor de grandes habilidades artísticas e influência midiática;
- e) A construção imagética sobre a canção que proporcione um clima de rebeldia jovem e empoderamento feminino, utilizando baixos orçamentos e resultando uma atmosfera audiovisual próxima daquelas que constituem os seriados juvenis;
- f) A exibição de imagens em animação que possibilitam imaginários fantásticos e o estampamento de logomarcas em seus produtos como estratégia de marketing
- g) A translocação de recortes imagéticos do videoclipe para as capas dos álbuns musicais;
- h) A erótica e fetichização presentes nas dimensões imagéticas e sonoras de produções das divas do pop internacional;
- i) A popularização de audiovisualidades fora do mainstream televisivo e cinematográfico, proporcionada pelo advento midiático da internet.

Dessas categorias, as obras audiovisuais de Lia Clark demonstram relação com os sentidos suscitados nos itens b, c, g e i. Diferente do videoclipe “Video Killed the Radio Star” que problematiza a passagem do rádio para a TV, as obras audiovisuais de Clark no ano de 2016 problematizam indiretamente a produção do *mainstream*, uma vez que até aquele momento, não havia espaço de visibilidade para música drag, também pensando sobre o *mainstream* fonográfico do funk. Assim, mais adiante irei demonstrar como essa visualidade e autobiografia, contadas em forma do audiovisual, despertam uma problematização do *mainstream* de produção fonográfica, que tem como centro a apresentação de artistas heteronormativos cis.

Se o videoclipe pode ser utilizado para construção ou reconstrução de um personagem andrógino para algo “mais vendável”, Lia Clark utiliza esse recurso de construção visual do gênero para realizar justamente o contrário. Enquanto “China Girl” buscou “ofuscar” a visualidade andrógina de David Bowie, a audiovisualidade de Clark destaca o artista montado como drag. Dessa forma, os dois exemplos asseguram a ideia do audiovisual como possibilidade de apresentação do gênero conforme o sexo de nascença ou a dissimulação dessa regra. Como comentado, assim como aconteceu em “Nothing compares 2 U”, a visualidade do videoclipe foi translocada para a capa do álbum Clark Boom como estratégia de promoção visual do álbum no videoclipe. Ainda convém comentar que Lia Clark se encaixa na ideia das celebridades que nascem do aparecimento icônico e viral nas redes sociais da internet, sua carreira não teve ascensão midiática graças aos holofotes da

televisão, mas graças ao grande sucesso que seu videoclipe “Trava Trava” emplacou no Youtube, atingindo centenas de milhares em visualizações na plataforma, poucas semanas após a postagem do vídeo.

A estética do videoclipe em audiovisual de curta duração, como poster de vendagem da cultura pop, mais semelhante ao que conhecemos hoje, iniciou na televisão musical, principalmente com a MTV criada nos anos 1980 nos Estados Unidos. Já em queda na TV musical, devido ao desinteresse das gravadoras em financiar produções com orçamentos tão elevados num tempo de eclosão da pirataria, o videoclipe foi perdendo espaço na TV até início dos anos 2000. Por volta de 2007 o videoclipe volta à tona quando a internet se torna um ambiente propício para a proliferação desse tipo de produto. Dessa forma, o videoclipe chega ao Youtube, a maior plataforma de *upload* de vídeo do mundo, que possibilitou a distribuição dos produtos audiovisuais em grande escala na internet, que se destaca por oferecer funções de interação social através da possibilidade dos consumidores interagirem com o produto inserindo opiniões e comentários, ou, até mesmo, compartilhando os vídeos em suas rede sociais. Para isso o site trouxe um diferencial ao gerar URLs e códigos HTML, que possibilitam sua inserção e disseminação em outros tipos de sites. A visibilidade dos vídeos no Youtube foi tão grande que “dentre os dez vídeos mais vistos na plataforma YouTube, desde a sua criação em 2005, os seis primeiros são vídeos” (CALDAS, 2013, p. 10).

Números divulgados pelo jornal Financial Times em 2007 davam conta que os clipes musicais representaram 32% dos vídeos mais procurados no YouTube, o site adquirido pelo Google por US\$1,65 bilhão. O YouTube também passou a fornecer uma nova fonte de receita para as grandes gravadoras. Warner Music, Universal e Sony/BMG assinaram contratos com o YouTube para fornecer clipes de seus artistas em troca de uma pequena taxa e uma parte das vendas ligadas à publicidade. Clipes parecem ser “feitos” para fruição na internet: atraem os jovens e são curtos, ou seja, “carregam” rápido nos sites ou gadgets (Ipads, Ipods, celulares) (SOARES, 2013, p. 20).

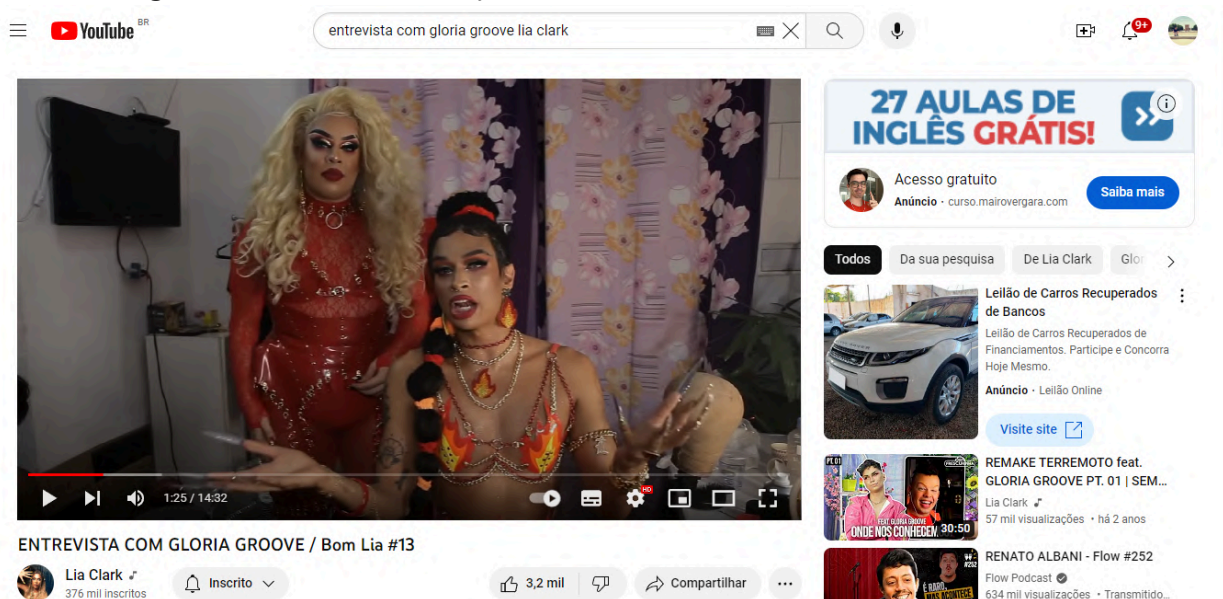
E é pela circulação e o sucesso dos vídeos no Youtube, que o torna um ambiente virtual de compartilhamento dessa modalidade audiovisual, onde usuários são produtores e espectadores de conteúdo. Assim, surgem os chamados “fan clipes”, que representam aquelas produções audiovisuais mais improvisadas, produzidas pelo público em geral. É esse advento virtual tecnológico que torna propício que surjam produções de vídeos independentes, sem o financiamento custeado por gravadoras. Isso porque um aspecto importante para se pensar o vídeo são os artefatos tecnológicos que tornaram possível a produção desse gênero audiovisual. O acesso das camadas sociais mais populares aos artefatos de produção e exibição audiovisual como: computadores, celulares, câmeras e gravadores de áudio, auxiliou nesse processo da democratização da produção de vídeos.

Enquanto os videoclipes apareciam nas mídias internacionais, uma produção nacional, em menor escala de alcance, estava acontecendo no Brasil. Como será demonstrado adiante, o videoclipe nacional percorreu pela mídia brasileira um bom tempo antes da chegada da MTV Brasil e, posteriormente, o Youtube. Além disso, é possível afirmar que a produção audiovisual de música brasileira pode ser pensada através de formas próprias de produção.

3.2.1 A CONFIGURAÇÃO DO YOUTUBE PARA VIDEOCLIPES

Antes de comentar a historicidade do videoclipe no Brasil e adentrar a questão metodológica e analítica dos videoclipes que compõem o objeto de estudo desta pesquisa, aproveito o gancho sobre a eclosão dos videoclipes no Youtube para comentar brevemente sobre sua configuração para videoclipes, visualização e acesso na plataforma. Para isso irei utilizar a captura do videoclipe “Entrevista com Gloria Groove” no canal de Lia Clark (ver figura 13). Vale lembrar que a imagem capturada diz respeito a uma visualização do Youtube na versão que está disponível na internet em 2023.

Figura 13 - Recorte da visualização de vídeo no Youtube sem o uso do modo “tela cheia”.



Fonte: (CLARK, 2019).

No canto superior da imagem, pode ser visualizado o logomarca do site Youtube à esquerda, ao centro a barra de buscas de vídeos, à direita ícones de interação da conta de usuário que está logada no site. O videoclipe se encontra mais na parte esquerda do centro e ocupa o maior espaço que está presente na imagem, o que já configura uma visualização da página, cuja janela do vídeo chama mais atenção do espectador que outras áreas ao redor dela. Abaixo da janela do vídeo, há o título da música, o nome do canal onde o vídeo está carregado, informações de acesso, como número de visualizações, curtidas, descurtidas, botão de compartilhamento e descrição do vídeo. Se

utilizarmos o recurso de rolamento da página, ainda encontraremos na parte esquerda da tela listagem de comentários públicos dos usuários que assistiram o vídeo no site, dessa forma o Youtube também aloja em sua plataforma possibilidades de significado social para a opinião pública. Ao lado direito do vídeo, podem ser percebidos anúncios de empresas que utilizam de parcerias com o site para exibir publicidades remuneradas. Também estão presentes alguns links de palavras relacionadas com a pesquisa e uma listagem vertical de vídeos sugeridos pela plataforma.

Dentro da janela da vídeo estão localizados vários botões e ícones que podem ser utilizados para interação com o vídeo. Começando pela parte inferior da esquerda para a direita estão posicionados o botão de começar ou parar o vídeo, seguido pelo botão que pode ser utilizado para avançar para outro vídeo dentro de uma *playlist* ou sugerido pela plataforma, também está presente um mixer para regulagem do volume do áudio, e, ao lado dele, próximo ao centro estão duas informações numéricas no formato: 1:25/ 14:32 (a contagem temporal atual do trecho que está sendo assistido no vídeo/ a contagem total da duração do vídeo). Do centro até a lateral direita da janela estão presentes ícones para ativação da reprodução automática, legendas, configurações adicionais, miniplayer, modo teatro e tela cheia (*full screen*). Acima de todos esses ícones e botões na parte inferior da janela estão as barras de visualização que são divididas em 3 colorações: a) vermelho: indica em gráfico horizontal o trecho do videoclipe que está sendo assistido; b) cinza: indica até qual ponto do vídeo está carregado na plataforma através do sinal de internet; c) marca d'água: simboliza a duração total do vídeo em gráfico horizontal.

Vale lembrar que os modos de visualização (modo teatro e tela cheia) podem oferecer algumas alterações dentro da janela. Como o intuito dessa pesquisa é um estudo que olha para o interior dos vídeos e não considera muito a questão dos significados que são construídos da interação do vídeo com a plataforma, para as análises, serão utilizadas capturas de tela no modo tela cheia, que esconde algumas configurações que aparecem no modo normal, mas mantém aquelas que são as mais importantes para abordar as capturas de imagens que serão feitas nos vídeos.

3.2.2 O VIDEOCLIQUE NO BRASIL

Se os videoclipes despontam na TV através do canal MTV dos Estados Unidos em 1981 e na Europa em 1987, no Brasil, “os clipes – inclusive os nacionais – eram atração anunciada exaustivamente por programas de grande audiência (o Fantástico, por exemplo) e tinham ainda seus próprios espaços” (BARRETO, 2005, p. 10). Antes disso, é perceptível como a cultura musical e televisiva brasileira dos anos 1970/80 demonstrava ser um solo fértil para o desenvolvimento de uma produção audiovisual de música nacional.

Segundo Soares (2013) em 1969 a produção do documentário “Bethânia bem de perto” por Julio Bressane pode ser pensado como terreno para disseminação de videocliques, no qual “permite que um diretor a registre [Maria Bethânia] em seus momentos mais descontraídos, cantando fora da dimensão do palco” (p. 220). Outras experiências no campo do documentário foram realizadas com Raul Seixas em torno de uma produção imagética que o afirmasse como artista que misturava o rock com ritmos brasileiros. A TV Tupi também pode ser considerada como difusora da programação musical em âmbitos televisivos no Brasil. Sua estreia em 1950 com “Show na taba” detinha em sua programação, números musicais. Além disso, até 1960, a emissora alojava o programa “Calouros em desfile” com apresentação de Ary Barroso, onde o espaço televisivo era utilizado por artistas anônimos para se promoverem no mercado musical (BRAYAN, 2002 *apud* SOARES, 2013). Para Filho (2001) os programas “Espetáculos tonelux” e “Clube dos artistas”, também na TV Tupi, inspiraram a produção de pequenos curtas musicais, mostrando cenas de artistas realizando performances.

Nos anos 1970, o programa “Fantástico” vai ao ar na emissora de TV Globo, no formato revista televisiva, onde também eram apresentados números musicais. Em 1974 um dos primeiros musicais exibidos tem a participação do grupo Secos e Molhados, ainda com coloração de vídeo em preto e branco. Posteriormente, o Fantástico passou não apenas a exibir videocliques, como também a produzi-los.

Podemos elencar algumas características evidentes nos videocliques produzidos e exibidos no “Fantástico”: traziam o contexto de ambientes internos, com luzes coloridas e, em geral, uso de gelo seco, remetendo, imagetivamente, a uma espécie de extensão de uma cultura visual oriunda da era disco music. Com a produção de cliques gerados sob a “sombra” dos modelos americanos e ingleses, o vídeo brasileiro passou a inserir imagens de cenas externas, entre closes nos cantores e muito gelo seco. Estas imagens, quase sempre exibiam ambientes tropicais, evocando, possivelmente, uma configuração clichê de construção identitária para o País. Integram esta leva, cliques feitos para Ney Matogrosso, Fafá de Belém, Sidney Magal, entre outros. Temos, então, exposto o modelo de linguagem do clipe brasileiro nos anos 80: cenas em interna, com músico dublando a canção e narrativa externa sintética do universo da canção, com referências a uma certa imagética clichê do Brasil tropical (SOARES, 2013, p. 226).

Nesse viés, Caldas (2013, p.3) comenta que “o programa Fantástico, da Rede Globo, exibido aos domingos, chegou a ter um bloco exclusivo para a produção e exibição de videocliques nacionais, partindo de experimentos, como “Gita”, de Raul Seixas, e “América do Sul”, de Ney Matogrosso”, o qual Soares (2013) considera como o primeiro videoclipe brasileiro, contando com a versatilidade de gênero de Ney Matogrosso cantando a canção numa paisagem de mato ensolarado.

Posteriormente, em 1984 a rede globo criou o programa “Clip clip”, com o intuito de exibir em primeira mão os lançamentos de videocliques nacionais e internacionais. Porém, havia um impasse quanto a produção dos videocliques na globo, os videocliques produzidos na emissora só

podiam ser exibidos nela mesma, o que gerou inquietação nas gravadoras e produtoras. Dessa forma, Thomaz Munhoz na presidência da CBS discos fez com que gerências de TV fossem criadas exclusivamente dedicadas ao vídeo, o que levou outras gravadoras a fazerem o mesmo.

Finalmente em 1990, a MTV Brasil inicia sua programação no país, tendo a interpretação audiovisual de Marina Lima cantando “Garota de Ipanema” como primeiro videoclipe exibido na emissora. Com a popularização do videoclipe nacional, várias bandas começaram a lançar obras audiovisuais de suas músicas. Em 1995 foi criado o VMB (Vídeo Music Brasil) como espaço de premiação para diretores, músicos e técnicos do videoclipe. Dessa forma, Soares (2013) comentou que a VMB consagrou um “tipo de clipe [que] era produto de um sistema que iniciava nas produtoras de filmes publicitários e entrava em circuito via emissora televisiva musical”, destacando produtoras como: Conspiração, Videofilmes e O2.

Mesmo assim, Amorim (2008) comenta que, no início dos anos 1990, a MTV Brasil passou a financiar videoclipes para fomentar um mercado audiovisual de música, então as gravadoras enxergaram vantagens em ter hits exibidos numa emissora que detinha comunicação com os consumidores de suas músicas. Já em 1996 os videoclipes começaram a decair na programação da MTV Brasil e a programação migrava, aos poucos, para o mais tradicional das TVs abertas do Brasil, como: *Talk Shows*, *Game Shows* e documentários, mas mantendo ainda os videoclipes em menor escala de exibição. Ainda segundo o autor, nessa época, o canal Multishow da Globosat TV também passou a exibir videoclipes através do bloco de programação, TVZ.

Retomando a estética de videoclipes brasileiros, Thiago Soares (2013) analisou 3 videoclipes pertinentes para compreender como foi construída uma estética brasileira nos videoclipes, sobretudo pautada no melodramático da crítica social:

- a) “Segue o seco” (1995): Vencedor de 5 prêmios no VMB de 1995, esse videoclipe pode ser considerado como aquele que segue um padrão “cinematográfico”, uma vez que Marisa Monte, nas palavras do autor, “parece ser a evocação da personagem Scarlett O’Hara, do clássico filme ‘E o Vento Levou’” (p. 239), além do clipe possuir letreiros e imagens manipuladas por uma artificialismo e controle cinematográfico. Em “Segue o seco” é visível a representação do sertão nordestino e das mazelas sociais resultantes da seca, que a personagem, interpretada por Maria Monte, observa. O clipe não só visou posicionar a cantora com outros artistas brasileiros que abordam problemas sociais no Brasil (como aqueles identitários da MPB e do tropicalismo), mas também sua visibilidade dentro da gravadora EMI. Há nesse videoclipe um melodramático em relação aos problemas relacionados à fome do sertão, que é representada de forma “crua” e “feia”.
- b) “Diário de um detento” (1998): Com direção de Maurício Eça e Marcelo Corpani, nesse videoclipe da banda *rapper* Racionais MC 's, foi abordado a rebelião do presídio Carandiru

em 1992 e foi vencedor da categoria “Escolha de Audiência”. A canção foi escrita por um ex-detento, e há uma combinação específica entre a letra e as imagens que evocam a sensação de estar no presídio. Dessa forma, o autor relaciona que esse clipe segue uma estética de documentário:

No clipe, vemos imagens, em tom documental, do cotidiano de um presídio. Algumas imagens, captadas através de câmeras na mão e com efeito de cinema documental, parecem ter a intenção de utilizar da mesma narrativa confessional e íntima, presente na letra da canção (p.243).

Novamente a estética da situação carcerária do carandiru aparece em tom melodramático, inclusive o autor ainda complementa que esse videoclipe marcou “uma espécie de entrada da temática deliberadamente social no clipe nacional, pluralizando as referências e complexificando as constituições da linguagem do clipe nacional” (p. 243).

- c) “A minha alma (a paz que eu não quero)” (2000): Com direção de Katia Lund e Breno Silveira, o videoclipe rendeu a banda O Rappa 6 premiação no VMB do ano. Na análise de Thiago Soares o videoclipe utilizou de “contornos estéticos do cinema brasileiro da virada dos anos 90 para os 2000 (p. 244)”. Dessa forma, a produtora Videofilmes incorporou no videoclipe estéticas do cinema documental. Novamente, o que se documentou foram os problemas sociais (que também estão fortemente presentes no cinema nacional contemporâneo). O periférico é apresentado em um confronto de policiais com moradores do morro.

Certamente esses 3 videoclipes não são capazes de exprimir a quantidade de estéticas possíveis da produção brasileira de audiovisualidades musicais. Porém, o aspecto da estética brasileira em torno dos problemas sociais, ou até mesmo, das representações do periférico e das minorias sociais, é muito importante para perceber como o melodramático que pretendo demonstrar nos videoclipes de Lia Clark, também seguem uma tendência já inscrita em outras obras brasileiras. O que me parece basilar que a união de uma estética funk e da performatividade queer podem orientar uma análise sobre o melodramático, através da representação de uma drag queen caíçara sobre a atmosfera periférica que o funk é capaz de instaurar, devido sua história e nascimento nas periferias. Apesar disso, os videoclipes de funk que fizeram mais sucesso nem sempre foram os que abordaram a questão periférica como temática central. A seguir, irei abordar a estética do videoclipe de funk e contextualizar o surgimento do funk na televisão musical brasileira.

3.2.3 O FUNK NA “VIDEO MUSIC BRASIL” E NA “PREMIAÇÃO MULTISHOW DE MÚSICA BRASILEIRA” ATÉ O ANO DE 2016

Após observar a contextualização de Thiago Soares sobre a estética do videoclipe brasileiro e a importância da premiação “*Video Music Brasil*” em questão da visibilidade e relevância dos videoclipes na TV aberta, compreendo que convém uma breve abordagem sobre o posicionamento do funk entre indicados e vencedores entre as categorias das 17 edições. Analisando a listagem dos vencedores da VMB nas edições entre 1995 e 2012, é perceptível que o funk raramente foi vencedor ou sequer indicado na categoria “videoclipe do ano”, que representava a premiação principal. Por isso, é seguro dizer que apesar do funk já representar um dos estilos mais consolidados do mercado nacional naquela época, não havia atingido um grande reconhecimento televisivo no campo do videoclipe. Uma vez que raramente um artista do funk chegava a produzir um videoclipe, visto que além desse tipo de produção ter orçamentos expressivamente altos para artistas da periferia, essas personalidades tinham uma passagem bastante tênue na visibilidade midiática. Para exemplificar melhor essa ideia, irei listar alguns videoclipes de funk que tiveram visibilidade na era VMB da antiga MTV Brasil que encerrou sua programação no ano de 2013.

Certamente, “Conquista”, de Claudinho e Buchecha, é o maior expoente dos videoclipes de funk produzidos nos anos 1990. Nesse videoclipe dirigido por Jodele Larcher e vencedor da categoria “artista revelação” no VMB 1997²⁹, temos a visualização da música em cores preto e branco, sépia e colorido. O aspecto dançante do funk já estava presente em algumas visualidades de garotas requebrando (ver figura 14). Além disso, foi espacializado imagens dos cantores jogando basquete, articulando a letra da música com os lábios (ver figura 15), beijando algumas garotas, passeando de carro pela cidade, ou tomando banho de mar.

Figura 14 – Garotas requebrando ao som de “Conquista” no tom de sépia.



Fonte: (BUCHECHA, 2013)

Figura 15 – Claudinho articulando a letra da música com a imagem em tom preto e branco.

²⁹ As informações, sobre os indicados e vencedores, estão disponíveis em: <https://mundomtv.wordpress.com/vmb-pedia/vmb-1997/>. Acesso em: 25 de out. de 2023.



Fonte: (BUCHECHA, 2013).

Larcher adicionou alguns significados entre a coloração das imagens e a letra da música. As primeiras visualidades do videoclipe aparecem em sépia ou preto e branco, nesse espaço de duração do videoclipe estão presentes composições videográficas dos cantores jogando basquete, enquanto algumas incrustações exibem moças realizando performances corporais utilizando os quadris. Após a segunda entoação da frase “Com você tudo fica azul”, a tela do videoclipe fica azul novamente e a coloração do videoclipe evolui para colorido, mostrando cenas de passeios de carro pela cidade ou da dupla, com garotas, tomando banho de mar. Esse videoclipe é interessante para perceber que nos anos 1990 videoclipe de funk teve mais notoriedade enquanto posicionado próximo a ideia do pop. Como já demonstrado no capítulo 2 desta dissertação, o funk melody foi a ramificação que ascendeu nas rádios por ser mais vendável e aceito nas camadas elitizadas e brancas, justamente por proporcionar uma atmosfera sonora mais leve e romântica, não tão escrachada, crítica ou agressiva como as outras ramificações funk que se desenvolveram na periferia. Interessante perceber, nesse videoclipe, que a imagem da favela não é espacializada em nenhum momento, há um aspecto de elitização nas cenas de passeios pela cidade com garotas no carro, banho de mar, sorrisos e curtição que não são comuns em videoclipes que objetivam visibilizar uma crítica em torno dos problemas sociais da periferia, por exemplo.

Até 2007, o funk não apareceu sequer como indicado em nenhuma categoria. Esses 10 anos de esquecimento da produção audiovisual de funk na premiação da VMB só chegaram ao fim com a reformulação das categorias de premiação, o que fez com que o funk ressurgisse como indicado na nova categoria “web hit”³⁰, com o vídeo “Funk da menina pastora”³¹. Essa montagem audiovisual utilizou o áudio viral de uma menina realizando pregações no estilo pastor de igreja evangélica pentecostal, sobre uma batida de funk (audiovisual do funk montagem). Mas em 2008 o funk obteve

³⁰ Essa categoria indicava audiovisuais mais virais na internet daquele ano, não, necessariamente, apenas videoclipes de música.

³¹ As informações, sobre os indicados e vencedores, estão disponíveis em:

<<https://mundomtv.wordpress.com/vmb-pedia/vmb-2007/>>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

a maior visibilidade de todas as edições, especialmente pela participação de Bonde do rolê, que foi indicado à “artista revelação” e ao “videoclipe do ano” com a música “Solta o frango”. Além disso, o funk foi vencedor da categoria “web hit”, com o vídeo viral “Cada um no seu quadrado”³².

Em “Solta o frango” o funk finalmente aparece espacializado numa cena periférica. A primeira composição videográfica monta a imagem da favela já no primeiro segundo de exibição. Essa música apresenta uma letra bem humorada sobre o *beat* do tamborzão (ver capítulo) e também pode ser pensada enquanto representatividade LGBTQIAP+ pela presença da estrofe: “A gente topa tudo/ Sapatão a bigodudo/ Na hora do piriri/ Cai em mim ó travesti”, mesmo que de uma forma mais satírica e humorada. Apesar desse trecho citado, as imagens não apresentam uma ilustração da letra, exibindo corpos com estereótipos sapatão ou travesti. A maior parte da composição imagética do clipe espacializa o que parece ser uma rinha de frangos na periferia, claramente alusivo ao título e refrão dessa música, porém, os frangos são, na verdade, homens trajados com fantasias, o que popularizou esse videoclipe pelo aspecto satírico e humorístico na composição (ver figura 16).

Figura 16 – Rinha de homens trajados como frangos em “Solta o frango”.



Fonte: (BONDE DO ROLÊ, 2007).

Nesse videoclipe, o aspecto coreográfico não se fez presente em nenhum momento da exibição. Mas em “Cada um no seu quadrado” a composição aponta quase completamente para um grupo de 3 dançarinos realizando a coreografia do quadrado, utilizando roupas de ginástica. Esse videoclipe apresentou o funk espacializado numa atmosfera *light*, colorida e divertida com uma composição bastante simples (ver figura 17).

Figura 17 – Tião, Ricardo Amaral e Claudinho Castro na dança do quadrado.

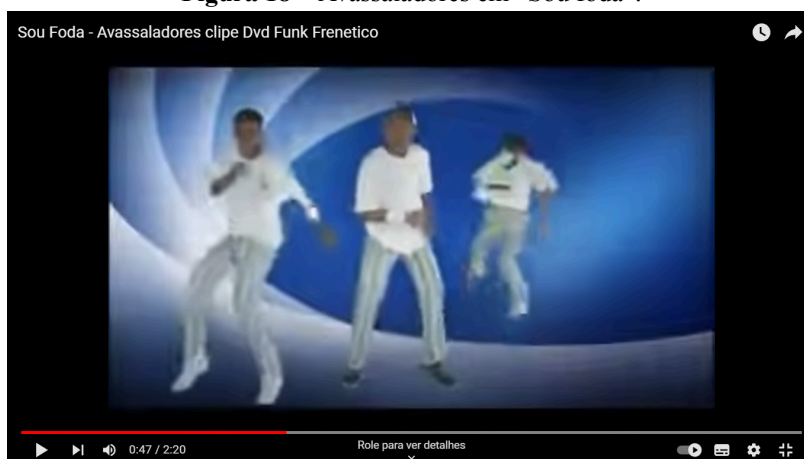
³² As informações, sobre os indicados e vencedores, estão disponíveis em: <https://mundomtv.wordpress.com/vmb-pedia/vmb-2008/>. Acesso em: 25 de out. de 2023.



FONTE: (KIBE LOCO, 2008).

Vale mencionar que em 2008 MC Créu também concorreu na categoria “web hit” com a dança do créu, que viralizou de seu DVD ao vivo para recortes na internet. Em 2009, o funk montagem “Funk do Joel Santana”³³ apareceu apenas como indicado à categoria de “web hit” e em 2011 um funk vence essa categoria com o vídeo viral dos Avassaladores, “Sou foda”³⁴. Nesse videoclipe, cujo recorte do dvd “Funk frenético” de 2010, que viralizou no Youtube em 2011 e foi vencedor de uma categoria da VMB, pode ser percebido que a questão coreográfica por artistas masculinos reapareceu sobre uma letra mais escrachada e sensual, um funk mais irreverente (ver figura 18).

Figura 18 – Avassaladores em “Sou foda”.



Fonte: (AVASSALADORES, 2010).

Além disso, naquele ano, “Larica dos muleke” também foi indicado à “web hit”. Sobre esses videoclipes masculinos, não pretendo me alongar com uma análise mais aprofundada, pois eles não são caminhos de inspiração que precisam ser abordados para contextualizar a estética do

³³ As informações, sobre os indicados e vencedores, estão disponíveis em: <https://mundomtv.wordpress.com/vmb-pedia/vmb-2009/>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

³⁴ As informações, sobre os indicados e vencedores, estão disponíveis em: <https://mundomtv.wordpress.com/vmb-pedia/vmb-2011/>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

videoclipe funk até Lia Clark em 2016. Por isso, irei abordar a visibilidade dos vídeos de quatro expoentes femininos do stream audiovisual de funk, que foram muito relevantes até a eclosão do canal Kondzilla no Youtube. Estou falando de Bonde das Maravilhas, Valesca Popozuda, Anitta e Ludmilla.

Antes da transmissão da MTV Brasil e sua passagem para a TV por assinatura, outro canal de TV já estava exibindo premiação musical com categoria de vídeos na programação brasileira, o Multishow da rede Globo, com o “Prêmio Multishow de música brasileira”, que foi ao ar desde 1994. Apesar das numerosas edições, o funk só ganhou destaque em 2013 quando MC Coringa foi indicado à “música chiclete” com a faixa “dança sensual”. Outro vídeo de funk também recebeu indicação à “novo hit”, com a música “Quadrado de borboleta” do grupo feminino Bonde das Maravilhas³⁵. Esse grupo se popularizou em 2013 pelos vídeos com 2 modalidades do movimento “quadrado”, que consiste em um requebrado com o bumbum, realizando movimentos apontando os quadris para 4 direções diferentes, enquanto o tronco fica estático em pé ou em diversas posições inusitadas.

É relevante salientar que o Bonde das maravilhas produziu uma audiovisualidade que descende dos “bondes femininos”, os quais se popularizaram no funk carioca durante a década de 2000, como, por exemplo: Gaiola das popozudas, Danadinhas, Faz gostoso, As tchutchucas, Juliana e as fogosas, entre outros nomes. Dessa forma, posso afirmar que “Quadrado de borboleta” e “Quadrado de 8”, ambas de 2013, marcam o momento em que a cultura dos bondes femininos se popularizou no formato do vídeo através do “Bonde das maravilhas”, que, na maioria dos vídeos, é especializado em composições videográficas das maravilhas requebrando, quicando ou fazendo tipos de quadrados sobre paisagens da cidade do Rio de Janeiro (ver figura 19), a comando da vocalista Thaysa Lopes.

Figura 19 – Bonde das Maravilhas quicando no vídeo “Quadrado de borboleta”.



³⁵ As informações, sobre os indicados e vencedores, estão disponíveis em:

<<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/musica/noticia/2013/09/conheca-os-vencedores-do-premio-multishow-2013.html>>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

Fonte: (MARAVILHAS, 2013).

O movimento do “quadrado” foi utilizado por Lia Clark no audiovisual TRAVA TRAVA durante alguns momentos em que ela aparece coreografando a música e pode ser pensado como uma estética que dialoga com os videoclipes do “Bonde das Maravilhas”, uma das inspirações de Lia Clark, como ela mesmo descreve no documentário “Conheça Lia Clark, a drag do funk”.

É imprescindível abordar sobre “Show das Poderosas” da cantora “ex MC” Anitta em 2013. Esse videoclipe escancara como televisão só começou a dar visibilidade aos videoclipes da cantora quando mais posicionados ao pop. Apesar de Anitta já ter emplacado dois videoclipes de sucesso em 2012 com “Menina má” no funk e “Meiga e abusada” no pop, apenas em 2013 com “Show das poderosas” que também se posiciona no pop, Anitta obteve visibilidade na premiação televisiva do Multishow vencendo 2 categorias: “clipe do ano” e “música chiclete”. Em “Show das poderosas” (ver figura 20), Anitta é espacializada com outras dançarinas realizando coreografias sincronizadas numa composição de cenário preto e branco com holofotes apontados para os corpos, semelhante ao que Beyoncé fez no videoclipe “Single Ladies” (ver figura 21) em 2009.

Figura 20 – Anitta em frente aos holofotes realizando uma coreografia sincronizada com outras 2 dançarinas.



Fonte: ANITTA, 2013

Figura 21 – Beyoncé e suas bailarinas em “Single Ladies”

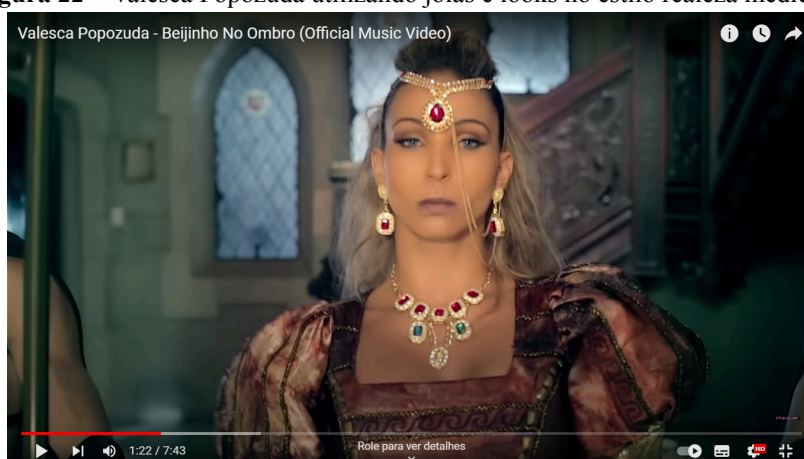


Fonte: BEYONCÉ, 2009

Essa canção (“Show das poderosas”) teve um breve remix do trecho “Prepara” adicionado na música “TRAVA TRAVA” de Lia Clark, e, como irei demonstrar mais adiante, composições videográficas do videoclipe de Anitta também foram incorporadas na adição do trecho por Clark. Até o ano de 2016, a cantora Anitta apareceu com indicações em algumas categorias da premiação por música no Multishow, apenas com outras canções pop.

Voltando ao “Prêmio Multishow da música brasileira”, em 2014 o funk marcou presença na competição com 3 indicações: “Beijinho no ombro” de Valesca Popozuda e “País do futebol” de MC Guimê *feat* Emicida, indicados à “música chiclete”, além de “Picada fatal” de MC Livinho, que foi indicado à “novo hit”³⁶. Com “Beijinho no ombro” é possível perceber a expressão audiovisual de um “funk glamour” sobre uma base periférica proporcionada por Valesca Popozuda (conhecida como a rainha do funk carioca quando se pensa em putaria). Esse videoclipe propõe uma reificação daquela visão “apocalíptica” de Valeska, com a gaiola das popozudas, cantando um funk putaria escrachado enquanto realizava rebolados sensuais. Pois apresenta a visualidade de uma “rainha do funk” com requintes de “diva do pop”, esbanjando figurinos e composições videográficas que ostentam luxo e joias (ver figura 22).

Figura 22 – Valesca Popozuda utilizando joias e looks no estilo realaleza medieval.



Fonte: (POPOZUDA, 2013).

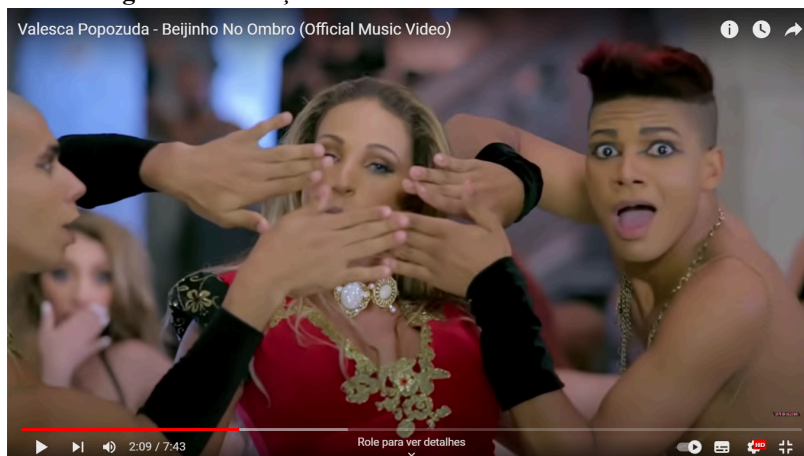
Essa ideia pode ser observada nos primeiros 1:20 minutos de visualização do vídeo, onde se passam composições videográficas com castelos, figurinos de uma monarquia medieval, cuja sonoridade, utilizando naipes de cordas e metais, em arranjos de ritmo lento, mantém o espectador numa atmosfera sonora que lembra os filmes sobre a vida da realaleza. É interessante notar que a letra e as composições videográficas estão carregadas de significações em torno da ostentação, e não há qualquer sinal de crítica social, visibilidade da periferia, ou, até mesmo, um vocabulário carregado de palavrões e frases pornográficas. No momento da música em que a frase “pega sua inveja e vai pra...”, desperta no espectador a espera da rima com “puta que pariu”, dois dançarinos fazem

³⁶ As informações, sobre os indicados e vencedores, estão disponíveis em:

<<https://www.recifefm.com.br/thiaguinho-paula-fernandes-e-ivete-sangalo-brilham-em-premiacao-musical/>>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

movimentos com as mãos tampando a boca de Valesca (ver figura 23), sugerindo a ideia de que alguns tipos de vocabulários não correspondem com a figura glamourosa de uma diva pop.

Figura 23 – Dançarinos censurando Valesca com as mãos.



Fonte: (POPOZUDA, 2013)

Aproveitando o gancho da fase “glamour” de Valesca Popozuda, não posso deixar de comentar sobre “Eu sou a diva que você quer copiar”, um pop de Valesca Popozuda que aboliu completamente o palavreado escrachado e escancara a tentativa de reposicionar a carreira da funkeira como diva pop. Essa canção foi indicada à “música chiclete” na edição do “Prêmio Multishow de Música Brasileira” em 2015, juntamente com a música “Hoje” da cantora Ludmilla³⁷, a artista que em 2016 reapareceu numa indicação com um funk de grande sucesso no carnaval, o “24 horas por dia”, concorrendo à “melhor música”³⁸. Além disso, naquele ano, o funk também apareceu com mais uma indicação à “melhor música” com “Não me deixe sozinho” de Nego do Borel, e, também, com 2 indicações à “música chiclete” com “Tá Tranquilo, Tá Favorável” de MC Bin Laden *feat* Lucas Lucco, além de “Química” do MC Biel.

Ludmilla, que também foi citada como uma das inspirações nacionais de Lia Clark, é relevante para compreender que o funk feminino, da geração pós 2010, consolidou uma estética específica de funk “mais” pop, (por vezes) desconcentrado da periferia, porém, sem renegar sua origem. Em “24 horas por dia”, há um aspecto de glamour das divas instaurado nos significados da letra, que remonta uma estética parecida com o que Anitta e Valesca Popozuda realizaram em “Show das poderosas” e “Beijinho no ombro”. Esse glamour se manifesta visualmente através dos looks, makes e coreografias, que imprimem uma audiovisualidade de exaltação da figura feminina, a qual seduz e impressiona o espectador com seus “talentos” musicais e corporais. Retomando o videoclipe de Ludmilla, é possível perceber a espacialização de coreografias sincronizadas com

³⁷ As informações, sobre os indicados e vencedores, estão disponíveis em:

<<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/09/veja-os-vencedores-do-premio-multishow-2015.html>>.

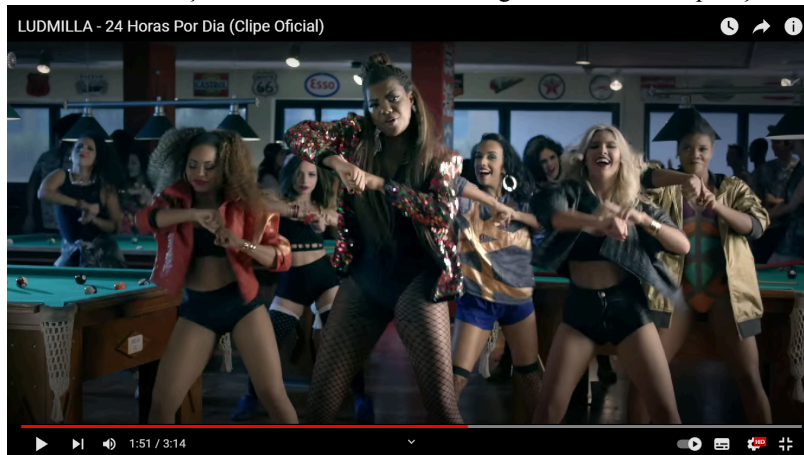
Acesso em: 25 de out. de 2023.

³⁸ As informações, sobre os indicados e vencedores, estão disponíveis em:

<<https://revistainfoco.com.br/2016/10/21/premio-multishow-2016-valoriza-a-musica-como-entretenimento-em-evento-marcado-para-o-dia-25-de-outubro/>>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

outros dançarinos (ver figura 24), utilizando bastante o bumbum, looks cintilantes que reforçam esse aspecto do brilho e do glamour da artista, a estética do quadradinho, já comentada sobre o Bonde das maravilhas, e composições de cenários numa pista de skate, um bar ou dentro do camarim.

Figura 24 – Ludmilla e outras dançarinas realizando uma coreografia sobre a composição imagética de um bar.



Fonte: (LUDMILLA, 2015).

Obviamente, até o ano de 2016, muitos outros videoclipes de funk se popularizaram, tanto na televisão musical, quanto na web. A abordagem desses videoclipes tinha o intuito de contextualizar a cena dos videoclipes de funk com foco na popularização de algumas personalidades femininas, cujas carreiras, são importantes caminhos de inspiração que precisavam ser percorridos para identificar quais diálogos com obras das outras funkeiras estão presentes na audiovisualidade de Lia Clark.

No intuito de percorrer um caminho metodológico que possibilite a análise autorizada dos 2 videoclipes de Lia Clark, apresentarei a seguir uma proposta de metodologia analítica sobre a audiovisualidade do videoclipe, me atentando principalmente a respeito da visualização da letra, visualização do ritmo musical e visualização da voz. Também, proponho uma análise semiótica da canção pensada sobre as ramificações do funk, considerando a porção entoativa, melódica, e rítmica da dicção vocal, além de um breve estudo da morfologia do batidão comparado à composição rítmica dos funks de Lia Clark.

3.3 VIDEOCLÍPE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS PARA ANÁLISE DO AUDIOVISUAL

É indispensável realizar uma discussão em torno de algumas metodologias que foram utilizadas em pesquisas brasileiras com análise de videoclipes da música popular, para que seja possível fundamentar as afirmações de minha análise em pontos de vista que tenham aporte científico de investigação. Um texto que foi basilar para 3 pesquisas nacionais sobre o videoclipe é

o de Andrew Goodwin (1992), em “*Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*”, o autor realizou uma revisão histórica do aspecto experimental no vídeo musical, e, também, trouxe muitas contribuições sobre formas em que o videoclipe pode ser pensado enquanto produtor de significado. Entre as contribuições de Goodwin, utilizarei alguns apontamentos que também foram utilizados por autores nacionais em pesquisas sobre videoclipes, como: Barreto (2005), Carvalho (2006) e Soares (2013).

Segundo Goodwin (1992) é indispensável perceber que o videoclipe nasceu como poster de vendagem e afirmação de um *star system* da música pop. Para compreender a construção de um ícone pop, segundo os videoclipes, o autor sugere que a visualidade do corpo, além da performance vocal estão altamente ligadas a uma narrativa. Assim, “os videoclipes se colocam como um formato no qual os vínculos entre letras e performance, além do destaque da voz do cantor, são ampliados” (BARRETO, 2005, p. 36). Se a letra da canção pode ser um condutor de significados e indispensável para trilhar uma análise do videoclipe, Jannotti Jr. (2003; 2005) auxiliou a pensar sobre os significados que os estilos da música popular são capazes de evidenciar segundo regras de consumos e estereótipos que são difundidos por artistas e reproduzidos pelos fãs e consumidores. Dessa forma, apresentarei uma metodologia de análise que considera o estilo musical nacional, atento às estéticas que fazem ser possível audiovisualizar o gênero, a sexualidade, durante um videoclipe de funk drag. Mas se falando em análise audiovisual, estudar apenas os sentidos invocados pela canção pode ser um pouco vago, por isso, irei me atentar também pelos sentidos que a música pode suscitar quando entra em contato com a imagem.

3.3.1 SINESTESIA, PONTO DE SINCRONIZAÇÃO E A VISUALIZAÇÃO DA LETRA DA MÚSICA

A “sinestesia” proposta por Goodwin (1992 p. 50) auxilia a compreender que “as impressões sensoriais são conduzidas de um sentido para outro, por exemplo, quando nós vemos as imagens dos sons com os nossos ‘olhos da mente’”. Mediante a isso, Carvalho (2006) associou a sinestesia ao que o autor Chion (1993) nomeou de “ponto de sincronização”, entendido por “um momento relevante de encontro síncrono entre um instante sonoro e um instante visual” (CHION, 1993, p. 61). A autora ainda complementa que:

Em primeiro lugar, o ponto de sincronização é uma evidência da ideia de sinestesia. Se a uma determinada imagem é acrescentado um som que parece ter sido dela emanado, tem-se nessa operação um demonstrativo de que, na própria imagem, já há uma latência, em forma de solicitação, do áudio (CARVALHO, 2006 p. 67).

Nesse viés, fica claro que muito de uma análise no audiovisual é perceber quais relações de significados a sonoridade é capaz de invocar na imagem e vice-versa. Partindo desse pressuposto, Rodrigo Ribeiro Barreto e Claudiane de Oliveira Carvalho utilizaram de 3 preceitos sobre a relação da letra da canção (o que se canta) e o que a imagem apresenta (o que se vê), seguindo as ideias de Goodwin (1992, p. 86-89), que traduzidas pelos autores brasileiros tiveram as seguintes designações:

- a) Para Carvalho (2006, p. 65): “ 1) Ilustração: a narrativa visual conta a história da letra da canção; 2) Amplificação: o clipe introduz novos elementos que não entram em conflito com a letra da canção, mas associa novos sentidos e 3) Disjunção (intencional ou não) imagem e letra não têm nada em comum”.
- b) De acordo com Barreto (2005, p. 36) a respeito de ilustração, amplificação e disjunção:

Na primeira categoria, os vídeos musicais exibem narrativas visuais orientadas inteiramente por uma história presente na letra ou procuram dar conta da expressão de um estado de espírito ou sentimentos descritos na canção através da apresentação de dança, da encenação de supostos efeitos musicais sobre pessoas ou objetos em cena ou através da recorrência a determinadas ambiências cromáticas. Tem-se a amplificação quando os clipes introduzem novos sentidos não conflitantes com as letras da canção: trata-se da adição de novidades, de elementos visuais não passíveis de se originarem em qualquer leitura possível da canção. Há ainda casos de disjunção – intencional ou acidental – entre as letras e a imagem, o que pode refletir tanto a aposta intencional do artista na capacidade do seu público de compreender seus propósitos quanto o estabelecimento de falhas na concepção ou produção das obras.

Outra consideração feita por Carvalho (2006) é que no decorrer do videoclipe essas 3 propriedades de interação entre a letra da canção e a visualidade do clipe podem estar imbricadas, por isso, pode ser interessante para uma análise de canção, observar em quais momentos a imagem se aproxima, se distancia ou acrescenta novos elementos que possam ser vistos como ponto de sincronização entre letra e imagem.

3.3.1 A VISUALIZAÇÃO DO RITMO

Para além da letra, a canção segue uma estrutura de composição musical que carrega consigo mais possibilidades de sentidos e comunicabilidades. Entre elas, destaco que será pertinente refletir sobre pontos de sincronização durante imagem/ ritmo (beat) e imagem/ voz. Esses que são mais proeminentes numa canção funk, propriamente a respeito dos videoclipes de Lia Clark no ano de 2016, que não trazem consigo o aspecto harmônico de forma clara, visto que os samplers eletrônicos são basicamente rítmicos e sobre uma certa “cruza” melódica e harmônica.

Sobre o ritmo, é importante considerar que, audiovisualizado, ele pode ser entendido como um elemento do videoclipe com mais relevância que puramente temporal. As marcações rítmicas da

música podem ser combinadas com o ritmo de edição das imagens gerando a sensação de que a música e a imagem estão em sincronia, fazendo com que as fronteiras entre os sentidos sejam barradas. Considerando que os videocliques

frequentemente refletem a estrutura da canção e se apropriam de certos artefatos musicais no domínio da melodia, ritmo e timbre. A imagem pode até parecer imitar as batidas e fruições do som, indeterminando, com isso, as fronteiras entre som e imagem. Videomakers têm desenvolvido uma série de práticas para colocar a imagem na música afim de que a imagem adquira um status de autonomia e abandone certos modos de representação mais direta da canção. Em troca, a imagem ganha em flexibilidade e desenvoltura, assim como na polivalência de significados (MUNDY, 1999, *apud* SOARES, 2013, p. 103-104).

Se o ritmo de edição de imagens é relevante para visualizar o ritmo da música no videoclipe, convém realizar uma discussão em torno da análise de edição das imagens que considere um vocabulário videográfico, pois Dubois (2004, p. 77) rejeita a ideia de uma análise videográfica que parta de uma lógica dos estudos cinematográficos, mas propõe olhar para a estruturação da imagem pensando sobre uma “linguagem ou estética videográfica”. Considerando seus apontamentos sobre a estética do vídeo em relação a organização das imagens, o autor rejeita a ideia de “montagem de planos” propostas pelos teóricos da cinematografia, mas utiliza como metodologia de análise imagética os pressupostos da “mixagem de imagens”. É pensando na mixagem visual, que algumas técnicas da edição de vídeo podem ser bastante relevantes para falar do videoclipe, como:

- a) Sobreimpressão: “Visa sobrepor duas ou mais imagens de modo a produzir um duplo efeito visual” (p. 78);
- b) Janelas de recortes e justaposições: “[...] operam mais por recortes e por fragmentos (sempre de porções de imagens) ou por confrontações ou agregados ‘geométricos’ desses segmentos (ao favor das formas-recortes das janelas)” (p. 80).
- c) Incrustação: “Esta parte do sinal que corresponde na realidade visual a tal tipo de cor ou luz, é separada do restante, posta de lado nas máquinas, criando assim um ‘buraco eletrônico’ na imagem, que pode ser então preenchido por uma imagem correspondente que nele se embute” (p. 82).

Dessa forma, é possível comunicar quando uma imagem se sobrepõe a outra, janelas que apresentam recortes geométricos entre uma mesma imagem ou imagens diversas dentro de uma mesma composição, ou a incrustação de diferentes cores, luzes, e até mesmo composições imagéticas que se separam e são preenchidas por outros recortes de gravações em movimento dentro de uma mesmo vídeo (um efeito semelhante ao que o corte das cenas provocam na cinematografia).

Quando o ritmo da música não tem uma sincronia exata com a canção, a imagem pode receber maior destaque na produção de sentido, tanto que as possibilidades de leitura também são

ampliadas. Para Barreto (2005, p. 35) “os elementos rítmicos colocam-se, em um videoclipe, como adjuvantes importantes para chamar a atenção e envolver o espectador. Esse envolvimento – muitas vezes, paralelo ao apelo à dança – reforça, muitas vezes, a associação convencionalizada entre ritmo e sexo”. No segundo capítulo dessa dissertação, demonstrei que a estética do funk é fortemente delineada sobre o ritmo da batida e o estilo da dança que pode simular o sexo através de movimentos contraindo as nádegas e virilha para a “quicada” ou a “sarrada”. Não sendo algo específico do funk massivo, a dança com apelo sensual está presente em vários segmentos do pop, principalmente se falando do pop divas ou das drag queens. Dessa forma,

“[...] para a audiência de música popular massiva o modo mais fácil de entrar na música é quase sempre através do ritmo, através de movimentos regulares do corpo (nós todos podemos participar da ação percussiva da música, mesmo se nós não tivermos quaisquer habilidades musicais)” (FRITH, 1996, p. 142).

Como explicitado, o ritmo musical pode auxiliar a perceber tanto como a edição das imagens se coloca a favor do ritmo ou aparece com maior independência do compasso musical. Além disso, a dança pode ser um forte indicativo da expressão imagética desse ritmo. Mesmo que não seja uma dança, é importante que seja considerado que tipos de significados o vídeo invoca quando afasta o ritmo imagético dos ritmos musicais, quando se aproximam ou um é capaz de acrescentar significado ao outro.

Também, é preciso considerar que a visualização de um ritmo no videoclipe não se refere especificamente ao ritmo da música, pois as imagens também aparecem sobre um determinado ritmo. Pode ser interessante pensar sobre a duração de cada plano imagético e seus efeitos de transição, além disso, a possibilidade da edição videográfica fazendo piscar a tela, adicionando cortes e colagens de imagens e outras possibilidades de visualização de ritmo imagético.

3.3.3 A VISUALIZAÇÃO DA VOZ

Para visualizar a voz, os videoclipes geralmente apresentam como ponto de sincronização a exibição do vocalista performando as palavras com linguagem labial. Raramente a voz que aparece no videoclipe é a mesma que reverbera do corpo que a produz em tempo real, a não ser naqueles clipes e filmes musicais baseados em shows e apresentações ao vivo.

No videoclipe, na maioria das vezes, o corpo dono da voz não está virtualizado [na mente do espectador], o cantor não chega ao ouvinte pela memória, mas pela “presença” no vídeo. Além disso, a voz é espacializada imageticamente e reverbera no vídeo, por meio de movimentos de câmera, recursos de edição e montagem, efeitos de pós produção etc. Significações específicas das gramáticas televisual e cinematográfica são usadas para traduzir imageticamente a performance da voz. Um exemplo corriqueiro é o close no rosto do cantor(a) para expressar a centralidade e predominância da voz na canção pop (CARVALHO, 2006, p. 53).

Para Goodwin (1992, p. 63) “o vídeo musical pode ser visto como um espelho da proeminência da voz no pop através da colocação do rosto do artista em primeiro plano e (menos centralmente) enfatizando movimentos rítmicos”. Essa afirmação auxilia a pensar que quando o ritmo da dança perde espaço na visualidade, a voz do artista ganha destaque, pois na música pop a visibilidade e relevância do vocalista da canção deve estar em evidência.

Frith (1996) auxiliou a pensar sobre a voz como: instrumento, corpo, pessoa e personagem. Mas Carvalho (2006, p. 52) adverte que durante a canção, a voz não pode ser pensada enquanto instrumento musical, “porque não dissocia o cantar do que se canta, ainda que o idioma seja estrangeiro ao ouvinte. E tão importante quanto a letra da música é o modo de cantá-la”. Mesmo assim, pensar a voz enquanto instrumento, sugere que identificar o timbre pode ser interessante para associar as características de voz que os estilos da música popular requerem. Retomando Simon Frith, a voz como corpo faz refletir sobre o gênero, a orientação sexual, a etnia e a idade de seu produtor. E, apesar de que seja equivocado pensar sobre as alturas das tessituras vocais para masculino e feminino, penso que as drag queens cantoras brasileiras buscam formas de performar suas vozes muitas vezes sobre timbres que imitam o vocal de divas, e no caso de Lia Clark, as cantoras do funk, além dos exemplos pop. A voz como pessoa está ligada ao *star system*, na forma de recordação de outras obras que o artista já cantou, isso muitas vezes acaba por gerar uma visualização virtual (ou imaginária) de sua voz para ouvintes que recordam seu jeito de cantar em outras canções ou audiovisuais. Ainda segundo Simon Frith, a voz do personagem reflete suas características peculiares de performar a voz, aquelas nuances e expressões vocais que podem auxiliar na visualização desse personagem tanto no vídeo quanto mentalmente, trazendo uma expressão visual daquilo que a performance vocal comunica através de acentuações dramáticas, entonação ou pontuação, sendo possível gerar uma atmosfera audiovisual de voz alegre, melancólica, irônica, brincalhona, satírica, entre outras possibilidades.

Como observado, a voz pode reverberar imageticamente de muitas formas ampliando a leitura dos significados. Reconhecendo que a voz do cantor é inscrita numa lógica do *star system pop*, deixei esse termo para ser melhor explorado depois da discussão sobre o estilo da música popular, juntamente com outros elementos da performance que unidos às estratégias de consumo integram estereótipos e convenções culturais que são próprias de cada estilo musical no gênero popular.

3.4 A ANÁLISE DO VIDEOCLÍPE NA LÓGICA DO GÊNERO MUSICAL POPULAR

O videoclipe enquanto poster audiovisual de vendagem da música pop sugere considerar os gêneros da música popular, esse sistema que divide-se em gêneros musicais, como: rock, funk, rap... Nessa ótica, vale a pena ressaltar que parto da noção de gênero segundo Franco Fabbri, que define o gênero musical como: "um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente" (FABBRI, 2017, p. 2). O autor ainda auxilia a pensar que a noção de gênero também pode englobar sistemas de gêneros, como: "música étnica, música terrestre, música galáctica". Porém, evitando uma confusão no uso do termo gênero musical, convém dizer que

[...] cada gênero tem sua forma típica, mesmo que o oposto não seja verdade, ou seja, que a forma não é suficiente para definir um gênero. Também está bem estabelecido que estilos de gêneros existem, mas a prática de citação estilística se tornou tão familiar que ninguém mais está inclinado a aceitar um estilo de um gênero como um documento de identidade (FABBRI, 2017, p. 05)

Dessa forma, convém pensar que tanto a música popular ou a cena da música queer podem ser pensados como "sistemas" ou "campos", onde vários gêneros coexistem na música popular. A partir do gênero, temos suas ramificações (ver capítulo 2), as quais o autor se refere como "estilos", a forma é o que nos faz refletir sobre as regras técnicas e formais do gênero, aquelas

[...] que possuem um código escrito em tratados teóricos ou em manuais pedagógicos, e outras, não menos importantes, que são passadas via tradição oral ou por obras-modelo. Isso também é válido para aquelas regras que se referem a técnicas de performance, características instrumentais e habilidade do músico (FABBRI, 2017, p. 5).

Além das regras formais, o autor ainda salienta que outras regras podem ser relevantes para estudos que levam o gênero musical em consideração, são elas: regras semióticas, regras de comportamento, regras sociais e ideológicas, além de regras econômicas. A respeito dessas, serão tratadas mais adiante.

Pensar sobre os gêneros musicais da música popular inscritos no videoclipe, pode suscitar uma reflexão sobre o que Carvalho (2006, p. 56) entende por "cenários sonoros": "O videoclipe, entretanto, constrói, imageticamente, estes espaços, aderindo ou negando as sugestões inscritas na canção. [...] A própria estrutura musical evoca sensações que estão conectadas com determinadas atmosferas". Nesse viés, é importante relembrar a exemplificação que Janotti Jr (2005, p. 59) realizou sobre alguns tipos de espacialidades que são costumeiramente invocadas por estilos da música popular:

É possível falar dos cenários épicos do heavy metal, do sertão do baião, da Jamaica do reggae ou da metrópole do rap; na verdade esses exemplos não são referências a territórios em sentido tradicional, e sim, espaços associados a certas sonoridades, ou melhor dizendo, paisagens (com suas contradições, anseios e faltas) presentes na música popular massiva.

Como exemplificado pelos autores, o videoclipe pode endereçar cenários e espacialidades que são associados a certas sonoridades, paisagens essas, que estão presentes em contextos da música popular massiva. Como já exemplificado no segundo capítulo dessa dissertação, o funk é um gênero que se desenvolveu originalmente na periferia e inscreve como espacialidade, uma imagem do periférico. A favela, o morro, a periferia, becos, vielas, assim como outros cenários públicos da vida urbana podem representar cenários acessados por imaginários diaspóricos como os do mundo funk (LOPES, 2005). Isso pode ser observado em diversas ramificações do gênero, como: funk carioca, funk ostentação, funk pop, brega funk e, agora, como pretendo demonstrar no funk drag representado por Lia Clark no ano de 2016, mesmo que a favela não esteja especializada nos vídeos uma experiência com o periférico urbano é visualizada.

Para uma análise do videoclipe pensada sob a lógica do gênero musical

é necessário, como marco inicial deste processo analítico, estabelecer as articulações entre elementos sonoros e elementos imagéticos no videoclipe a fim de observar de que forma e até que ponto a “visualização da música” é margeada pelas regras e convenções dos gêneros musicais (CARVALHO, 2006, p. 46).

Partindo desse conceito, a autora orienta que a análise do videoclipe por gênero popular pode orientar algumas perspectivas sobre a música: regras semióticas, econômicas e técnicas advindas da reflexão sobre o gênero popular massivo. Nesse ponto, JANOTTI Jr (2003, p. 36) explicou sobre 3 regras na análise da música popular:

1. Regras econômicas que envolvem as relações de consumo (e os endereçamentos presentes nesse circuito) nos processos de produção, difusão e audição do produto musical;
2. Regras semióticas que abarcam as estratégias de produção de sentido e as expressões comunicacionais do texto musical, além da conformação de valores ligados ao que é considerado autêntico em detrimento da música ‘cooptada’, ao modo como as expressões musicais se referem a outras músicas e como diferentes gêneros trabalham questões ligadas aos modos de enunciação, às temáticas e às letras;
3. Regras técnicas e formais, como as convenções e habilidades que cada gênero pressupõe dos músicos, ritmos, alturas sonoras e nas relações entre voz e instrumentos, palavras e música.

Sendo assim, entre os 3 caminhos analíticos que estão envolvidos na análise da canção popular, pretendo realizar uma análise semiótica abarcando como enunciações, temáticas e letras podem estar imbricados (ou não) com a análise das regras técnicas e formais, pois, como já demonstrado, a estrutura da música também pode ser relevante para identificar significados durante uma audiovisualidade do vídeo musical.

Enquanto a

A ideia de gênero musical puxa também a de canção popular massiva e ambas vão funcionar como balizas e referências para a produção e consumo do videoclipe. [O] conceito de performance vai permitir essa identificação do star system, através da

observação de elementos como voz, cenário, figurino, encenação e dança (CARVALHO, 2006, p. 43).

Nesse viés, pensar o *star system*, é pensar no personagem que o musicista assume quando é posto em relevância imagética e sonora durante um audiovisual. Dentro dos segmentos do mercado fonográfico e os gêneros da música popular, o *star system* pode variar muito, da mesma forma em que podem variar os cenários sonoros. Por exemplo, num cenário sombrio que se inscrevem bandas de *heavy metal* ou *death metal*, (geralmente) estão presentes os *headbangers* com roupas pretas e balançando os longos cabelos de suas cabeças ao ritmo da música. Da mesma forma, no funk também está previsto um estereótipo de personagem atuando, e esse personagem também está disposto numa lógica de gênero e orientação sexual, como já demonstrado no segundo capítulo. Esses marcadores sociais que identificam por serem identitários dos estilos da canção popular irão auxiliar para reconhecer na audiovisualidade de Lia Clark, de que formas ela distorceu a ideia de gênero e sexualidade heteronormativa no *star system* que prevaleceu no funk até o referido momento de 2016 (e ainda prevalece atualmente).

Pensar na estética funk sem considerar as especificidades de sua sonoridade pode tornar a análise do videoclipe um tanto equivocada, pois como demonstrado, para identificar pontos de sincronia entre som e imagem é necessário observar quando esse jogo de proeminência entre imagem e som possibilita perceber significados. Dessa forma, irei concluir essa parte metodológica retomando a semiótica do funk, utilizando de autores que abordaram a semiótica da canção no videoclipe, para que seja possível entender melhor como Lia Clark utilizou de uma estética funk para sua performance drag queen.

3.4.1 O VIDEOCLÍPE DE FUNK PENSADO ATRAVÉS DO ESTUDO DA CANÇÃO

Considerar as características da música pop, em relação aos seus significados, textualidades, formatos de comunicação e a visualidade da performance corporal do artista, através de dimensões do videoclipe, também pode estar ligado aos estudos da canção. Mesmo que a imagem possa ter grande relevância para construção de significados, no clipe de música, uma análise de “inspiração semiótica” pretende “mostrar de que forma o videoclipe se configura numa extensão da canção, entendendo que no jogo de forças da produção do clipe são levadas em consideração noções de pertencimento a determinados gêneros musicais e as narrativas imagéticas particulares presentes nos vídeos.” (JANOTTI JÚNIOR & SOARES, 2008, p. 93). Para fundamentar uma discussão sobre como a canção pode atribuir significado ao videoclipe, pretendo abordar a semiótica da canção de Luiz Augusto de Moraes Tatit.

Tatit (2002) abordou a relação semiótica que a letra da canção tem para com a melodia. Nesse viés, o autor desenvolveu que cantar é uma “gestualidade oral” produzida de forma “contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial”.

Dessa forma, a junção dos contornos melódicos com os linguísticos são pensados pelo autor como “tensões locais”, e podem ser considerados como aspectos da música que “distinguem as canções” (p. 9).

Para o autor, os compositores utilizam de duas tendências para a construção de uma canção:

- a) A linearidade contínua da melodia: “Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque de cada contorno melódico”.
- b) A linearidade contínua da articulação do texto: “O centro de tensividade instala-se na ordenação regular da articulação [...]. A aceleração dessa descontinuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo”.

O autor ainda explica que a ação dessas duas tendências aparentemente opostas são neutralizadas pela gestualidade oral do cancionista, e que juntas elas duas formam uma só “dicção”.

Janotti Jr & Soares (2008, p. 94) propuseram que “é possível que algumas canções tragam em sua sonoridade e na articulação vocal do intérprete, por exemplo, uma dicção conectada a determinados traços imagéticos”, por isso, utilizei expressões como: “visualização da letra, ritmo e voz”, que irão auxiliar a pensar uma organização sistemática sobre as formas de visualizar as dicções nos pontos de sincronização durante uma audiovisualidade. Utilizando as contribuições de Luiz Tatit (2002), Janotti Jr & Soares (2008) comentaram sobre 3 modelos de dicções em canções brasileiras: a figurativização, a passionalização e a tematização.

Tatit (2002) compreendeu que o “processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) entoativas”. A partir desse conceito, o autor explica que a figurativização é uma propriedade linguística que estabelece um “vínculo semiótico entre o texto e melodia” (p. 21). Partindo dessa relação de significado que o texto e a melodia compartilham durante a entoação da voz, o exame figurativo de uma canção ainda pode ser dividida em dois elementos linguísticos: os dêiticos no texto e os tonemas na melodia.

Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc., que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala. [...] Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de uma significação com apenas três possibilidades físicas de realização (descendente,

ascendente e suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz grave distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente ligado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de compensação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte (p. 21- 22).

Há ainda, a passionalização ao

investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações da tessitura (p. 22) .

E em sentido oposto, está a tematização que “ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do “fazer”, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” (TATIT, 2002, p. 22).

Utilizando os 3 elementos da dicção de Luiz Tatit, Moreira (2016) aplicou esses conceitos numa análise sobre o funk como canção, dessa forma, irá auxiliar a pensar em como o estudo da canção também pode ser relevante nas significações do funk, para que seja possível abordar a estética funk nos videocliques de Lia Clark, pensando em como essa estética funk reverbera do som para a imagem. O autor relatou que as 3 dicções foram percebidas de forma semelhante entre as modalidades da canção funk, porém não são determinantes e podem variar entre músicas de uma mesma ramificação do estilo, ou entre músicas de ramificações distintas. Ancorado pelas suas contribuições, irei abordar brevemente alguns aspectos da estética funk pensada através da semiótica da canção.

3.4.2 AS RAMIFICAÇÕES FUNK A PARTIR DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO

A primeira tipologia de produção nacional do funk foram os raps e/ou melôs, através de músicas estrangeiras que faziam sucesso nos bailes de galeras ao som do *Miami Bass* e *freestyle*. Além das melôs e primeiros raps, surgiu no funk nos anos 90 a música responsorial com perguntas e respostas dos MCs revezando os versos. Nessa época já pode ser observado a questão de letras politizadas e denunciantes. A respeito dessas canções a figurativização, ou seja, a porção entoativa, comportou-se de duas formas: a voz cantada de forma escrachada e com humor, e uma forma de cantar que não obedece regras melódicas e afinação vocal convencional. Assim, a canção funk costumava se dispor pela tematização das estrofes e pontes, com maiores regularidades rítmicas e

proeminência das consoantes na frase vocal. Já nos refrões, era comum que a proeminência da melodia auxiliasse na duração e relevância sonora das vogais durante a frase musical.

Identificamos então que, as características que permeariam todo o gênero do funk começam aqui: com as melodias emprestadas de músicas de outros estilos e de cantigas de rodas, além do canto responsorial que é realizado pelas duplas; as letras das músicas bem humoradas, de conotação sexual e de voz escrachada, iriam culminar no Funk Irreverente; já os Raps mais politizados iriam para o Consciente e posteriormente para o Proibidão, sendo permeado pelo uso potencializado da Passionalização nos refrões e a Tematização para partes declaratórias; e por fim o Rap Romântico, que extrapolando do uso da Passionalização resultaria no fenômeno do Funk Melody (MOREIRA, 2016, p. 34).

Dessa forma, o autor realizou um estudo que comenta sobre as dicções do cancionero, propostas por Tatit (2002), numa abordagem do que penso ser a estética funk na canção elencada entre as ramificações do estilo. O funk consciente foi precursor do funk proibidão, primeiro porque ambos retratam a realidade da favela, mas com uma diferença de pontos de vista, pois enquanto o funk consciente foi veículo de conscientização sobre os problemas sociais que assolam a favela, além de pedidos sobre melhores condições de vida para os moradores da periferia, o funk pesadão foi centrado em demonstrar a criminalidade e a violência que acontecem lá. E, de forma diversa, o funk proibidão culminou no funk ostentação, que absorveu dos proibidões o uso recorrente de temáticas que exaltavam o poder de consumo. Algumas heranças no campo musical também foram passadas, desde o funk consciente até o funk ostentação que descende dos proibidões. Nessas músicas, é comum que a tematização de estrofes e pontes se sobreponha a passionalização do refrão, e a porção entoativa no campo da figurativização soe mais como voz falada do que como voz cantada. No funk Melody, houve uma aproximação maior da música com o mainstream fonográfico pop, os contornos melódicos das músicas eram mais proeminentes e unidos ao teor de romantismo ou amores platônicos nas letras. As canções dessa ramificação funk evidenciaram a predominância da passionalização com a melodia em evidência, fornecendo maior duração às frequências melódicas das vogais. Mesmo que no funk melody, algumas produções também possam evidenciar a tematização das estrofes, a figurativização já se configura numa forma de entoar as palavras mais próxima do cantar que do falar.

Agora irei comentar sobre o funk irreverente e o putaria, que julgo serem as ramificações do funk mais importantes para compreender de que forma as canções de Lia Clark se posicionam na estética funk enquanto ritmo, melodia e letra da canção, reconhecendo

[...] que existe uma linha tênue entre eles no que diz a respeito as letras, onde o limiar entre erotismo e pornografia dividem o mesmo espaço. Assim, o Funk Irreverente além de tratar de diversos assuntos de forma bem-humorada relacionados a curtição e dança, e na maioria das vezes com temas eróticos e regado a muito duplo-sentido, deixa de ser Irreverente no momento em o conteúdo sexual das letras passa a ser explícito tornando-se pornográfico. [...] Mas, por mais que apresentem conteúdos poéticos diferentes, possuem uma certa proximidade em suas características musicais, como a repetição constante de palavras, que

parecem no sense, a voz escrachada muito similar a forma de cantar do Sprechgesang, os Tonemas, ou ainda a ambígua conjunção entre letras carregadas de sexo e um melodismo romântico ao estilo de qualquer Funk Melody (MOREIRA, 2016, p. 44).

Assim, fica claro que um funk irreverente pode diferir do putaria pela forma humoradamente discreta de falar sobre sexo. No funk irreverente foi percebida uma textualidade das canções utilizando de humor em letras de duplo sentido, que geralmente abordam a dança e o erotismo. Diferente do funk putaria, que aborda a sexualidade de forma explícita com textualidade pornográfica. Porém, como demonstrado pelo autor, as duas ramificações da canção funk apresentam semelhanças no que diz respeito à estrutura da canção, utilizando de tonemas durante a tematização das estrofes e também podendo apresentar a passionalização durante o refrão. Mesmo assim, a figurativização do vocal escrachado tinha uma dicção mais próxima da fala, independente de como os tonemas ou dêiticos estiverem em evidência. Apesar de que, a partir das produções do MC Livinho³⁹, foi percebido que as produções de funk, cada vez mais, foram adotando um perfil mais melódico, inclusive na questão de serem implementados uma maior variedade de instrumentos melódicos na composição dos *samplers*. Outra questão a ser enfatizada sobre o funk irreverente é a repetitividade de palavras, principalmente formulando uma ideia de refrão. O que faz refletir sobre o videoclipe de funk na lógica da repetitividade que a estrutura da canção com refrão pode proporcionar.

Ancorada nos estudos de Goodwin (1992), Carvalho (2006, p. 61-62) afirmou que a canção popular é

repetitiva por excelência e isso não constitui um demérito, mas uma propriedade do formato, elaborado para capturar o ouvinte. A música pop utiliza outras estratégias de captura: a localização do título da canção, geralmente, no refrão, momento da música feito para promover o “cantar junto” e a realização dos percursos melódico-rítmico em um tempo médio de três minutos. Esse tempo de execução da canção constitui a base estrutural do videoclipe, que, muitas vezes, ao associar imagem e som atende à demanda de reiteração da música pop. Isso se dá, por exemplo, com a criação de ganchos imagéticos no refrão: quando a presença dos músicos e/ou disposição de imagens impactantes tornam-se eficazes na captura do telespectador.

Janotti Jr & Soares (2016), da mesma forma, reconheceram a relevância do refrão na música popular e sua capacidade de convidar o espectador a “cantar junto” a música, geralmente aproveitando de marcações sonoras mais proeminentes. Em vista disso, os autores também problematizam se o refrão da canção pode ser visualizado de forma específica, e até onde a visualização durante a música pode roubar de cena a relevância do refrão sonoro para instituir no videoclipe um “refrão visual”:

³⁹ Esse Mc em alguns funk putaria como: “Mulher Kamasutra, Na ponta do pé, Bem Querer, Não Para, Bela Rosa ou ainda Picada Fatal, o MC canta em seus vídeos como se estivesse fazendo uma verdadeira declaração de amor com o mais alto requinte, como em qualquer Funk Melody” (MOREIRA, 2016, p. 47).

No momento do refrão de uma determinada canção, é possível que se dêem inúmeras ações no âmbito do clipe que “marquem” aquela passagem: o olhar do cantor para a câmera, o clímax dramático de uma sequência narrativa, a aparição propriamente do grupo tocando, entre outras, entretanto é mais comum que o videoclipe não respeite as normas de refrão impostas pela canção e crie o seu próprio momento de convocação do espectador, imponha o seu próprio ditame narrativo e se projete para seu destinatário obedecendo às suas próprias regras. Dessa forma, podemos inferir que o videoclipe, inúmeras vezes, foge da imposição do refrão da canção e cria o que chamamos de “refrão visual”, ou seja, um momento em que se demarca de maneira mais evidente a necessidade de pertencimento do clipe ao espectador. O “refrão visual” no clipe está articulado à convocação de um “estar junto” (um desdobramento do “cantar junto” da canção), traduzindo tal efeito em marcações visuais que acentuam o estreitamento e a projeção da imagética do clipe em direção a seu espectador (p. 96-97)..

Porém, mais adiante no texto, os autores afirmaram que a dança e a gestualização do cantor podem aparecer “como estímulos/respostas relacionados à própria estruturação de refrões e solos das canções” (p. 104), tornando possível que os videoclipes demonstrem “ganchos imagéticos” puxados pela canção. Sendo assim, cabe ressaltar que o refrão da canção e o refrão visual dividem um território de negociação dentro da estrutura do videoclipe. Entre variações de repetição nas imagens, sonoridades e textualidades na letra da música, podem ser encontrados pontos de sincronização e dessincronização perpassando as 3 dimensões da comunicação no audiovisual, simultaneamente. Trazendo essa discussão para o videoclipe de funk, proponho ser interessante pensar em quais momentos do videoclipe são percebidas repetições de cenários, sonoridades, estrofes, pontes ou refrões na letra da música e de que forma cada um desses pode atribuir ou não significados ao outro.

Além do aspecto vocal e a letra na canção, outra parte estrutural da música funk que pode ser relevante para pensarmos na visualização do ritmo nas imagens do videoclipe, é a morfologia da batida funk (*beat*), cujo estudo também será brevemente abordado para que facilite a discussão sobre a estética funk nos videoclipes da drag funkeira Lia Clark.

3.4.3 A MORFOLOGIA DO BATIDÃO

Como já explicitado vagamente no segundo capítulo dessa dissertação, o beat funk sofreu alteração desde sua primeira versão que descende do *miami bass*, partindo do *volt mix* com pulsações sincopadas e bem distribuídas entre os compassos binários ou quaternários, passando ao tamborzão que inseriu elementos e timbriologias advindas das baterias nas escolas de samba. Chegando aos *human beat box* que emergem na era de Mr Catra e eclodem na indústria fonográfica com o funk paulista. Vale ressaltar que após o *human beat box* aconteceram mudanças marcantes na sonoridade funk, que a partir de 2011 se aproximou dos timbres e ritmos do eletrobrega para culminar no que pode ser entendido por um “brega funk”, em 2012 o ritmo funk se uniu ao

sertanejo para uma ramificação mesclada conhecida como “funknejo” e o funk também se mesclou às timbriologias da música eletrônica underground para conceber o “funk rave” por volta de 2018. Essas 3 últimas fases, compreendo que podem ser mais relevantes para compreender algumas produções de Lia Clark após o ano de 2016, como “Sentadinha Macia” e “Tipo de garota”, duas produções posteriores que são respectivas, a primeira ao funk rave e segunda do brega. Para abordar a morfologia do beat funk através das músicas “Trava Trava” e “Clark boom”, percebo ser mais relevante observar a sonoridade das duas canções dentro da lógica das 3 primeiras fases da morfologia da batida.

A primeira é marcada pelo Volt Mix, que se apoderou dos anos 90 e seguiu até os anos 2000, sendo uma das batidas do Miami Bass, que seria amplamente difundida pelos DJs nos Bailes da Galera, e usada em larga escala para as gravações de inúmeros funks; A segunda é o Tamborzão, ritmo criado pelo DJ Luciano no ano de 1998, que só iria se popularizar após os sucessos do estilo no ano de 2001; E por fim, o Human Beatbox, que nada mais é do que uma variação do Tamborzão, tomando conta do gênero a partir do ano de 2010 (MOREIRA, 2016, p. 47).

Para compreender a sonoridade do beat das 3 etapas iniciais, iniciarei comentando sobre o ritmo *volt mix*, que foi base para muitas produções nacionais de destaque nos anos 1990, como: “Rap da Silva”, “Rap da felicidade”, “Rap do Salgueiro” e “Rap das armas”, canções do funk consciente e proibidão. No *volt mix* foi percebido uma configuração entre 3 linhas rítmicas instrumentais: a) uma linha de chimbal marcando os meio tempos regularmente distribuídos entre um compasso quaternário (com duas divisões de tempos) ou um binário (com 4 divisões de tempos); b) a linha da caixa marca as segundas metades de ambos os tempos fortes, complementados a linha do bumbo que exibe 3 batidas sincopadas, ou seja batidas que entram no tempo fraco antecedendo as duas batidas da caixa e o segundo (ou terceiro) tempo do chimbal. Considerando a seguinte partitura rítmica:

Figura 25 - Chimbal acima, voltagem ao centro, caixa e bumbo abaixo.



Fonte: (CACERES; FERRARI & PALOMBINI, 2014, p. 184).

Analisando a batida “808 volt mix”⁴⁰, produzida pelo DJ Battery Brain em 1988, Moreira (2016) observou que além da configuração básica, esse *beat* também possui mais variações texturais dentro da faixa produzida para o disco:

1. Aos 31 segundos com a entrada do cowbell nos contratempos, acrescido de um reverb nas caixas.
2. 1:02 o cowbell sai.
3. 1:17 a voltagem sai, o chimbal começa a fazer pequenas variações nas viradas de compasso e tem a entrada um baixo tímido.
4. 1:31 a batida inicial volta somada a batida no aro da caixa em semicolcheias com pequenas variações de altura e com um som semelhante ao scratch nos contratempos.
5. 2:01 volta a batida inicial (MOREIRA, 2016, p. 50).

O autor ainda conclui que a durante toda a repetição após o minuto 2:35 quando entra uma linha de baixo em segunda maior, não acontecem mudanças significativas, o que demonstra que o volt mix é uma batida que não demonstra uma estrutura de canção que possibilite ao cancionista adicionar mudanças melódicas e rítmicas que sejam significativas entre as frases musicais que formam estrofes, pontes e refrões. Mesmo assim, “sua textura esparsa oferece amplo espaço à voz; suas divisões múltiplas fornecem ao canto uma rede de apoios; seus sons complexos não impõem tonalidade” (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 186), o que explica porque muitas produções de funk nacional apresentam algumas semelhanças melódicas e rítmicas na entoação de diferentes canções que foram inscritas sobre a base do volt mix. A partir das canções sobre a base do volt mix, acontece a morfologia ao ritmo que emancipou a produção fonográfica do funk: o surgimento do “tamborzão”.

O tamborzão foi a morfologia da batida funk que iniciou com a ideia de um breque de samba utilizando células rítmicas variantes do volt mix, criado por Jorge de Oliveira (mestre Jorjão) em 1997. Mas o tamborzão, como ficou conhecido em 2001, passou por alguns processos experimentais utilizando instrumentos do samba para a reprodução da batida. Segundo Moreira (2016), o primeiro funk a utilizar o tamborzão foi o “Rap da Vila Comari”, porém, apenas em 2001 o tamborzão se estabelece como batida nacional do funk.

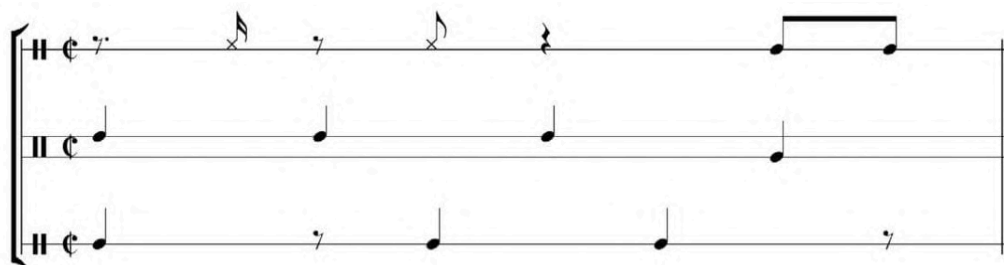
A batida sem nome aparece pela primeira vez em 1998 numa gravação do “Rap do Comari”, produção do DJ Luciano para os MCs Tito e Xandão, lançada no CD Lugarino apresenta os melhores da Zona Oeste. No mesmo ano ou no seguinte, Luciano a utiliza na montagem “Novos ritmos, novas galeras”. Ela chama a atenção do proprietário da equipe A Gota, que vaticina: “vamos mudar o funk”. DJ da equipe, Cabide produz a montagem “A Gota”, com o “Batuque” de Luciano, que passa a integrar o CD O som das galeras, primeiro da série A Gota Cerol Fininho, em 1999. Na 102,1 Imprensa FM, onde também trabalha, Cabide propaga o “Tambor” da Zona Oeste pelo Rio de Janeiro. Com artistas como Tati

⁴⁰ Um exemplo dessa faixa pode ser encontrado também na plataforma do Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=whw1PxFkaos>>. Acessado em 30 de jun. de 2023.

Quebra-Barraco, Bonde do Tigrão, Deise Tigrana, Os Hawaianos, Bonde do Vinho, Jack e Chocolate, Pretos de Elite, Tentação do Funk, Carrascos, Os Saradinhos, Bonde Faz Gostoso e Vanessinha Pikachu, o DJ Duda organiza concursos de galeras locais na Cidade de Deus. A CDD emergente adota o “Batuque” e o batiza. No ano seguinte o Bonde do Tigrão participa do CD Tornado muito nervoso 2, da Furacão 2000, e leva “aquele Tamborzão neurótico” junto. De acordo com Luciano, contudo: “Só em 2001, com a música ‘Tire a camisa’, do MC Cabo, produção de Dennis DJ, o Tamborzão se fixou como a batida padrão do funk.” Um “Tamborzão puro” cristalizou-se em dado instante [...], mas nunca deixou de conviver com variantes, misturas, explosões, rajadas, rulos e floreios, como já acontecia, de resto, com o Volt Mix (PALOMBINI, 2014)

O ritmo tamborzão foi composto na bateria R8 MK-II, mantendo elementos rítmicos parecidos com o volt mix, porém, reduzindo o as pulsações de preenchimento e substituindo a timbriologia do chimbal, voltagem, caixa e bumbo para instrumentos utilizados nas músicas de herança afro-brasileira, como tom-tons, congas, atabaques e bumbo. Dessa forma, foi sintetizada a seguinte configuração rítmica e timbriológica:

Figura 26 - Acima, as congas, ao centro, os tom-tons e abaixo, o bumbo.



Fonte: (CACERES; FERRARI & PALOMBINI, 2014, p. 195)

Os contratempos do bumbo no volt mix, foram substituídos pela conga, além disso, “o papel da interação da caixa com o bumbo é ocupado pelos tom-tons e o bumbo, sendo que no último tempo a acentuação, antes feita pela caixa, é agora feita pelo surdo de chão e atacado pelas congas que puxam o *levar* para o *loop* da batida” (MOREIRA, 2016, p. 53). Vale ressaltar que Caceres, Ferrari e Palombini (2014) também demonstraram mais 2 variações rítmicas para o tamborzão, uma do DJ Luciano Oliveira, outra do DJ Sany Pitbull. O tamborzão é um ponto de partida muito relevante para abordar Lia Clark dentro da morfologia do batidão, pois ele foi o *beat* funk que serviu de base para as ramificações irreverentes e putaria, e, como pretendo demonstrar, são ramificações do funk que dialogam textualmente e musicalmente em “Trava Trava” e “Clark Boom”.

Partindo do tamborzão, a morfologia do beat funk se ramificou novamente durante o surgimento dos *human beat box*, por volta de 2002, quando MC Mascote do Vidigal utilizou do recurso em homenagem ao MC Claudinho após sua morte. Fonograficamente, o *beatbox* começa através de MC Catra que improvisou uma sequência vocal para imitar a batida funk durante um dos bailes do Jacaré em 2003. Apesar do *beatbox* ter surgido com o intuito de imitar o som das batidas,

o Beatbox utilizado pelo funk não consiste em fazer uma imitação idêntica dos elementos percussivos das batidas, e sim mais próximo da fala, através de onomatopeias. [...] timbres como o do bumbo são interpretados com a sílaba “tum”, ou das congas com a sílaba “tcha” (MOREIRA, 2016, p. 55).

A partir de MC Catra, o human beatbox como base rítmica para a canção funk também se estabelece como padrão nacional da batida. Esse estilo de beat funk foi modificado novamente em diversas sequências melódicas, algumas simplificando a linha de pulsos do tamborzão, outras adicionando mais elementos. O *beatbox*

retém a unicidade de corpos sonoros do Tamborzão e a radicaliza em dois tempos: ao substituir uma coleção de corpos sonoros semelhantes, de calibres distintos (bumbo, tom-tons e congas), pelo corpo sonoro único que é o aparelho fonador; e ao irmanar os corpos sonoros da base e do canto. O Beatbox recupera, do Volt Mix, a diferença entre as massas e os ataques dos objetos constitutivos de suas linhas, no interior das quais introduz variedade superior à das linhas do Tamborzão. Por outro lado, ao suprimir os graves, o Beatbox dá continuidade ao processo de redução do calibre da base, mas compensa essa redução ao situá-la na região da fala, onde o ouvido é mais sensível (CACERES, FERRARI & PALOMBINI, 2014, p. 203) .

Nas duas obras audiovisuais da cantora Lia Clark no ano de 2016, o *beatbox* não aparece como sintetizador do ritmo sincopado, mas vale ressaltar que na música “Trava Trava”, surge uma marcação de compasso vocalizada melodicamente em dois saltos ascendentes resolvidos por um descendente, que também causam uma impressão do ritmo sendo vocalizado através da vogal “o”, assim como na ideia dos *human beatbox*, porém, se distanciado da imitação dos instrumentos através da onomatopeia “tum” e “pa”. Concluindo essa parte metodológica, ressalto que a estética funk, nas músicas de Lia Clark, também pode ser percebida musicalmente através do estudo da canção, desde a construção das letras referente aos temas das ramificações funk, a semiótica da canção através da figurativização, tematização e passionalização dos vocais, chegando a morfologia da batida, para demonstrar que Lia Clark e seu produtor também utilizaram, no beat das músicas, batidas sincopadas e vocalização de ritmos como é perceptível na estética funk desde os anos 1990.

No próximo capítulo, irei iniciar a análise dos vídeos considerando as questões metodológicas do audiovisual, dos encontros e desencontros musicais e visuais e seus pontos de relevância para compreender como Lia Clark realizou uma performatividade queer sobre a base de uma estética funk em seus dois vídeos de 2016.

4 A ANÁLISE DAS OBRAS AUDIOVISUAIS DE LIA CLARK “TRAVA TRAVA” E “CLARK BOOM”

Antes de iniciar a aplicação analítica nos vídeos “Trava Trava” e “Clark Boom”, é importante rememorar os passos de análise que serão percorridos e como estarão organizados ao longo do capítulo, no intuito de auxiliar o leitor a compreender meus objetivos e os caminhos que serão percorridos para alcançá-los.

O primeiro passo antes de olhar para o interior dos vídeos, é uma abordagem e apresentação das letras das músicas. Com isso, pretendo demonstrar que a letra de música funk apresenta significados que se orientam pelas ramificações funk, especialmente irreverente e putaria em relação à “Trava Trava” e os proibições e irreverentes em relação à “Clark Boom”. Contextualizadas as músicas, serão aplicados os 3 primeiros métodos de investigação que buscarão pelos pontos de sincronização dentro do audiovisual. Dessa forma, o foco se manterá em encontrar significados audiovisuais que são identificados através do encontro entre música e imagem durante a visualização da letra, do ritmo e da voz na música. Cada ponto de sincronização abordado, será justificado por possuir um significado que apresente uma representatividade drag queen (ou queer), além de sentidos que remontam a historicidade, materialidades, sonoridades e temáticas sobre a estética funk.

Para reforçar a abordagem sobre o aspecto sonoro no vídeo, além de uma semiótica pensada sobre o encontro da imagem com o som, será investigado que tipos de sentidos dialogam entre a semiótica da canção funk já registrada academicamente e uma leitura das canções funks de Lia Clark. Além disso, aspectos relacionados com a evolução estrutural da batida funk entre os dados do estudo da morfologia do batidão e da composição rítmica nas músicas da drag funkeira também serão comparados.

4.1 “TRAVA TRAVA”: CONTEXTUALIZAÇÃO DA MÚSICA

Para contextualização do vídeo irei considerar as falas públicas de Lia Clark nos vídeos de seu canal do Youtube, antes mesmo de seu clipe documentário produzido pela revista época, Clark já havia fala em alguns vídeos de seu canal que antes de se tornar cantora, era uma DJ drag queen que atuava em algumas casas noturnas de São Paulo e era conhecida como a DJ do funk. No vídeo “COMO COMECEI MINHA CARREIRA + MAKE TRAVA TRAVA PT. 01 / Bom Lia #15”⁴¹ Rhael Lima de Oliveira relata como Lia Clark nasceu do sonho de uma “gay” que desde criança sonhava em ser cantora:

⁴¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CiSRdJqD5Lk>>. Acessado em 03 de jul. de 2023

“Desde criança era meu sonho ser cantora, eu era uma gay, era não, ainda sou! que ficava: escutando diva pop, vendo vídeo, tentando imitar. Isso pra mim, era impossível porque: 1- Eu era gay, 2- preta, 3- pobre, 4- não tenho voz potente... Tudo começou quando este gay começou a colocar uma peruca na cabeça, começou a virar um hobbie semanal, comecei a tocar em festas em Santos e São Paulo. Fazia sets mais voltados pro funk, todo mundo me via como: Lia Clark, a funkeira das drags. Nessa época eu andava com a Lola e um belo dia, dona Lola me falou: ‘Ai amiga eu to produzindo algumas coisas com o Pedrowl’, e eu achei um máximo! Conhecia o Pedro das boates, ele tinha colaborado com a banda Uol... E pensei comigo: eu, drag, funkeira, por que não me meto nessa também? O início de um sonho... E resolvi escrever um funk pra mim” (CLARK, 2020).

Acompanhando a narrativa de Lia Clark, logo no começo de seu relato sobre o início da carreira, ela demonstra sua visão sobre si mesma, e também sua visão sobre o mercado da música. Para ela, uma criança gay, preta, pobre e sem potencial vocal pensou ser impossível o sonho de cantora pop, mas que percebe, através do funk, uma possibilidade de atuação para sua arte drag queen, o que também possibilitou ocupar um espaço como cantora na música popular.

Pensando do ponto de vista de uma política das multidões queer, há um ativismo presente no empoderamento e visibilidade dessa identidade que surgiu de um periférico e se posicionou criticamente em relação ao preconceito da cor, da sexualidade e da classe social econômica, um posicionamento que aparece durante uma fala especializada num vídeo do Youtube.

Nesse mesmo vídeo, Lia Clark também nos fala sobre as etapas da produção de Trava Trava. E segundo ela, no dia 8 de maio de 2015, surgiu a primeira versão de “Trava Trava”, que se chamava: “Sentar no cabeção”, e já possuía algumas partes da música que se originou posteriormente. A seguir, demonstro uma versão aproximada de “Sentar no cabeção” da letra exibida por Lia Clark em seu vídeo do Youtube:

Eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeuu
vou sentar no cabeção
Vou kicar no cabeção
Trava seu cabeção
No meu bundão, no meu bundão, no meu
bundão

Segura essa em!

Não tenho dó nem piedade
O Trava trava é com vontade
Pra me encarar nessa parada
Tem que ter dignidade

Eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeuu
Não, não, não
Se entra, não arrega não
Se reclamar vai ser travado
Não tem nhemnhem, nem tchururu

Agora eu quero ver
Prepara
Prepara. E

Trava trava trava trava trava trava trava
trava trava trava trava

A partir do dia 15 de julho de 2015 a música já começou a ser pensada como “Trava Trava”, e no dia 26 de julho de 2015, Lia Clark vai até a casa de Pedrowl para produzir sua primeira música. A respeito do dia da produção, Rhael Lima de Oliveira relatou:

Ele abriu a letra e começou a dar os pitacos dele, e a gente foi montando, criando a música, na maior alegria gente! Foi eu acho que a música mais fácil da minha vida. Tudo que a gente pensava em escrever a gente dava uma risada e falava: ‘nossa, que engraçado o povo vai achar muito legal!’. Por exemplo, O Pedro falava: ‘agora a Lia tem que mandar no boy’, daí a gente: ‘Agora senta no chão/ deita devagarinho/ fecha os olhos’... Chegamos numa letra, gravei a música na maior cara e coragem, fiquei esperando o pedro fazer a mágica lá nos programas do computador, e o Pedro, como uma boa gay do pop, ele foi testando samples pequenos de músicas pop misturado com funk, até que ele chegou na diva more dele que é a Ariana Grande, ele pegou um trequinho de ‘Problem’ e botou na batida de funk e a mágica surgiu gente! (CLARK, 2020).

“Trava Trava” já estava 90% pronta naquele dia e posteriormente foram feitas pequenas alterações para chegar na versão que conhecemos hoje. Sobre as falas da drag queen a respeito do momento da produção, nesse vídeo ela abordou o aspecto da produção principalmente sobre a ótica da canção, falando sobre suas expectativas, e como foi essa tarde em que a música foi posta em prática. Problemáticas que surgem na história da produção simbólica funk flutuam durante suas falas. A letra de “sentar no cabeção” me parece ter sido uma típica intencionalidade de produzir um funk putaria, é interessante pensar que essa letra pode auxiliar a entender o sentido de “Trava Trava” na sua versão final, que é visivelmente mais “irreverente” que “putaria”. Como descrito por Moreira (2016) no funk irreverente as letras tem teor erótico, mas no putaria tem teor pornográfico. Da letra “Sentar no cabeção” para “Trava Trava” percebo que o texto pornográfico que as frases: “sentar no cabeção” e “trava seu cabeção no meu bundão”, trazem um aspecto da abordagem da sexualidade gay de uma forma explícita. Já a partir da letra de “Trava Trava”, percebo a diminuição da pornografia e o aumento de uma representatividade queer, o pronunciamento da drag queen falando sobre seu gênero e não apenas de seu erotismo, como pode ser comparado utilizando a letra final de “Trava Trava”:

Não tenho dó, nem piedade
O Trava Trava é com vontade
Me encarar nessa parada
Tem que ter dignidade

É isso mesmo hein

Não tenho dó, nem piedade
O Trava Trava é com vontade
Me encarar nessa parada
Tem que ter dignidade

Gosto de boy sem camisa
Que já chega bem abusado
E me pega bem gostoso
(pe-pe-pega bem gostoso)

O meu nome é Lia Clark
E aqui não tem frescurinha
Gosto que pega de jeito

Então prepara, prepara, prepara pro trava trava
Prepara, prepara, prepara pro trava trava
Prepara!

Trava Trava Trava Trava Trava Trava
Trava Trava Trava Trava Trava Trava
Trava Trava Trava Trava Trava Trava
Trava Trava Trava Trava Trava Trava

Não tenho dó, nem piedade
O Trava Trava é com vontade
Me encarar nessa parada
Tem que ter dignidade
Eu quico, sento e rebolo
Até em cima da mesa
Na hora do rala e rola
Você vai ter uma surpresa

Bom Lia!

Com a mão na minha calcinha
 Eu quico, sento e rebolo
 Até em cima da mesa
 Na hora do rala e rola
 Você vai ter uma surpresa

Carvalho

Trava Trava Trava Trava Trava Trava
 Trava Trava Trava Trava Trava Trava
 Trava Trava Trava Trava Trava Trava
 Trava Trava Trava Trava Trava Trava

É isso mesmo hein!

FONTE: (CLARK, 2016).

Agora senta no chão, deita devagarinho
 Fecha até os olhos e não, não faz biquinho
 A Lia é bem direta, não tem beijo na boca
 Eu vou direto ao ponto
 Eu sou menina, eu sou garota

Nessa versão final da letra, é notável como o aspecto autobiográfico dessa personalidade se pronuncia com clareza, narrando a letra em primeira pessoa Lia Clark “convida, desafia, sensualiza” (ROCHA & CAMINHA, 2018, p. 10).

Como já comentado por Carvalho (2006), na música pop, o refrão geralmente é a parte que contém o título da música. Pensando sobre “Trava Trava”, inicialmente, é preciso reconhecer que a palavra trava indica tensionamentos que orientam o significado em 3 direções: ao sexo, à dança e ao trans. Trava pode ser entendido como a conjugação do verbo travar no imperativo: “travas tu”, dessa forma, ela convida ou ordena que o espectador trave através do dêitico que indica que a drag está se comunicando. Estabelecendo relação com os significados do Trava na primeira letra da música é perceptível que Lia Clark convida a travar o “seu cabeção no meu bundão”, o que indica que um dos atravessamentos, que demonstrou a primeira inspiração criativa da letra, se refere ao sexo. O significado da dança pode ser entendido a partir de uma característica que vem sendo comentada desde os funk irreverentes cariocas: o duplo sentido que a abordagem da dança faz com o sexo até mesmo quando a estética da dança é considerada uma imitação de uma relação sexual, como observado por Vianna (1989). Assim, ao mesmo tempo que o convite a travar pode se referir a um convite ao sexo, esse também pode ser um convite a dançar, essa ideia é reforçada imageticamente durante várias cenas em que Lia Clark realiza uma dança na estética funk enquanto é sonorizado a repetição da palavra Trava. Trava também tensiona um significado trans, visto que essa expressão é costumeiramente utilizada para se referir às pessoas travestis, um exemplo de música queer que utilizou essa expressão foi “Oração” de Linn da Quebrada em 2019.

Além desses 3 atravessamentos que indicam uma estética funk e um tensionamento referente à comunidade trans, outras textualidades estão presentes para evidenciar uma autobiografia da drag queen. Uma vez que os dêiticos também são utilizados para

designar a função que os pronomes pessoais e demonstrativos, as formas gramaticais que indicam tempo, inúmeras palavras e uma variedade de outras formas linguísticas

desempenham ao fazer referência à situação de produção dos gêneros textuais, sejam estes nas modalidades oral ou escrita (BARDARI, 2001, p. 1).

A autobiografia do sujeito a quem se refere a canção é percebida principalmente nas frases onde o pronome possessivo “eu” aparece ou está oculto numa frase em primeira pessoa. Em “Trava Trava” alguns exemplos são bastante claros: “eu quico, sento e rebolo”, “eu sou menino, eu sou garota”, e, também, “gosto de boy sem camisa”, “não tenho dó nem piedade” onde o pronome aparece oculto acompanhando o verbo em primeira pessoa do singular (eu gosto, eu tenho).

Ao afirmar que gosta de *boy* que “pega de jeito” com a mão na calcinha, Clark virtualiza no imaginário do espectador uma cena erótica entre a drag de calcinha e o *boy* sem camisa (mais tarde no clipe, durante o trecho: “Agora senta no chão...” é espacializado uma cena da drag queen com um homem onde ela performatiza com o corpo sobre o corpo dele), essa calcinha indica um tensionamento das tecnologias de gênero, virtualizando a ideia de um corpo do sexo masculino usando calcinha, o que dissimula a lógica de tipos de vestuários íntimos serem mais adequados para homens ou mulheres. Essa parte é sucedida com humor e uma pitada de deboche no término do segundo estrofe, ilustrando que na “hora do rala e rola você vai ter uma surpresa”, nessa frase a surpresa aparenta ficar evidente, principalmente pela palavra “caralho”, que é falada logo após o término da frase. Uma típica representação que faz refletir sobre o falo da drag e o aspecto masculino que a genitália de seu corpo carrega dentro da montagem do personagem feminino.

Mas é importante ressaltar que ser “menina e ser garota” alude uma performance do gênero oposto àquele que é atribuído ao sexo de nascença do Rhael, dando existência à personagem Lia Clark. As drag queens despertam esse autoquestionamento sobre o gênero durante suas performances, e tanto a montagem da drag quanto a “desmontagem” acabam evidenciando essa transição do gênero (espacializado quando o *self* que dá vida à personagem aparece desmontado nos videocliques), ainda que homens gays drag queens, mesmo que desmontados de sua personagem, possam (ou não) agir com bastante feminilidade estereotipada, com trejeitos e gírias “bicha”.

Assistindo Rhael Lima de Oliveira, desmontado como Lia Clark em suas redes sociais e vídeos do Youtube, fica perceptível como ele age de forma que não se distancia de sua personagem montada em relação a ter trejeitos de feminilidade estereotipada, no que diz respeito ao modo de falar e gestualizar com o corpo, seu vocabulário é carregado de gírias do “dialeto lgbtqia+⁴²” mesmo estando desmontado. Porém, há uma problemática bastante complexa de resolver sobre até que ponto a drag queen, que apresenta uma performance do gênero feminino, ainda pode imprimir

⁴² Quando falo sobre vocabulário LGBTQIA+ me refiro às formas de utilização de expressões na linguagem que são comuns entre a comunidade, além de serem constituídos por uma linguagem que também se desenvolve digitalmente nas redes sociais e formas de comunidades virtuais que popularizam e difundem essas formas de expressão para uma massa. Destaco palavras como: “arraso”, “grito”, “berro”, “babado”, “bafo”, “lacre” ou até expressões como “ai”, “ui”, são expressões que estão bastante presentes na linguagem de Lia Clark, Pablo Vittar, Glória Groove e Kaya Conky em suas diversas aparições midiáticas.

sentidos de um erotismo gay, a partir da noção de que tanto a noção genérica de homem, quanto a de mulher, parecem ser insuficientes para pensar o gênero da drag queen enquanto montada, ou rotular à ela, uma sexualidade estática. Convém mencionar que acontece um beijo entre Lia com a travesti Mulher Pepita no videoclipe “Chifrudo”, essa composição em especial ilustra um questionamento sobre se a drag queen expressa ter, necessariamente, uma sexualidade gay em suas performances. Dessa forma, convém dizer, que Lia Clark apresenta uma performance que flui entre os gêneros e as sexualidades sem rotular-se.

Retornando à abordagem sobre a letra da música, Lia Clark também fornece pistas para entender como é sua performance corporal de drag funkeira quando afirma: “Eu quico, sento e rebolo/ até em cima da mesa”. Como já demonstrado no segundo capítulo dessa dissertação, a quicada, sentada e a rebolada são nomenclaturas que se referem a forma de dançar do funk utilizando principalmente o movimento dos glúteos, evidenciando a ação da bunda durante as sequências rítmicas e que é mais comum de ser observado em videocliques da mulheres do funk.

Por fim, vale ainda comentar sobre o uso do bordão “é isso mesmo hein” que aparece antes da primeira repetição do refrão, e para conclusão da parte vocal da música. Essa questão dos bordões, é uma estética funk que também foi comentada por Moreira (2016, p. 37) como “ algo recorrentemente usado por muitos MCs, possuindo cada um o seu bordão”. A respeito da música “Rap da felicidade” de Cidinho e Doca, o beat funk só entra junto aos vocais após os cantores recitarem o bordão: “Fé em Deus, DJ!”. Essa estética reverbera do funk consciente para o pesadão e reaparece em “Trava Trava”. Durante a parte cantada do primeiro estrofe, esse é acompanhado apenas por 3 batidas rítmicas que também evidenciam os 3 cenários imagéticos que irão aparecer no decorrer do videoclipe, e o beat da canção funk acompanhado da colagem do sampler da música de Ariana Grande são precedidos pelo bordão de Lia Clark, que também pode ser identificado em canções posteriores. Aproveitando contextualização da música “Trava Trava” em torno da construção da letra e sonoridade, irei dar sequência a análise do clipe seguindo o percurso de investigação utilizado na revisão metodológica a partir do capítulo 3.3.1.

4.2 “TRAVA TRAVA”: VISUALIZAÇÃO DA LETRA DA MÚSICA

Para estabelecer formas de interpretar a visualização da letra, serão considerados os conceitos de ilustração, amplificação e disjunção. Como demonstrado, a versão final letrada de “Trava Trava”, relata uma autobiografia da drag queen. Essa ideia é firmada numa de suas falas no vídeo “COMO COMECEI MINHA CARREIRA + MAKE TRAVA TRAVA PT. 01 / Bom Lia #15: “Sobre a desenvoltura da letra, não tem muito o que falar porque foi muito natural, eram 3 amigos rindo e pensando em mim como drag, e como encaixar minha imagem numa letra” (CLARK, 2020).

Essa afirmação da cantora auxilia a pensar que os dêiticos da canção foram pensados pelo grupo dos 3 amigos como uma forma de “encaixar” a identidade da drag na letra da música. Dessa forma, considero que quando Lia Clark espacializa seu corpo no videoclipe enquanto canta uma frase autobiográfica acontece uma ilustração da letra, a forma de se autodescrever e se “mostrar” no clipe, atuam juntos e aparecem sinestesticamente (isso acontece, por exemplo, aos 0:18 e aos 0:35 segundos do clipe, ver figura 27 e 28).

Figura 27 – Lia Clark especializada aos 0:18 segundos do videoclipe.



Fonte: (CLARK, 2016).

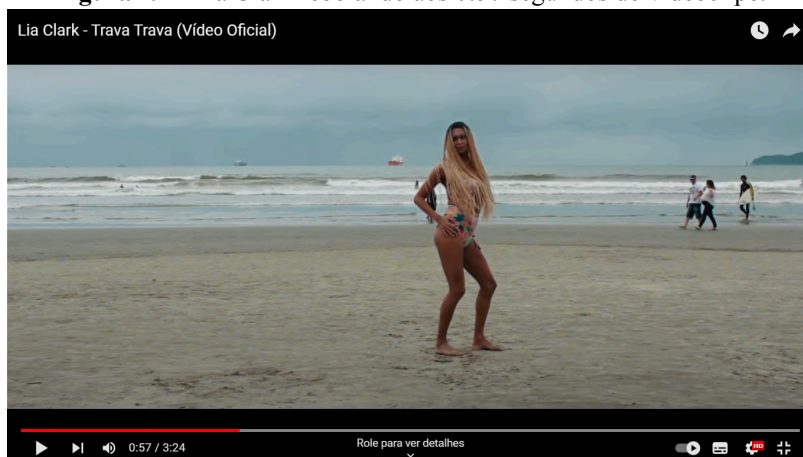
Figura 28 – Lia Clark especializada aos 0:35 segundos do videoclipe.



Fonte: (CLARK, 2016).

Outras frases musicais, fora da ideia autobiográfica da canção, também remetem a “ganchos imagéticos” que são especializados no videoclipe por invocação da letra. Aos 0:57 (ver figura 29) do videoclipe a drag queen está finalizando o vocal da frase “eu quico e sempre reboło” enquanto realiza um movimento corporal do reboło com a cintura.

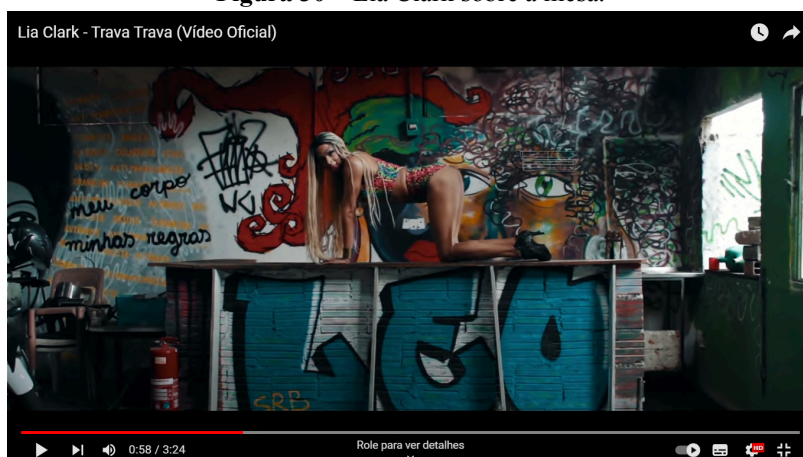
Figura 29 – Lia Clark rebolando aos 0:57 segundos do videoclipe.



Fonte: (CLARK, 2016).

Essa cena precede a visualização da frase: “até em cima da mesa”, quando Lia Clark aparece em plano aberto de quatro em cima de uma elevação que simula a ideia da mesa (ver figura 30).

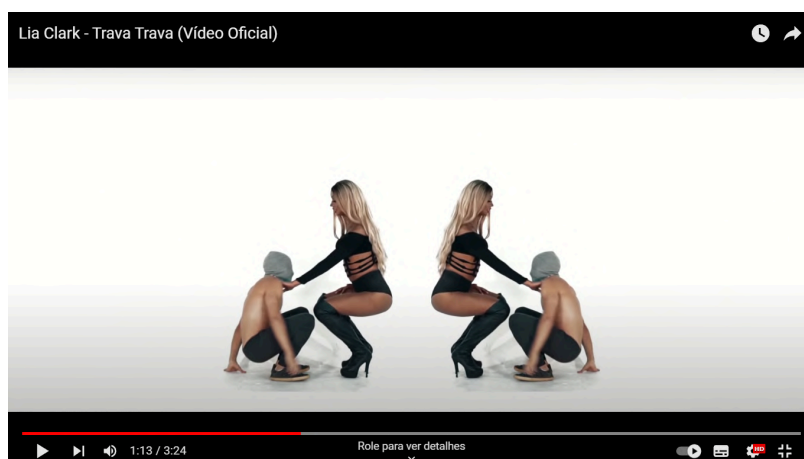
Figura 30 – Lia Clark sobre a mesa.



Fonte: (CLARK, 2016).

A ilustração também aparece no dêitico imperativo da frase “agora senta no chão, deita devagarinho”, quando o corpo de Lia Clark está encenando exatamente o que a letra da música diz, ordenando e, até mesmo, manipulando o corpo do boy, de forma que ele sente no chão e deite, como ilustrado na contagem 1:13 da exibição (ver figura 31).

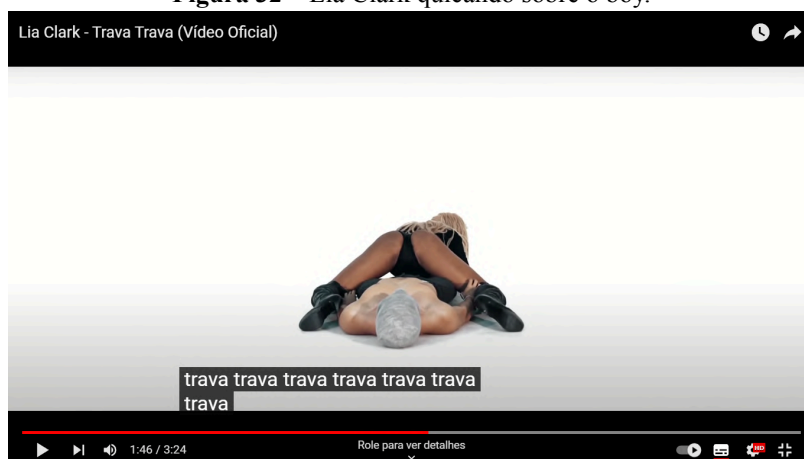
Figura 31 – Lia Clark ordena que o boy sente no chão.



Fonte: (CLARK, 2016).

Ainda convém falar sobre a ilustração durante a repetição da palavra “Trava”, a qual acontece entre a contagem de 1:42 min até 2:12. Durante esses 30 segundos, Lia Clark aparece dançando em diferentes lugares onde as gravações do videoclipe aconteceram, mas nas cenas do lugar com “fundo branco” ela realiza uma performance corporal sobre o corpo do boy (ver figura 32), dançando, mas também simulando um ato sexual, o que auxilia a minha ideia sobre os 3 atravessamentos para trava onde o corpo da travesti vocaliza e performa uma dança que alude ao sexo.

Figura 32 – Lia Clark quicando sobre o boy.



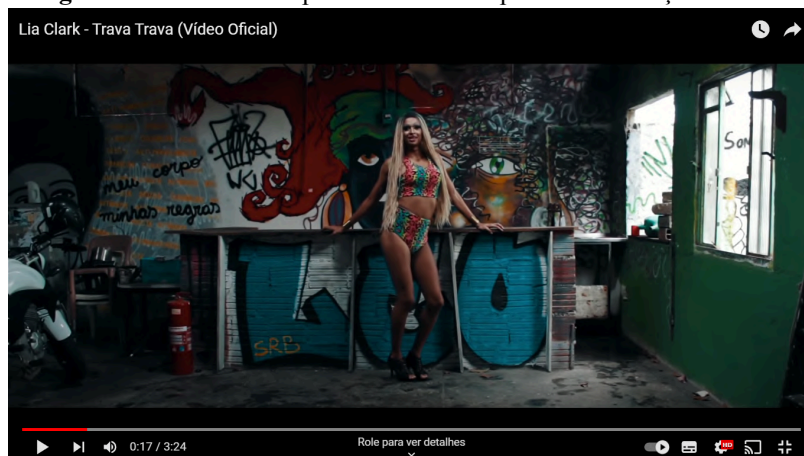
Fonte: (CLARK, 2016).

4.3 “TRAVA TRAVA”: A VISUALIZAÇÃO DO RITMO

Partindo da premissa de que a visualização do ritmo no videoclipe acontece através da dança e obedece uma lógica rítmica, muitas vezes, regida pelo ritmo da música, a edição das imagens e o ritmo dos cortes ou incrustações também são específicos da visualização do ritmo e serão destacados no percorrer do videoclipe “Trava Trava”. A partir da contagem 0:17 segundos (ver figura 33), é iniciada uma contagem rítmica que percorre a duração da primeira estrofe da música.

Em cada batida, temos as incrustações dos “lugares” escolhidos por Lia Clark para serem o fundo que aparece espacializado atrás de seu corpo travestido.

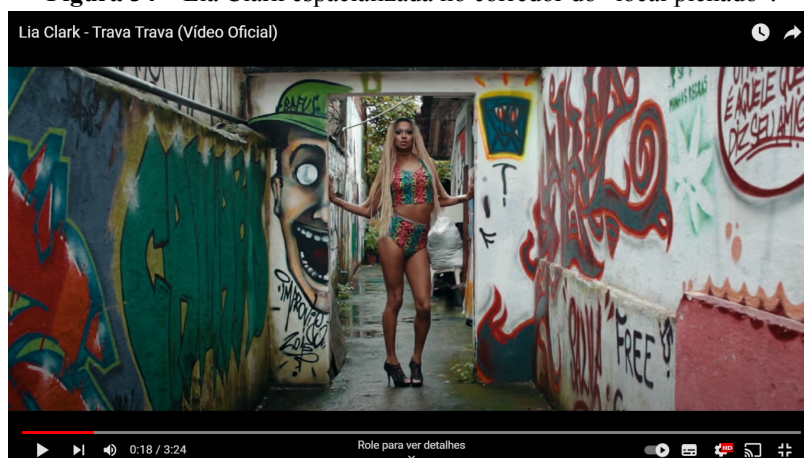
Figura 33 – Lia Clark espacializada sobre a primeira marcação rítmica.



Fonte: (CLARK, 2016).

A primeira composição imagética espacializa o “lugar pichado” com a mesa ao fundo, a segunda, aos 0:18 segundos (ver figura 34) , espacializa o lugar pichado no corredor onde Lia Clark está entre a abertura que simula um portal.

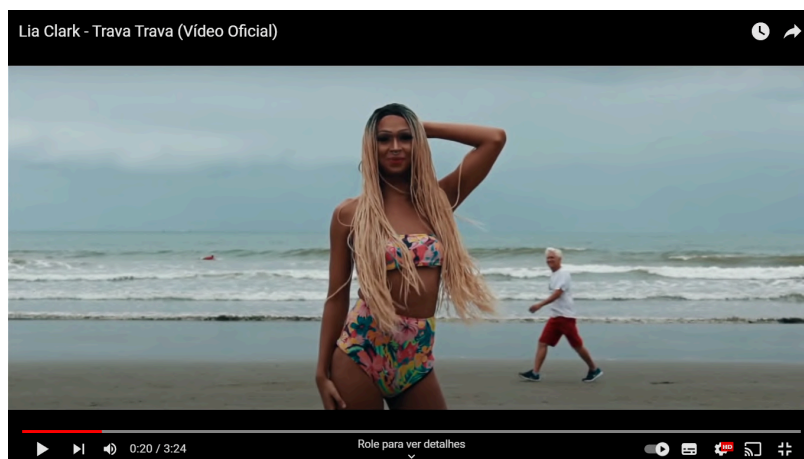
Figura 34 – Lia Clark espacializada no corredor do “local pichado”.



Fonte: (CLARK, 2016).

A terceira batida evolui a incrustação para territorialidade da praia aos 0:20 segundos (ver figura 35).

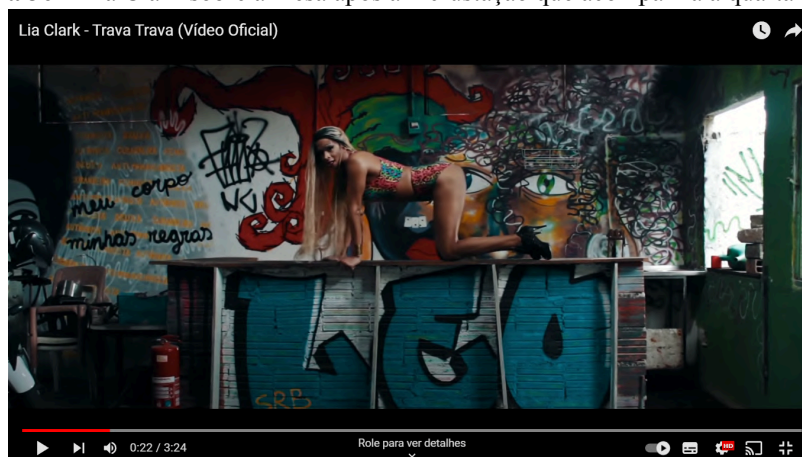
Figura 35 – Lia Clark aparece na praia com incrustação que sincroniza com a terceira marcação rítmica.



Fonte: (CLARK, 2016).

Essa visualização é sucedida pela quarta batida, que novamente territorializa o local pichado, mas com a composição da mesa, o corpo de Clark aparece na posição quadrúpede (ou de 4) sobre a mesa aos 0:22 segundos (ver figura 36). Após esse momento de vocal/ marcação, a sonoridade da música dá sequência com o *beat* funk unido do arranjo em saxofone remixado da música “*Problem*”.

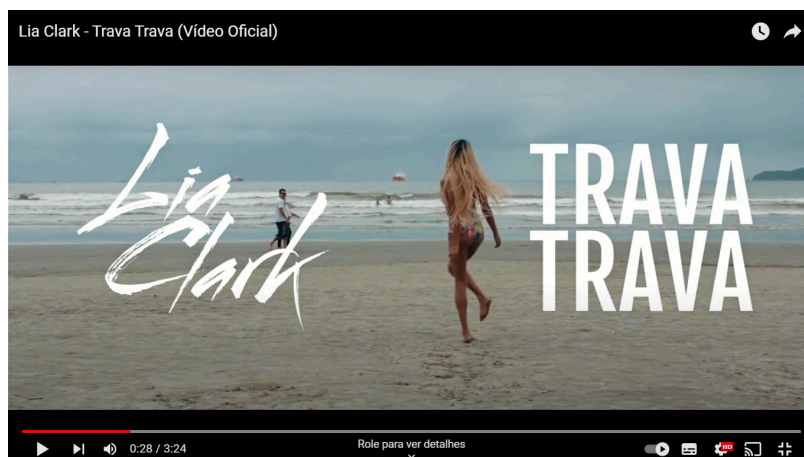
Figura 36 – Lia Clark sobre a mesa após a incrustação que acompanha a quarta batida.



Fonte: (CLARK, 2016).

Vale lembrar que o *beat* funk e o arranjo instrumental só aparecem na canção após Lia Clark entoar seu bordão: “É isso mesmo em!”, uma característica que já foi percebida nos funks conscientes, mas o que quero ressaltar é que quando entra o *beat* acompanhado do arranjo, é o momento que Lia Clark sai de um estado corporal estático para um corpo dançante, justamente quando seu vocal é suspenso, o que engancha a visualização para o ritmo, tanto ao pulsar do *beat* quanto ao pulsar do arranjo. Dessa forma, aos 0:28 segundos, o corpo de Clark sincroniza movimentos com o ritmo, através de uma dança saltitante sobre a composição imagética da praia com a justaposição de letreiros (ver figura 37).

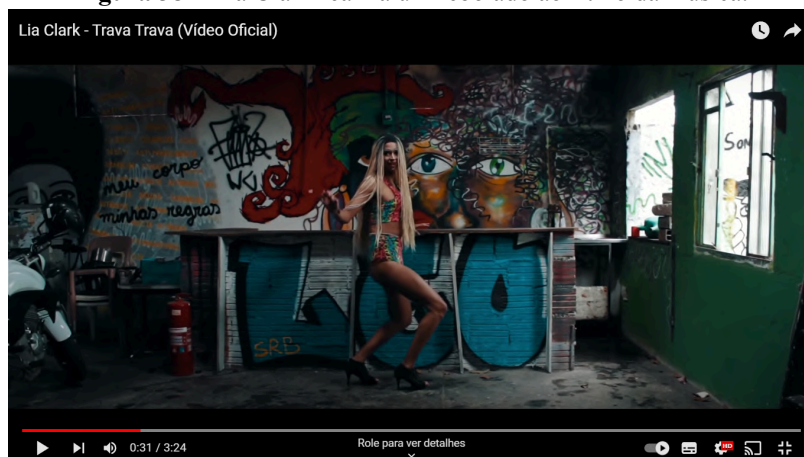
Figura 37 – Lia Clark realiza uma dança saltitante na praia ao ritmo da música.



Fonte: (CLARK, 2016).

Aos 0:31 segundos, a incrustação muda para a composição do lugar pichado com a mesa, onde a drag queen realiza um rebolado no ritmo da música (ver figura 38).

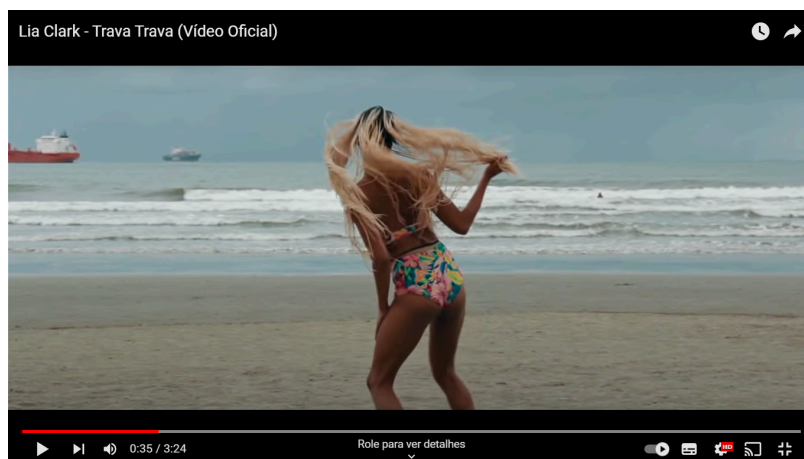
Figura 38 – Lia Clark realiza um rebolado ao ritmo da música.



Fonte: (CLARK, 2016).

Essa característica do corpo dançante, enquanto o vocal está suspenso, acontece também em outros trechos do videoclipe. Além da visualização das pulsações rítmicas do *beat* e do arranjo, há uma pequena coreografia que se repete visualmente durante dois trechos melódicos semelhantes, porém distintos. Na segunda frase da primeira repetição da estrofe aos 0:35 segundos (ver figura 39) é possível visualizar um “refrão visual” do corpo da drag queen performando uma coreografia, enquanto ela canta o vocal da música realizando uma dança e fazendo passinho para trás rebolando de lado em sentido circular no eixo.

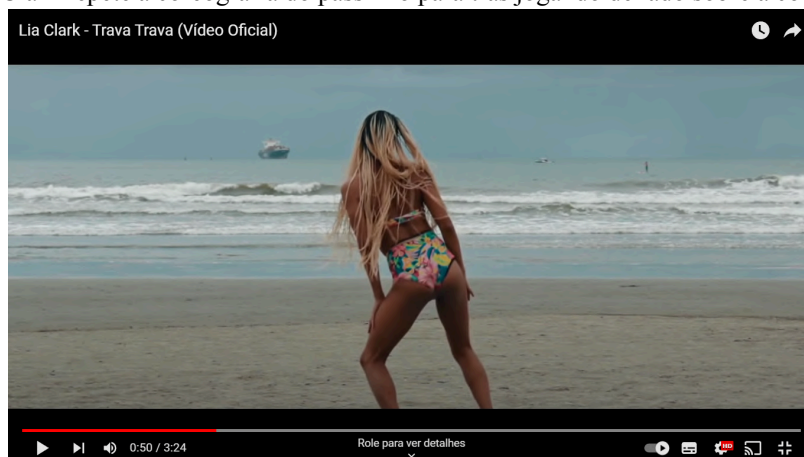
Figura 39 – Lia Clark realiza uma coreografia do passinho para trás rebolando de lado no ritmo da música.



Fonte: (CLARK, 2016).

Uma coreografia semelhante acontece a partir dos 0:50 segundos quando novamente o passinho de lado jogando pra trás é especializado sobre o ambiente da praia (ver figura 40).

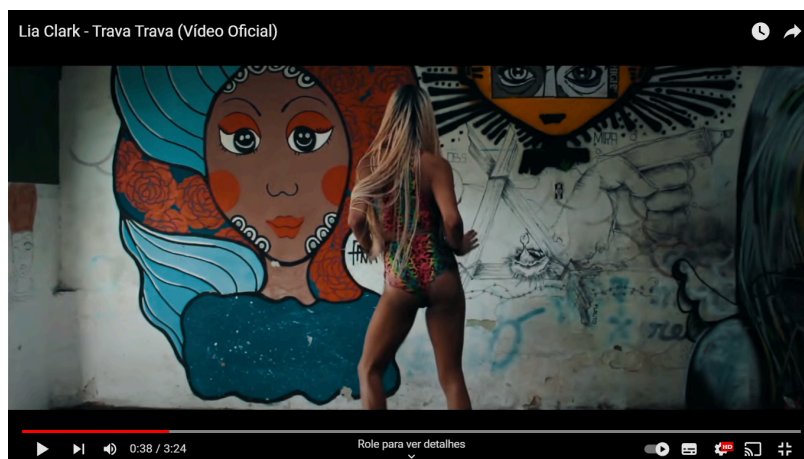
Figura 40 – Lia Clark repete a coreografia do passinho para trás jogando de lado sobre a composição da praia.



Fonte: (CLARK, 2016).

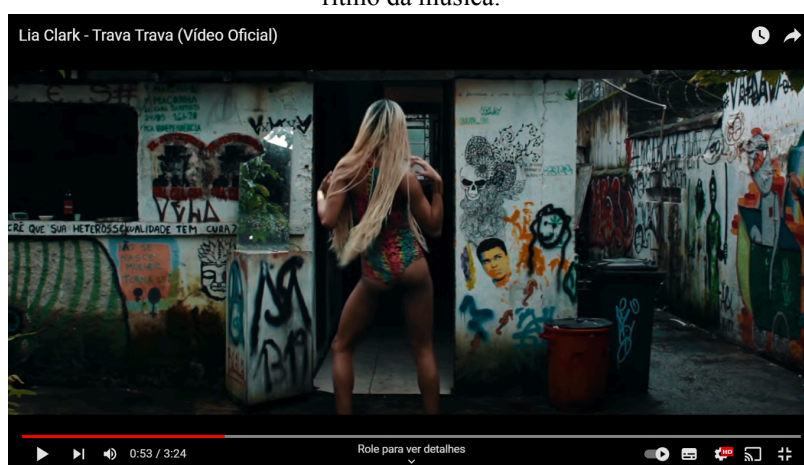
Outras duas coreografias se repetem com Lia Clark balançando sua cintura de um lado para o outro sobre a composição do lugar pichado aos 0:38 (ver figura 41), e aos 0:53 (ver figura 42) em espaços diversos do local grafitado, porém, fazendo movimentos diferentes com as mãos.

Figura 41 – Lia Clark de costas balança sua cintura de uma lado para outro em uma das composições do “local pichado” ao ritmo da música.



Fonte: (CLARK, 2016).

Figura 42 – Lia Clark repete a coreografia de costas jogando a cintura em outra composição do “local pichado” ao ritmo da música.



Fonte: (CLARK, 2016).

Outros exemplos de visualização do ritmo e imagem também estão presentes nos efeitos de edição que distorcem o vocal e também parecem distorcer a visualização do corpo de Lia Clark. Essa característica também pode servir de base para considerar que o corpo visualiza a ideia da voz na canção.

Pensar na estética funk a partir da visualização do ritmo no videoclipe de Lia Clark é sobretudo perceber que a coreografia é uma característica observada pelos etnógrafos do funk, desde dos bailes da pesada nos anos 80 observados por Vianna (1989), essa coreografia do ritmo funk é uma visualização do ritmo que indica uma estética funk, a drag queen dançar rebolando, fazendo quadradinho, burlando aquela fronteira sexual que imprimiu um estilo de dança funk para mulheres e para homens, como, por exemplo, as mulheres usar mais o quadril, os homens mais a virilha e os braços ou fazendo passos mais travados com a cintura (ver capítulo 2).

Como demonstrado, durante a repetição do ritmo, no final da música, Lia Clark realiza uma dança onde ela “quica” em cima da região pélvica do boy, uma visualização do ritmo da música unido a dança que faz indiscutivelmente um forte apelo ao sexo, principalmente na virtulização de

um sexo entre um homem cis e uma drag queen. Nesse trecho de repetição do trava, a visualização do ritmo sincroniza tanto o ritmo do vocal quanto da marcação e é um momento que a própria Lia Clark afirma ter solicitado ao *videomaker* que colocasse um efeito videográfico para dar a sensação de algo mais agitado, conforme pode ser observado em uma de suas falas quando comenta após os 3 dias de gravação das cenas de “Trava Trava” estarem concluídos:

“Então só faltava o Gabriel [Ricieri] arrasar, e ele foi editando, me enviando e eu comecei achar estranho a parte branca porque tava tudo tão colorido, eu na praia, cores, eu nas ‘pichações’, daí do nada: um fundo branco. Eu achei muito estranho! Daí a gente foi tendo, fazendo alguns testes que ele me enviou [...], e nesse ritmo a gente foi trocando ideias até que chegamos num corte muito bonito que é quase o que vocês conhecem hoje, mas eu achei que faltava um ritmo, eu achava a música muito... [onomatopeia representando a pulsação do arranjo] e achei que faltava isso na edição e falei isso pro Gabriel, ele teve uma ideia de piscar as telas no refrão. Para mim, era o toque final!” (CLARK, 2020).

É interessante perceber como a própria Lia Clark afirmou que sentiu a necessidade de uma edição que imitasse o ritmo agitado que é proporcionada sonoramente na batida funk, uma forma que fosse possível visualizar esse ritmo frenético, que não por acaso é espacializado pelas cenas picantes de Lia Clark sobre o corpo do boy no estúdio branco. Esse efeito *flicker* na videografia também representa uma forma de incrustação da imagem como que acompanha o ritmo musical, visto que a incrustação é a propriedade que permite perceber as mudanças de luzes, cores e composições dentro do vídeo.

4.4 “TRAVA TRAVA”: A VISUALIZAÇÃO DA VOZ

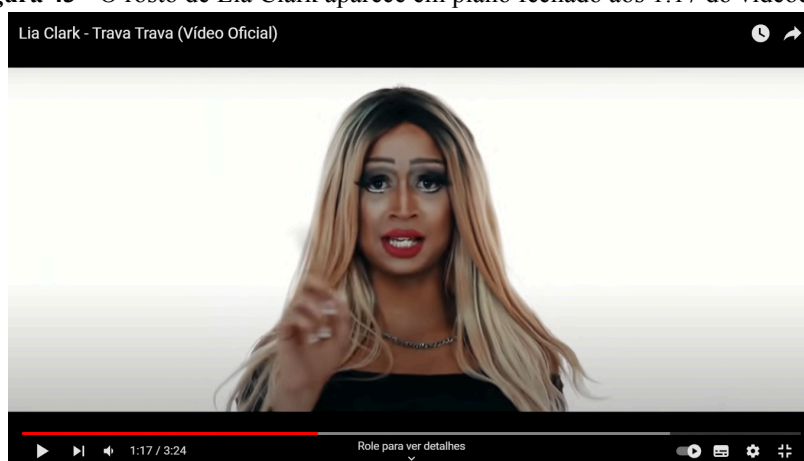
Como comentado por Carvalho (2006), a voz do cantor geralmente é espacializada no videoclipe por intermédio do corpo. No instante em que o ritmo perde a proeminência na canção, o momento vocal é exaltado. Porém, a autora ainda adverte que a voz pode reverberar de outras formas no processo de pós-produção videográfica. Mesmo que Dubois (2004) rejeite o vocabulário cinematográfico para se referir ao vídeo, o conceito de plano aberto e plano fechado me parece ser aplicável ao videoclipe e Clark (2020) também utiliza desse vocábulo cinematográfico para se referir aos estilos de enquadramentos fotográficos presentes em suas produções audiovisuais. Carvalho (2006, p. 35) utiliza um termo semelhante ao afirmar que a “proeminência da voz é ressaltada, por exemplo, com a imagem fechada na face do cantor em momentos específicos da canção”. Quando comentei sobre a visualização da letra, todas as imagens selecionadas do videoclipe estão em plano aberto, onde corpo de Clark está espacializado dentro de um enquadramento geral da cena, dividindo um espaço amplo com outros elementos da composição.

Obviamente, a visualização da letra supõe uma visualização da voz que a canta, mas o corpo não é um ícone imagético capaz de ilustrar uma infinidade de cenários sonoros possíveis que a letra

da canção é capaz de espacializar ou virtualizar num videoclipe. Dessa forma, propus uma leitura que considerasse uma ilustração da letra quando Lia Clark fala de si mesma e mostra a si mesma.

Na visualização da voz, o corpo é espacializado no videoclipe mostrando o rosto do cantor performando uma linguagem labial, demonstrando pela fonte da voz (o corpo) que a música está sendo cantada, mas a proeminência da voz é mais claramente percebida quando a polivalência de significados dentro numa composição imagética é reduzida aproximando o enquadramento para uma plano mais fechado sobre o rosto do artista apresentado. A respeito disso, Nunes (2011) salienta ser um recurso que coloca o artista pop em comunicação direta com o espectador, geralmente com os olhos em ângulo direto com o centro da câmera. Isso pode ser observado em alguns enquadramentos de Lia Clark sobre o fundo branco dentro da composição, especialmente ao tempo 1:17 do videoclipe (ver figura 43):

Figura 43 - O rosto de Lia Clark aparece em plano fechado aos 1:17 do videoclipe.



Fonte: (CLARK, 2016).

Observando essa imagem, tenho a impressão de que Lia Clark está falando com o espectador através da música, não por acaso, esse é o momento onde ela utiliza dêiticos imperativos na letra da canção para ordenar que o boy sente no chão. A proeminência da voz espacializada no plano fechado em ângulo direto com o olhar do espectador, também deixa uma impressão de que Clark está falando com o espectador do vídeo.

Como pensado por Simon Frith (1996), a voz espacializa no videoclipe a ideia de corpo, pessoa e personagem, não em formatos dissociativos, mas simultâneos. A voz como corpo é o que nos faz refletir sobre o gênero, a orientação sexual, a etnia e a idade de seu produtor. Evitando uma forma de estereotipação minha de Lia Clark, é mais interessante considerar suas observações sobre si mesma, que já mencionou em várias de suas falas públicas em entrevistas, *podcasts* e vídeos de seu canal no Youtube, que se vê uma “drag preta”, “uma gay”, “um efeminado” (como ela comenta no seu documentário feito pela revista *época*), além de “não ter voz potente” para realizar agudos potentes nas alturas que cantam as divas do pop massivo. Sobre o gênero que a voz espacializa no corpo de Lia Clark, é de significação bastante fluida e divide um território com a ideia da voz

construir uma personagem midiática através da performatividade de gênero no terreno audiovisual. E como esse gênero se espacializa imageticamente? A resposta é simples, através de sua montagem com as tecnologias de gênero.

Nas cenas da praia e do “local pichado” a drag aparece usando um conjunto colorido formado por um biquini cós alto com a parte de cima em *cropped*. Um *look* que combina bastante com a composição da praia, mas nem tanto com o local grafitado, essa repetição não trás um sentido vago, pois faz refletir sobre a produção audiovisual independente. É comum que Clark (2020) verbalize a respeito de sua condição econômica definindo a si mesma como “pobre” e que “não tinha dinheiro para fazer um clipe”. Durante as pré produções de seu primeiro videoclipe, a questão de uma baixa variedade de looks e perucas em “Trava Trava” ilustram essa ideia.

Outro acessório ou tecnologia de gênero que é indispensável para falar sobre a caracterização do corpo da personagem é a peruca. Na praia e no local pichado Lia Clark usa uma peruca com trancinhas, e os cabelos negros estão tingidos de loiro porém com escurecimento dos fios na raiz já a mostra. Mesmo que esteja relacionada com uma “lógica da prótese” (MIZRAHI, 2012, p. 17), a peruca é a tecnologia de gênero que é mais do que apenas uma “extensão do corpo” no vídeo, mas um elemento indissociável da caracterização do corpo da drag queen na visibilidade midiática, a qual ganha vida após sua montagem com tais próteses. É interessante considerar que a multiplicidade de cabelos possíveis a serem utilizados na montagem da drag queen, através da peruca, reflete uma ideia de “cabelos ambíguos” que além de evidenciarem uma tecnologia que transforma o gênero, “busca-se com eles desfazer estereótipos que envolvem cristalizações de identidade, raça e classe no Brasil” (MIZRAHI, 2015, p. 41).

Na composição escolhida para o “fundo branco”, Clark (2020) produziu uma “montagem” de sua personagem que afirma ter todo um conceito por trás, o de parecer uma boneca, com olhos aumentados, realizando um traço de lápis branco em cima do delineado preto que gera esse efeito de alongamento dos olhos. Também utilizou uma peruca loira com a raiz dos fios escurecida (esse aspecto aparece frequentemente em visuais da cantora Nicki Minaj), além de uma roupa preta com *cropped* e a parte de baixo com cós alto bastante curta mostrando as coxas.

A questão da peruca loira me remete a imitação das divas Britney e Madonna, mas também me lembra sobre a etnografia de Lopes (2006), documentando que para as mulheres do funk irreverente nos anos 90, o tingimento dos cabelos para loiro era considerado um atributo de beleza nas mulheres do funk carioca. As raízes negras nas perucas de Lia Clark espacializam também essa ideia dos cabelos tingidos através de uma artificialidade. Outra característica dessa personagem capturada pela visualização de seu corpo são os sapatos salto alto, que em alguns momentos de seu caminhar no clipe, deixam transparecer um mau andar de salto que as drag queens mais inexperientes podem demonstrar, ainda é uma típica representação do que Chidiac & Oltramari

(2004) teorizaram sobre a fluidez do gênero masculino e feminino durante uma performance drag queen.

A voz como pessoa é aquela que virtualiza um *star system* específico através de recordações de outras obras que o artista já cantou, esse sentido aparece dialogicamente e cronologicamente. Em “Trava Trava”, não há uma espacialização clara de outra obra que Lia Clark já tenha cantado, pois além de ser seu primeiro videoclipe, foi sua primeira música. Mas há um trecho do videoclipe em que a voz de uma segunda pessoa é colocada após a repetição da frase: “prepara pro trava trava”, no momento em que Lia Clark dubla o trecho mais icônico do sucesso “Show das poderosas” da diva pop internacional Anitta, com vocalização e gesticulação da palavra “Prepara!” (ver figura 44).

Figura 44 – Lia Clark espacializada realizando o gesto de Anitta durante a mixagem de “Show das poderosas” em “Trava Trava”.



Fonte: (CLARK, 2016).

É possível pensar que, nesse momento, o corpo de Lia Clark espacializa uma voz que não é a sua, e virtualiza a memória de obras audiovisuais que outra voz cantou. Durante a espacialização dessa voz alheia, o gesto feito por Lia Clark, é uma performance que imita o mesmo gesto feito por Anitta no momento em que canta o “Prepara” original do videoclipe “Show das poderosas” (ver figura 45). Assim, a visualidade é de uma espacialização da voz de outra pessoa, parodiando a composição videográfica de “Show das poderosas” conforme pode ser observado abaixo.

Figura 45 - Anitta realizando o gesto icônico enquanto canta “Prepara” no videoclipe “Show das poderosas”.



Fonte: (ANITTA, 2013).

A voz como personagem reverbera nas expressões e nuances próprias da voz em cada cantor, também nos auxiliam na identificação de uma atmosfera audiovisual que desperte alegria, melancolia, sátira, entre outras possibilidades. Como embasado por Rocha & Caminha (2018), Lia Clark instaura um dragativismo remix utilizando do deboche escrachado, numa voz satírica que dissimula tanto os papéis sociais impostos sobre os corpos e as sexualidades heteronormativas, quanto o mainstream fonográfico. Ainda convém dizer que as nuances de sua voz tem uma forma de “suavizar” a textura do vocal exagerando na liberação de ar durante as notas, um formato que para mim, se apresenta numa forma sedutora de cantar. Além disso, o vocal de Clark, mesmo em composições posteriores a sua primeira, não apresenta utilização de técnicas vocais como falsetes, beltings, melismas e vibratos. A tonalidade de sua voz, na maioria das músicas, geralmente percorre alturas mais centrais das tessituras masculinas. Quanto à questão de entoação melódica e articulatória em relação a performance da voz em “Trava Trava”, irei realizar um breve comentário sobre o estudo da canção, mais adiante.

Antes de abordar o videoclipe na lógica do gênero popular e da canção, que pretendo realizar essa discussão entre os dois videoclipes simultaneamente, irei abordar aspectos mais pontuais de “Clark boom”, especialmente a respeito da visualização da letra, do ritmo e da voz.

4.5 “CLARK BOOM”: CONTEXTUALIZANDO A MÚSICA

Sendo o segundo videoclipe de Lia Clark, “Clark Boom” chegou para estabelecer a drag queen em um *starsystem* do funk, que já colecionava uma lista de músicas dentro de um extended play ainda não lançado publicamente. Esse *extended play*, lançado em 29 de setembro de 2016, teve sua capa ilustrada com a arte visual que foi produzida para o videoclipe de mesmo nome, lançado 6 dias antes do EP. A música foi escrita por Mateus Carrilho e produzida por Pedrowl, que também foi o produtor de “Trava Trava”.

“Clark boom” auxilia a perceber que Lia Clark, mesmo sendo uma drag queen paulista, incorpora em sua arte referências da estética funk que descende desde o funk carioca. O aspecto da paródia aparece com bastante força nessa música, principalmente em relação ao grande sucesso do funk proibidão “Rap das armas”, do qual, a onomatopeia “Clatibum” foi parodiada para “Clark Boom”, o *extended play* de funk drag, que também utilizou recursos de edição inspirados na música pop.

O videoclipe inicia reproduzindo a onomatopeia que representa um som de metralhadora no “Rap das armas”, como por exemplo a entoação das sílabas: “Parrapapapapapá papá papá”. Essa questão de uma onomatopeia representando o som do disparo de armas também aparece em outros funks, como em “Metralhadora” (2015) da banda Vingadora, que foi um grande sucesso no carnaval brasileiro de 2016 e trouxe na música a onomatopeia “tra tra tra” para representar o som de uma metralhadora. Outra música que aparece parodiada em “Clark Boom” é “Só as cachorras (O baile todo)” de Bonde do Tigrão, uma versão funk montagem do rap “Who let the dogs out” de Baha Men. A menção a “Só as cachorras” aparece durante a entoação da frase “O baile todo”, onde a edição da música adiciona o uma espécie de canto em conjunto, dando impressão de que a frase está sendo entoada por vários integrantes dentro de um baile na comunidade, assim como na versão do Bonde do tigrão. Essas informações estão de acordo com a letra que está disponível na descrição do videoclipe no Youtube:

Parrapapapapapá papá papá
Parrapapapapapapá papá papá
Paparrá Paparrá Paparrá
clark Boom

Eu vou curtir a noite
Vou mexer o meu bumbum

É isso mesmo hein!

Explosão da Clark Boom
Agitando o baile todo
Viu? Ficou sem roupa
Tô mirando no seu corpo

A queda vai ser lenta
E eu vou te levar pro céu
Dá um tiro pra cima
Só pra mim as Bad Guél

Essa é da pesada
então venha com desejo (Vem)
Se fizer o que eu mando
Tu vai sair ileso (Vem cá)

Explosão da Clark Boom

BOOM BOOM BOOM BOOM
BOOM BOOM BOOM BOOM
BOOM BOOM BOOM BOOM
BOOM BOOM BOOM BOOM

Explosão da Clark Boom
Agitando o baile todo
Viu? Ficou sem roupa
Tô mirando no seu corpo

A queda vai ser lenta
E eu vou te levar pro céu
Dá um tiro pra cima
Só pra mim as Bad Guél

Prepara o gatilho
Põe munição na arma
Mira esse fuzil
Aperta e dispara

Não para, não para
Me fura toda na tara

Deita finge de morto
Agora rola no chão
Batalhão da Lia Clark
Comandando até patrão

Então

Prepara o gatilho
Põe munição na arma
Mira esse fuzil
Aperta e dispara

Não para, não para
Me fura toda na tara
Não para, não para
Põe mais bala e dispara

Não para, não para
Põe mais bala e dispara

Explosão da Clark Boom

BOOM BOOM BOOM BOOM
BOOM BOOM BOOM BOOM
BOOM BOOM BOOM BOOM
BOOM BOOM BOOM BOOM

BOOM

AI UI (x4)

É isso mesmo hein!
Fonte: CLARK, 2016

Essa letra, exibe um formato de paródia que relembra algumas características da estética funk já observadas em “Trava Trava”. Porém, percebo que o duplo sentido, presente na composição da letra, alude a temática de funk proibidão com irreverente. No segundo capítulo, demonstrei através do documentário de Boiler Room, sobre o funk ostentação paulista, que nos funks proibidões é comum que sejam abordados aspectos de violência, e eles têm uma descendência direta da música “Rap das armas” como demonstrado por Moreira (2016).

Meu argumento é que “Clark Boom” associa um duplo sentido entre a violência e a erótica. No início da música, após a resolução da onomatopeia parodiada do “Rap das armas”, Lia Clark afirma que vai curtir a noite e mexer o “bumbum”. Então, entra uma repetição da onomatopeia “boom”, que precede o famoso bordão da cantora: “É isso mesmo, eim!”. Porém, diferente de Trava Trava, o beat da música inicia antes da entoação do bordão. É importante perceber como esse “boom”, se repetindo após a palavra “bumbum”, evidencia que o disparo da arma divide um território de sentido com o disparo do bumbum dançante. Isso será espacializado no ritmo do refrão, quando a composição videográfica ilustra a repetição da palavra “boom”, através da visualização de Lia Clark e seus dois dançarinos realizando uma “quicada” no pulsar rítmico da onomatopeia.

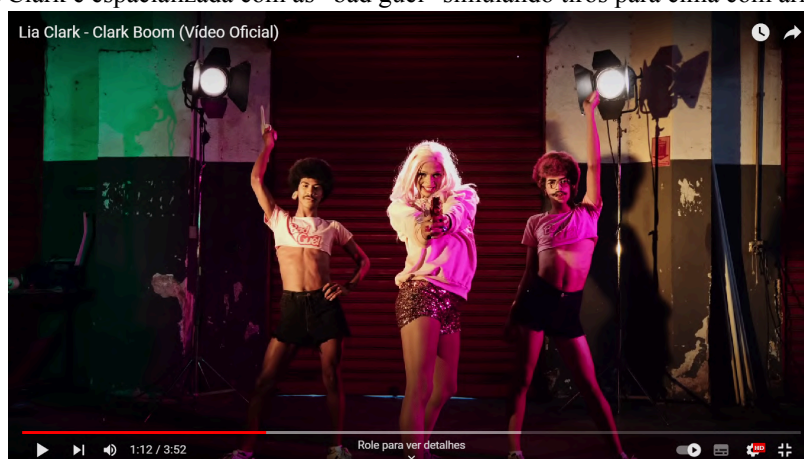
A letra com duplo sentido é uma característica marcante dos funk irreverentes e “Clark boom” estabelece uma impressão de abordagem da violência, principalmente através da utilização das palavras: “explosão”, “mirando”, “morto”, “gatilho”, “arma”, “fuzil”, “dispara”, “perfura” e “bala”. Apesar disso, algumas frases deixam transparecer que essas palavras podem ser metáforas para a abordagem de um erotismo, como, por exemplo, quando ela canta: “Viu? ficou sem roupa/ To mirando no seu corpo”. Essa sequência que diz que Lia Clark está mirando no corpo de alguém que ficou sem roupa, desloca o sentido de “mirando” tanto para olhando, quanto mirando com uma arma.

Nesse jogo entre o sentido da violência e do erotismo, Lia Clark novamente se coloca numa posição de locutora que convida e ordena a fazer o que ela manda, o que lembra a questão dos dêiticos imperativos, como pode ser observado nas frases: “então Venha com desejo (Vem)”, “Deita, finge de morto/ Agora rola no chão”, “Prepara o gatilho/ Põe munição na arma/ Mira esse fuzil/ Aperta e dispara”, “Não para, não para/ Me fura toda na tara/ Não para, não para/ Põe mais bala e dispara”. Quando Lia convida a ir até ela com “desejo”, está presente o sentido da erótica e, a partir daí, o sentido parece alternar entre ela ordenando alguém por munição na “arma” e disparar, mas também um sentido que diz “me fura toda na tara” remete a uma erótica pois “furar na tara”, ao meu ver, também refere-se à penetração sexual.

4.6 “CLARK BOOM”: A VISUALIZAÇÃO DA LETRA

A visualização da letra não apresenta tantos sentidos de ilustração nos pontos de sincronização entre imagem e letra, como foi observado em “Trava Trava”, porém, vale lembrar que na contagem 1:12 da visualização (ver figura 46), quando Lia Clark canta “Dá um tiro pra cima/ Só pra mim as Bad Guél”, há uma visualização da letra, onde as bad guél (dançarinos *cross dresser* que acompanham a drag queen) simulam um tiro pra cima com armas de brinquedo. Nessa composição videográfica, há uma amplificação do sentido na visualização da letra, pois a imagem especializada não conflitua com a canção e adiciona novos sentidos, como o da sátira. A representação do que poderia ser a composição de uma gangue atirando para cima num videoclipe de funk proibidão, é satirizada com a imagem de corpos travestidos, simulando tiros com armas de brinquedo no videoclipe de Lia Clark.

Figura 46 – Lia Clark é espacializada com as “bad guél” simulando tiros para cima com armas de brinquedo.

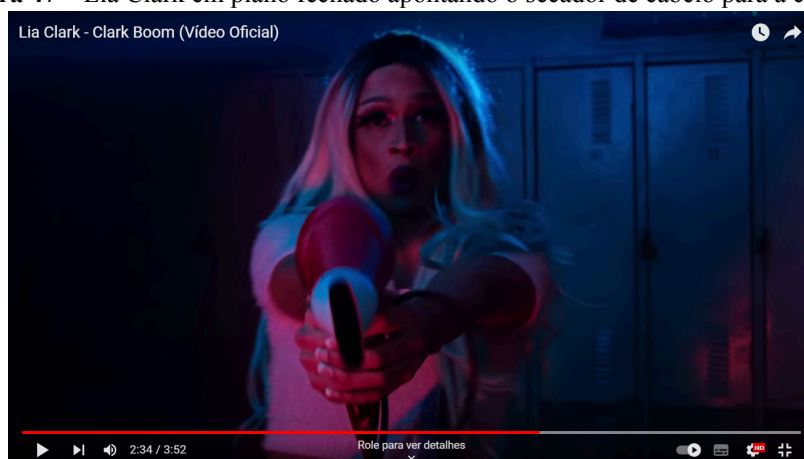


Fonte: (CLARK, 2016).

Há uma forma de dissimular e satirizar a própria estética do funk proibidão, uma vez que as bad guél representam uma espécie de facção armada aos comandos de Lia Clark, dessa vez utilizando de mini shorts, tops, perucas e armas de brinquedo.

Outra visualização de letra que traz a amplificação é aos 2:34 minutos (ver figura 47), quando ao cantar o “boom”, que pode representar o disparo de uma arma, Lia Clark utiliza um secador de cabelo apontado para a tela simulando uma arma apontada para disparar, essa visualização da letra novamente amplifica o sentido do secador de cabelo como representando uma arma.

Figura 47 – Lia Clark em plano fechado apontando o secador de cabelo para a câmera.

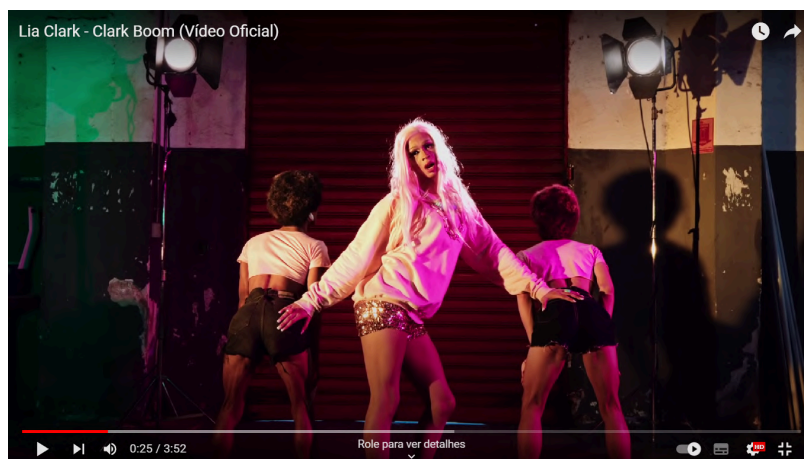


Fonte: (CLARK, 2016).

Novamente há um aspecto de sátira, uma paródia do sentido da violência que pode ser representado pelo disparo da arma, acaba amplificado pelo artefato de consumo que é mais comum nas seções de artigos sobre beleza. Além disso, o secador faz refletir sobre a questão econômica do videoclipe. No vídeo “ENTREVISTA COM GLORIA GROOVE / Bom Lia #13”, Gloria Groove questiona Lia Clark sobre qual videoclipe ela mudaria alguma coisa pensando anos depois, Clark (2019) responde que mudaria Taca Raba ou Clark boom, mais adiante na conversa justifica que “tem coisa de tempo, tem coisa de dinheiro”. Essa questão também é brevemente comentada por Soares (2013) quando se refere aos clipes que são produzidos com orçamentos à margem das grandes produções do mainstream, muitas vezes utilizando de recursos sucateados e que abusam de imitações toscas dos padrões pop.

Ainda podem ser identificadas algumas impressões de ilustração da canção, como, por exemplo, aos 0:25 segundos (ver figura 48), Lia Clark ao cantar “bumbum” é espacializada com as “bad guél” sobre as quais ela toca nas nádegas com as mãos. Essa é uma ilustração, não do sentido da frase, mas da palavra bumbum, e também estabelece uma atmosfera de subserviência das bad guél em relação à Lia Clark, que aparece como figura central da composição.

Figura 48 - Lia Clark espacializada tocando o “bumbum” das “bad guél”.

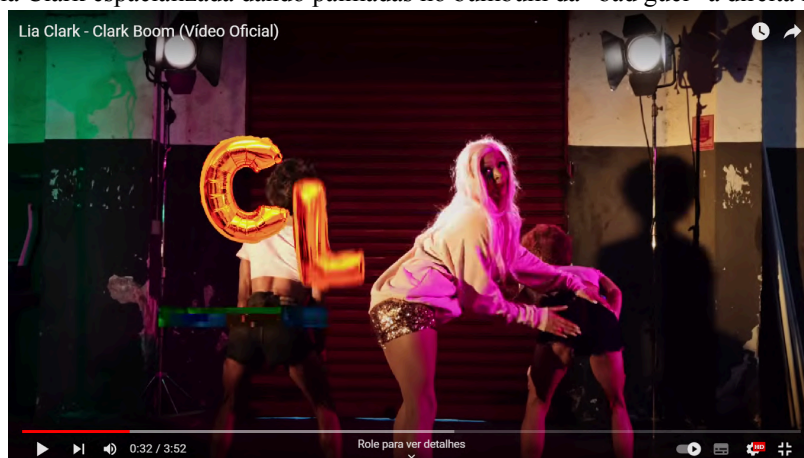


Fonte: (CLARK, 2016).

4.7 “CLARK BOOM”: A VISUALIZAÇÃO DO RITMO

O ritmo novamente é facilmente visualizado através do aspecto da dança, como já esclarecido tanto a pulsação da letra da música, a edição das imagens, ou o próprio ritmo da batida na canção, podem ser relevantes para identificar em que momentos é perceptível uma visualização de ritmo. Em “Clark Boom” a visualização do ritmo acontece bastante parecida com “Trava Trava”, apesar de que, nesse vídeo, não estão presentes efeitos de pós-produção que geram incrustações dentro da mesma composição, como o *ficker effect*. Mesmo assim, aos 0:32 segundos, uma incrustação nos leva para a composição videográfica onde Lia Clark dá palmadas no “bumbum” de sua “bad guél” a direita na visualização, essas palmadas acompanham o pulso da repetição da palavra “boom”, cujo ritmo está sendo visualizado (ver figura 49). Além disso, até os primeiros cinquenta segundos do vídeo, é possível perceber diversas incrustações de composições, que acompanham tanto o ritmo dos compassos, quanto o pulso do arranjo.

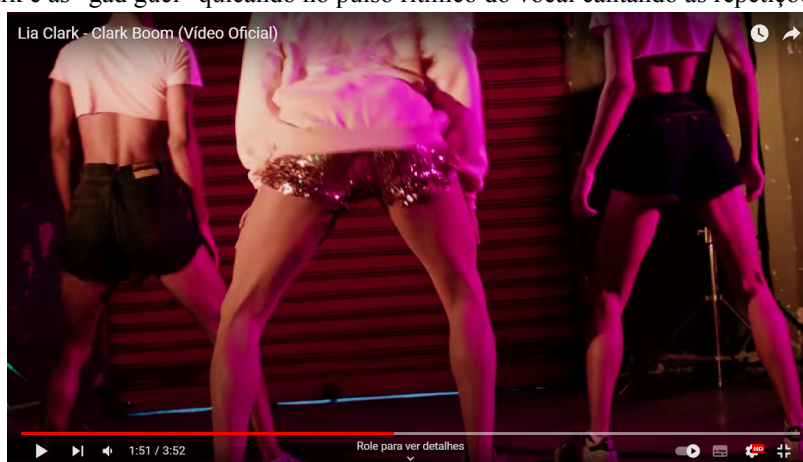
Figura 49 - Lia Clark espacializada dando palmadas no bumbum da “bad guél” a direita na visualização.



Fonte: (CLARK, 2016).

Quanto às repetições da palavra “boom”, no primeiro refrão, o ritmo da dança parece sempre tender a seguir o pulso do vocal, repetindo a sílaba rapidamente em grupos de pulsações separados por pausas. Dessa mesma maneira, acontecem incrustações e jogos de câmera que preenchem os espaços onde o pulsar do vocal está suspenso. Durante a suspensão do vocal, Lia Clark e as “bad guél” saltam juntas para os lados e sincronizam a repetição do movimento que fazem com os glúteos, juntamente com o retornar da pulsação do vocal que canta a palavra “boom”. A dança acontece mais no estilo da “quicada”, quando o bumbum faz movimentos verticais para cima e para baixo, enquanto o tronco se mantém inclinado para frente (ver figura 50). Também, reforça a ideia de que o “boom” divide valor de significado com o bumbum, visualizando o ritmo em que é cantada essa palavra, com o ritmo em que é quicado o bumbum.

Figura 50 – Lia Clark e as “bad guél” quicando no pulso rítmico do vocal cantando as repetições da palavra “boom”.



Fonte: (CLARK, 2016).

Há uma pequena coreografia que Lia Clark realizou com suas “bad guél” durante a primeira exibição da estrofe que se inicia em “Prepara o gatilho” e “Não para, não para”. Gestos e expressões corporais parecem ter sido pensados para combinar com o pulso em que as palavras são cantadas, ainda para reforçar essa visualização do ritmo, acontecem algumas incrustações que auxiliam nessa visualização. Para evitar repetições exaustivas de questões já pontuadas sobre o videoclipe “Trava Trava”, não pretendo me estender sobre a visualização do ritmo em Clark Boom. Mas, vale ressaltar que esse videoclipe é interessante para perceber como dançarinos foram adicionados junto de Lia Clark para evidenciar um aspecto coreográfico em conjunto, o que estabelece sentido tanto com a estética do funk, quanto com o padrão pop. Cabe ainda dizer que esse videoclipe foi composto sob um ritmo de incrustação de composições imagéricas que sincronizam com o pulsar dos vocais, tanto nas repetições da palavra “boom”, quanto nas pausas entre as repetições das palavras “ai” e “ui” no final da canção.

4.8 “CLARK BOOM”: A VISUALIZAÇÃO DA VOZ

Novamente considerando a premissa de que o corpo é um importante veículo para se pensar a visualização da voz, além de recursos de plano fechado no rosto do vocalista e incrustações de imagens. Há uma composição videográfica, com plano fechado no rosto de Lia Clark, que exemplifica bastante sobre a visualização da voz em proeminência. Ela apareceu em algumas incrustações que acompanham as pausas entre a entoação da onomatopeia paródia de “Rap das armas”, como, por exemplo, da imagem que foi capturada aos 0:17 segundos (ver figura 51).

Figura 51 – Lia Clark espacializada em plano fechado enquanto vocaliza a onomatopeia paródia de “Rap das armas”.



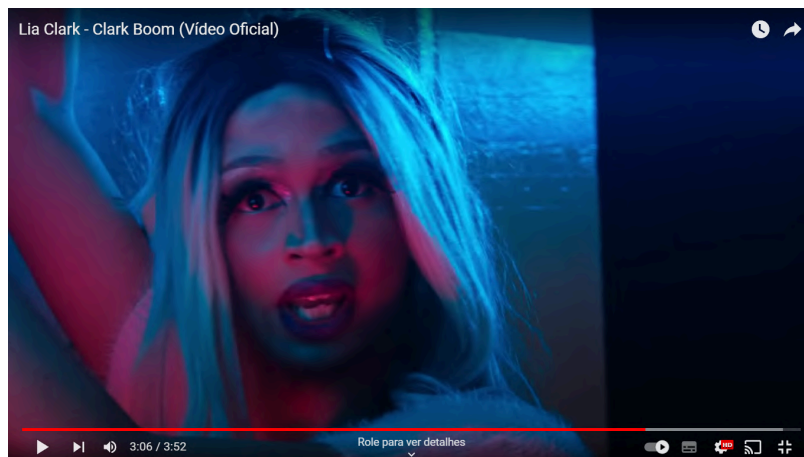
Fonte: (CLARK, 2016).

Nessa composição, o plano fechado traz a visualização para a voz de Lia Clark. Além da espacialização do megafone, frente dos lábios da drag queen, reforçando a ideia de uma voz visualmente proeminente, há a visualidade de uma proeminência de voz que está além de uma linguagem que se expressa por dêiticos, mas espacializa uma voz que utiliza figuras de linguagem, como a onomatopeia.

Durante a visualização da letra e do ritmo desse videoclipe, é facilmente perceptível como a voz é um recurso que dita muito do ritmo de edição. Para evitar, discussões já abordadas em “Trava Trava” sobre a visualização da voz, pretendo observar em “Clark Boom”, os momentos em que a voz é visualizada fora de uma linguagem de dêiticos como identificação autobiográfica do personagem de forma discursiva. Mas me ater mais de que forma esse personagem é acessado através da voz numa estética funk queer, utilizando de outros recursos vocais além da palavra cantada. Nessa parte há uma visualização da voz que deixa uma marca de uma “expressão gay” que consiste na efeminação da voz masculina utilizando as palavras “ai” e “ui” no final da canção. Já abordei a questão da drag ser um importante semblante do simbolismo gay. Musicalmente falando, um trecho de Clark Boom que “choca” nessa questão, é o momento em que essas duas palavrinhas são a proeminência da voz na canção e aparecem numa sequência combinada entre os compassos. A visualização da voz, na última repetição de “ui”, capturada aos 3:06 minutos do videoclipe (ver

figura 52), revela essa personagem entoando uma expressão e forma de entoação do vocábulo que é comum nos homens gays efeminados (bichas), enquanto o rosto da drag queen fazendo uma expressão facial provocativa (debochando) é espacializado em plano fechado.

Figura 52 – Lia Clark espacializada em plano fechado com a proeminência da voz durante a vocalização da palavra “ui”.



Fonte: (CLARK, 2016).

A visualização da voz, ainda nos auxilia pensar sobre a vocalista no sentido do corpo, do personagem e como pessoa. Sobre as 3 classificações em “Clark Boom” e “Trava Trava”, elas são bastante parecidas. Há um erotismo, abordado pelo corpo travestido, que novamente aparece na letra e espacializa através da imagem da drag queen utilizando de vestuários que são rotulados comercialmente como produtos femininos, são eles: os bodys, mini shorts, croppedds, além de calçados com bastante brilho e cintilação. Outros artigos como maquiagens carregadas e utilização de peruca loira, constróem essa personagem de Lia Clark, que estabelece, no segundo videoclipe, um *star system* para sua personagem. Essa ideia é reforçada na premissa de que a voz como pessoa virtualiza outras músicas que o artista cantou, e, no audiovisual, outras audiovisualidades que o corpo do artista já capturou em outras performances e videoclipes. Também, convém ainda dizer que Lia Clark mantém um aspecto de nuances específicas da voz muito parecido com “Trava Trava” em “Clark Boom”, utilizando uma voz que se aproveita mais da articulação da letra da música que de um desempenho melódico mais elaborado, além de manter seu vocal em alturas mais centrais na classificação vocal da voz masculina.

4.9 “TRAVA TRAVA” E “CLARK BOOM” SOB A LÓGICA DO GÊNERO POPULAR

Retomando o foco de discussão metodológica que está prevista no capítulo 3.3.4, uma regra semiótica do gênero popular é a representação de cenários imagéticos e sua ligação com contextos sociais, culturais e geográficos, inscritos ou associados com determinados gêneros musicais. No funk, o cenário do periférico é instituído desde suas origens nos bailes de comunidade. Uma música

do “funk clássico” que comprova isso, é “Endereço dos bailes”, que inscreve como cenário sonoro para o funk os bailes e suas características em cada favela. Essa estética é especializada em muitos videoclipes, documentários e fotos, que transitam pelas mídias, no passar da história do funk. No próprio documentário do funk em São Paulo (BOILER ROOM, 2020), os artistas do funk paulista também aparecem em locais da periferia durante as entrevistas. Dessa forma, é seguro argumentar que o periférico presente nos dois videoclipes de Lia Clark também captura essa estética funk, um periférico que é experienciado numa relação com os espaços urbanos, a produção fonográfica, e o discurso que impera sobre os corpos.

Ao comentar sobre a escolha dos cenários específicos para “Trava Trava”, Clark (2020) comentou que tudo foi basicamente improvisado, e que a ideia final do clipe se distanciou da visualização que Clark planejou inicialmente.

O clipe era basicamente: eu numa casa me arrumando, me montando e quando a campainha tocasse, que era um boy que eu ia atender, aparecia eu colocando a peruca e ia atender a porta, ele ia entrar na casa e a gente ia se pegar, daí o clipe ia acontecer na sala, uma coisa bem sensual, e na hora do “surpresa” eu ia levar ele pro quarto. [essa ideia é concluída na segunda parte do vídeo...]. Voltando! Quando a gente voltasse no quarto seria o “estúdio branco”, uma coisa mais “mundo paralelo”, eu com uma maquiagem mais boneca, uma coisa mais artística, uma coisa mais “uooool” [...], ia acontecer toda a sarração lá no quarto e também, eu pensei em gravar algumas cenas na praia, a praia tava lá pública, era só chegar, gravar e um beijo! Porque o babado secreto é: eu não tinha dinheiro para fazer o clipe! Então, o estúdio branco seria na faculdade do Gabriel, a praia, era só chegar lá e gravar, e a casa eu pensei ser a casa de uma amiga. Como vocês sabem, a casa não rolou e eu comentei com o Gabriel que eu queria um lugar “pichado” e ele se lembrou que tinha feito outro ensaio fotográfico com outra drag, que vocês conhecem como Bianca DellaFancy.

Nesse depoimento de Lia Clark é possível observar a intersecção dos 3 atravessamentos que demonstram a captura do periférico num audiovisual de funk drag. E novamente a história trouxe destaque à questão da economia das produções audiovisuais. Em “Trava Trava”, observo uma experiência de produção audiovisual que utilizou dos recursos disponíveis, quase que gratuitamente, para produzir seu videoclipe, são eles: o estúdio da faculdade de Gabriel (Que foi marcado para a gravação do videoclipe com a proposta de fazer um trabalho para a faculdade), a praia por ser um lugar público (e já lembrada como espacialização dos “arrastões” realizados pelas práticas funkeiras na história contada pelos jornalistas, nos anos 1990), e o “lugar pichado”, (que também foi marcado com o pretexto de que seria feito um trabalho de faculdade). Essas 3 espacialidades capturam o sentido de uma experiência periférica, tanto na produção de um audiovisual independente, quanto uma experiência periférica do acesso aos espaços urbanos, algo que foi comum na experiência de produção fonográfica de vários artistas consagrados do funk carioca e paulista.

Outro ponto da discussão é uma experiência periférica no mercado fonográfico, Lia Clark como uma das primeiras drag queens a produzir funks e videoclipes, ainda de forma independente,

vivenciou essa questão de estar às margens de uma produção que contemplasse os parâmetros do *mainstream* fonográfico e audiovisual. Primeiro, porque a música não foi lançada por grandes gravadoras e o videoclipe não foi produzido pelas grandes produtoras cinematográficas. Segundo, porque ainda em 2016 a ideia de drag queens cantoras era algo pouco conhecida e havia pouca projeção desse tipo de arte nas mídias.

Ainda convém lembrar que a exibição da drag representa um periférico na ideia dos papéis de gênero, que imperam de forma discursiva sobre os corpos. Quando Clark falou do “lugar pichado”, foi lembrado por já ter acontecido um ensaio fotográfico de outra drag queen, dessa forma a espacialidade presente no videoclipe, demonstrou um cenário utilizado para midiaticização de corpos que ocupam espaços periféricos, dentro da normatização promovida pelo discurso hétero cis. De forma muito parecida, o aspecto econômico e periférico aparece como cenário em “Clark Boom”, isso já foi brevemente comentado sobre a composição de Lia Clark com o secador de cabelo, e além disso, “Clark Boom” se passa num tipo de galpão industrial, onde os cenários são montados com paletes de madeira, piscina inflável, balões, armas de brinquedo, cadeiras de praia... Esse tipo de artefato reflete uma produção periférica, uma forma mais “barata” de implementar ideias na produção.

De acordo com os dados obtidos na análise sobre a proeminência da voz, a ideia de *starsystem* construído por Lia Clark é a personificação midiática de uma drag funkeira, ainda que grande parte dessa significação esteja ligado com a ideia do pop divas massivo, esse trabalho procurou se atentar aos significados ao redor da ideia da drag queen e a estética funk.

4.10 “TRAVA TRAVA” e “CLARK BOOM”: A SEMIÓTICA DA CANÇÃO FUNK

Em “Trava Trava” e “Clark Boom”, ambas as canções apresentam uma altura vocal central, levando em conta as tessituras masculinas de “voz de peito”, que corresponde à forma de projeção de voz cantada mais próxima da voz falada. Uma questão que é possível afirmar com exatidão é que as duas canções dos videoclipes de 2016 demonstram no canto com uma “linearidade contínua da articulação de texto” (TATIT, 2022, p. 9). Dessa forma, as canções enfatizam movimentos rítmicos em detrimento dos melódicos, tanto no vocal, quanto no arranjo das músicas, e reverberam no videoclipe, um acesso maior à visualização da dança e aos movimentos de edição das imagens. Como observado nos dados obtidos com a contextualização das músicas, dêiticos pronominais e imperativos são bastante utilizados para que a personagem se revele discursivamente. Mas, convém ainda, comentar sobre a figurativização.

A configuração dos tonemas nas canções, apresentou semelhanças e divergências daquela já referenciada por Moreira (2016), sobre a semiótica das ramificações funk. “Trava Trava” se

assemelha com a configuração de tonemas melódicos presentes na música “Boladona” de Tati Quebra Barraco. As estrofes iniciam com um crescendo melódico e o ápice na altura da primeira frase, é resolvido por saltos descendentes até a chegada da cadência, sendo prosseguido por frases que iniciam altas e descendem até a cadência durante os versos na estrofe. Isso acontece, por exemplo, na contagem 0:17 até 0:25 segundos da exibição do vídeo, quando Lia Clark entoa a primeira estrofe da música antes do bordão “É isso mesmo em”. Essa mesma configuração se repete com algumas alterações pontuais por toda a entoação dos seguintes estrofes a partir da contagem 0:33 até 1:03 do vídeo. A partir desse instante, é possível identificar uma passionalização, quando a vogal “A” é prolongada na entoação da última sílaba da palavra “surpresa”. Enquanto a vogal ecoa pelo videoclipe, imagens caleidoscópicas parecem despertar uma atmosfera onírica na visualidade do videoclipe. Partindo da contagem 1:11, a configuração melódica que aparece após o início das frases “Agora senta no chão/ deita devagarinho” ainda se assemelha com a anterior, com saltos descendentes resolvidos por ascendentes com a transição para o início de novas frases, com alguma alteração durante as frases “Fecha até os olhos/ E não, não faz biquinho”, que mantém uma suspensão de saltos melódicos de uma frase para outra, mas que ainda assim se resolvem numa cadência de salto descendente. Aos 1:22, há um novo crescimento nas alturas da melodia que percorre a frase “Eu vou direto ao ponto”, essa é resolvida por um salto descendente que ocorre com a entrada de “Eu sou menino, eu sou garota” e novamente ascende a melodia até o fim da frase. Aos 1:26 inicia o canto da ponte para a repetição da palavra “Trava” no refrão, até a contagem 1:40, a melodia vai crescendo durante as repetições da frase “prepara pro trava trava”, dessa forma, a melodia age juntamente com a letra de que algo está em preparação, está em ascensão, para que o remix “prepara” da música “Show das poderosas” revele a resolução do ápice melódico, e permita uma sustentação das alturas, durante a repetição da palavra “Trava” que percorre o refrão sonoro do videoclipe até 2:12 da visualização. Essa sustentação da melodia promove um refrão carregado de tematização, para que “Trava” possa convidar, ordenar ou significar a dança, agindo juntamente com as composições imagéticas da drag queen requebrando. A partir daí, aos 2:13 a configuração melódica repete trechos já comentados.

Em “Trava Trava” foram percebidas algumas aproximações e distanciamentos daquilo que foi observado por Moreira (2016), em relação à porção melódica e articulatória das letras funk. Assim como observado pelo autor em outras músicas funk, as estrofes apresentaram tematizações constantes, porém, na música referida de Lia Clark, a passionalização apareceu antes da ponte da canção, o refrão manteve sustentação melódica, mas sem proeminência de vocais, o que caracteriza tematização durante a repetição da palavra “trava”, uma porção articulatória que proporciona mais abertura à dança pela regularidade rítmica das consoantes, diferente de refrões com passionalização, que foram identificados no funk putaria e irreverente, como, exemplo “Dako é bom” de Tati Quebra

barraco. Vale a pena ressaltar que “Trava Trava” apresenta um jogo de tonemas que flexionam os saltos melódicos entre términos e inícios de frases musicais, de forma mais elaborada e complexa que aquele modelo exibido por Moreira (2016) ou pelo DJ Grandmaster Rafael no documentário “Sou feia mas tô na moda”, isso se deve em questão, de que a composição também foi desenvolvida para combinar com efeitos de pós produção que se inspiraram na música pop, como pontes ascendentes melodicamente e com aceleração progressiva na batida pra gerar diferentes dinâmicas rítmicas e melódicas na estrutura da canção antes do refrão.

A respeito do vídeo “Clark Boom” a entoação das estrofes (após introdução com onomatopeias e o bordão “é isso mesmo eim”) inicia aos 1:00 da visualização, e a partir desse momento temos uma inversão da lógica que foi percebida na configuração melódica de “Trava Trava”, a frase inicia com saltos descendentes, mas a cadência promove um avanço expressivo na altura da finalização da frase, o que caracteriza a transição de uma frase para outra com saltos descendentes. Ao contrário de “Trava Trava”, em “Clark Boom”, fica claro que essa configuração melódica é inserida para combinar com o trecho parodiado da música “Só as cachorras (O baile todo)” de Bonde do Tigrão, no qual as frase também são resolvidas por uma cadência ascendente que é precedida por um tonema descendente entre as frases, durante a primeira estrofe da música. Mas aos 1:05 da visualização essa lógica é revertida na entrada da frase “Viu, ficou sem roupa”, que inicia alta e descende para o tonema suspensivo até que a palavra “mirando” eleve a melodia na próxima frase. Aos 1:08 inicia a entoação da frase: “A queda vai ser lenta e eu vou te levar pro céu”, nesse trecho, está presente um crescimento da altura até uma passionalização que aumenta a proeminência da vogal “é” em céu assim como em “guél” aos 1:15. A partir desta contagem, o tonema descendente que transmite a melodia para a entrada da frase “Essa é da pesada” é invertido para um ascendente com a continuação “então venha com desejo”, mas retorna para um descendente em “Se fizer o que eu mando” cujo tonema suspensivo da continuação à frase “tu vai sair ileso”, a qual continua ascendendo a melodia. Aos 1:22 na entrada do verso “Deita, finge de morto” há também uma transição de tonema ascendente para “agora rola no chão”, e novamente acontece um tonema descendente para a entrada da frase “Batalhão da Lia Clark” aos 1:25, que vai crescendo a altura do tonema até a entoação da palavra “até” na frase “Comando até patrão”. A partir de 1:30 entra a estrofe que antecede a ponte para o refrão, tonemas descendentes antecedem as duas primeiras frases dessa estrofe, já aos 1:33, o tonema ascende a melodia para a entrada da frase “Mira esse fuzil” que descende o tonema para a entrada da próxima e última frase do estrofe. Na ponte há uma sequência de um tonema suspensivo aos 1:37 da visualização, com a entrada da frase “Não para, não para” que suspende novamente o tonema na transição para a frase “Me fura toda na tara”, que forma um tonema descendente com a terceira frase na estrofe, prosseguido por um tonema ascendente, que é resolvido com a queda da altura na melodia na entoação da frase

“Explosão da Clark Boom” aos 1:44 da visualização, onde ocorre uma passionalização no aumento de duração das vogais na palavra “boom”. O refrão que repete a onomatopeia “boom” apresenta uma suspensão da melodia durante as várias repetições de pulsações rítmicas da palavra.

Mesmo apresentando uma configuração melódica bastante diversa de “Trava Trava” alguns pontos principais foram percebidos em relação ao modelo da semiótica da canção funk prevista por Moreira (2016) e canção “Clark Boom”. De forma semelhante à “Trava Trava” e aos apontamentos feitos pelo ator, “Clark Boom” também apresenta uma proeminência da porção articulatória do vocal que caracteriza a tematização, com exceção de algumas palavras em que a passionalização foi percebida brevemente. De forma geral, também semelhante à “Trava Trava”, “Clark Boom” demonstra uma configuração de tonemas bastante complexa e irregular, o que também caracteriza uma obra melodicamente mais elaborada que os funks irreverente e putaria cariocas, observados pelo autor da semiótica da canção funk, e que também podem ser audiovisualizados durante uma fala do DJ Grandmaster Rafael no documentário “Sou feia mas tô na moda”. Também, puderam ser percebidos, alguns efeitos de pós-produção que descendem da pop music. Além disso, o refrão de “Clark Boom” novamente apresentou uma tematização que proporciona a proeminência rítmica no vocal, a qual possibilita sincronizar o pulso vocal com a visualização da dança.

Nas músicas do funk putaria e irreverente, foi observado uma presença maior da tematização com a porção articulatória do vocal em proeminência, outra característica é a forma de cantar escrachado, repetindo diversas vezes as mesmas palavras, mas sem exibir tonemas melódicos que caracterizam a passionalização durante os refrões. A música de Lia Clark traz raramente a passionalização, o pulso das articulações no vocal funciona junto do beat e parecem ser pensadas para que a música crie uma atmosfera dançante, sendo assim, rítmica.

Os tonemas na música “Trava Trava” se assemelham mais com o formato de composição dos funk irreverentes e putaria descritos por Moreira (2016), que seria: a melodia das frases geralmente concluída com saltos descendentes e antecipando as seguintes com tonemas ascendentes, além disso, o refrão geralmente promove uma sustentação melódica repetindo palavras na mesma tonalidade, porém com maior abertura à passionalização, o que não foi observado em “Trava Trava”. Já em “Clark Boom”, foi observado que há um modelo inverso, os tonemas das frases geralmente tendem a um salto descendente durante as transições entre os versos dentro das estrofes, e, assim como em “Trava Trava”, há na ponte antes do refrão, crescimentos da altura durante repetições de frases, que são resolvidos por um salto descendente, antecedendo a suspensão de tonemas no refrão, o qual repete palavras e tonalidades. Essa questão das pontes ascendentes são inclusive características mais comuns no pop massivo que no funk de comunidade. Portanto, é seguro afirmar que a tematização é dominante nas duas canções, onde a articulação das consoantes detém mais proeminência que a porção melódica durante as vogais nas letras, algo que, de maneira

geral, pode ser percebido em estrofes e refrões de vários funks irreverentes, putaria e proibidão da primeira geração do funk nacional.

4.11 A MORFOLOGIA DO BATIDÃO EM “TRAVA TRAVA” E “CLARK BOOM”

Concluindo minha análise semiótica da canção nos funks de Lia Clark, agora irei comentar sobre a morfologia da batida funk nos dois videocliques da drag queen, me atendo à uma comparação com alguns elementos da configuração rítmica do beat Tamborzão (já exemplificado por ter sido a base para vários funks irreverentes e putaria), de acordo com dados já referenciados por Cáceres, Ferrari & Palombini (2014). "Trava Trava", também pode ser considerado uma morfologia do tamborzão e exibe 2 variações do beat funk, que mudam durante a música, mas mantém a organização das batidas sincopadas.

A primeira variação do batidão mantém as duas batidas sincopadas no agudo (representado pela caixa ou congas) com uma sintetização de timbre percussivo que se assemelha ao som de um aro de caixa na bateria. A batida do agudo utiliza 4 marcações, uma na 4ª semicólcheia do 1º tempo, e outra na 2ª colcheia do 2º tempo, porém, diferente do tamborzão, o agudo irá tocar suas duas últimas batidas na segunda colcheia do 3º tempo, e na primeira colcheia do 4º tempo dessa linha, antecipando em meio tempo a entrada das congas (ver capítulo 3.4.2). A configuração rítmica, na primeira variação, inicia no videoclipe aos 0:28 segundos da exibição, pode ser entendida por uma sequência de compassos 4/4 que se repetem constantemente e tocam o grave exatamente igual em ambos, no 1º e 3º tempo forte e, também, na 4ª semicólcheia do 4º tempo, o que já elenca uma clara morfologia do batidão “tamborzão” que se dividia em 3 camadas responsável por preencher toda a suspensão que ocorre do vocal após a passionalização da palavra “timbriológicas e com células rítmicas organizadas de outra forma.

A segunda composição rítmica, suspende o beat funk em “Trava Trava” e se aproxima dos ritmos pop e electro house, iniciando a partir da contagem 1:04 da exibição aproximadamente, e é antecipada pela passionalização da palavra “Surpresaaa”. Aos 1:12, inicia uma terceira configuração rítmica da batida, que apresenta a segunda variação do batidão sincopado da música, no qual foi percebido a repetição de um único compasso que toca até 1:41 do videoclipe, mantendo toda a composição rítmica do beat num mesmo timbre rítmico agudo sintetizado. As células rítmicas se dividem pelo compasso, marcando a batida, com a mesma organização do agudo na primeira variação do batidão, que se inicia na contagem 0:28, mas suspendendo as batidas do baixo e alterando o timbre do agudo que aparece na primeira variação. A partir de 1:45, a primeira variação do batidão volta a tocar, e se mantém, com algumas breves pausas, até o final do videoclipe.

Em “Clark Boom”, há uma nova variação do beat funk, considerando é claro, o modelo do tamborzão. Ela inicia no vídeo aos 0:53 da visualização e parece retornar para o timbre das congas, que proporcionam uma textura mais “seca” para a sonoridade. Esse timbre sintetizado é distribuído entre sons agudos e graves, onde as células rítmicas se dividem semelhantemente aos modelos comentados como a primeira variação do “tamborzão”, observada em “Trava Trava”. Mas, na primeira variação do beat em “Clark Boom”, a batida mais grave parece marcar o 1º, 2º e 3º tempo forte do compasso, mantendo o quarto tempo em pausa, sendo repetido em todos os compassos igual o modelo rítmicos dos tom tons na partitura do “tamborzão”. A porção aguda do beat apresenta variações entre o primeiro e segundo compasso no módulo 4/4. O primeiro compasso apresenta o agudo marcando igualmente em “Trava Trava”, utilizando 4 marcações, com as batidas sincopadas, uma na 4ª semicólcheia do 1º tempo, outra na 2ª colcheia do 2º tempo, outra, na segunda colcheia do 3º tempo, e, por último, na primeira colcheia do 4º tempo. O segundo compasso apresenta uma variação do agudo, que antecipa a primeira batida com mais uma semicólcheia no 1º tempo fraco do compasso, além disso, há mais uma batida que antecipa a sincopada do segundo tempo, proporcionando um preenchimento maior na composição do agudo, que aquele apresentado pelo “tamborzão”.

Aos 1:00 inicia uma segunda variação do batidão no vídeo, as células rítmicas são bastante semelhantes com a primeira, repetindo uma sequência de 2 compassos, mas é perceptível como o timbre perde altura e se aproxima ainda mais do tamborzão original, e, nos segundos compassos das sequências do beat, há a presença de mais uma batida nos quartos tempos fracos de cada compasso, da mesma forma que a configuração rítmica das congas no último tempo do tamborzão realizava. Mas aos 1:32 do videoclipe, essa batida no quarto tempo fraco do compasso é suspendida e outras células rítmicas e timbres são adicionados para uma terceira variação do beat, que acompanha o aumento da altura melódica e dinâmica rítmica até a virada para o bordão do refrão. Durante o refrão, foi adicionada uma quarta variação do beat na música, que corresponde exatamente à primeira variação rítmica do batidão de “Trava Trava”, e faz revelar em “Clark Boom” que além do aspecto mixagem ou “montagem” nas letras, o mesmo está presente na reutilização dos beats ou samplers da batida. A segunda variação do beat reaparece aos 2:04 para basilar a volta das estrofes. A terceira variação vem logo em seguida, quando aos 2:19, Lia Clark inicia a entoação das estrofes que antecedem a virada durante a ponte e o bordão. A quarta variação reutilizada de “Trava Trava” também se repete a partir da contagem 2:38 e se estende até o término do vídeo com algumas pausas.

A partir dessa discussão musicológica, busquei me ater a alguns diálogos entre as músicas de Lia Clark e o ritmo “tamborzão”, esclarecendo que apesar do estudo no vídeo geralmente privilegiar aspectos audiovisuais, no videoclipe, existem aspectos dialógicos dos gêneros musicais

que são capturados dentro da sonoridade do vídeo e também podem ter valor simbólico se explorados a partir do isolamento dessa sonoridade dentro de uma linguagem videográfica. Assim, foi possível elucidar que parte da estética funk na sonoridade dos videocliques de Lia Clark, estão relacionadas com a morfologia da batida, hora atualizando, hora resgatando elementos do modelo mais clássico do funk originalmente brasileiro, que é o “tamborzão”. Ainda convém dizer que a batida funk promove a possibilidade de variações na estrutura rítmica da batida, pela semelhança e proximidade que o ritmo sincopado apresenta em diversas composições, permitindo que os produtores encaixem os mesmos samplers e suas variações em diversas músicas diferentes, ou diversas configurações de *beats* numa mesma música. Vale lembrar que a estrutura rítmica da música não foi comentada em sua totalidade, vários efeitos de pós produção (principalmente aqueles de proximidade com a estética pop), pausas e preenchimentos rítmicos poderiam ser adicionados aos comentários. Porém, elenquei alguns pontos na estrutura rítmica, que identifiquei serem mais relevantes para atingir meus objetivos enquanto analista da estética funk na morfologia do beat nos videocliques.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa pesquisa, busquei identificar diálogos entre as duas obras audiovisuais de Lia Clark e a estética funk, reconhecendo que a audiovisualidade de uma drag queen cantora/compositora reverbera tanto numa estética de gênero popular, quanto na performatividade queer. Demonstrei através de falas públicas da cantora, sobre suas inspirações e impulsos criativos que ela demonstra ter uma intencionalidade em capturar elementos do pop divas e das popozudas do funk carioca. Portanto, em sua visualidade e musicalidade, foram encontrados diálogos com a estética funk na construção da caracterização dos corpos, das letras ambíguas e rebolados frenéticos em solo ou com acompanhamento de dançarinos secundários.

Esses dois atravessamentos que orientaram uma análise sobre a cantora, também levaram em conta as leis que regem a estética, produção e linguagens específicas do videoclipe. E tanto a estética funk, quanto a performatividade queer, apareceram em negociação durante a análise semiótica dos recursos discursivos utilizados pela drag queen. Há uma forma de dissimulação das imposições discursivas que imperam sobre os corpos. O corpo “preto” travestido de Lia Clark comunica através da base funk uma forma de desobediência, que dissimula regras de produção fonográfica e audiovisual do centro, enriquecendo os sentidos em torno das produções genéricas e independentes, fora do *mainstream*. Convém ainda dizer que Lia Clark joga com elementos que absorve de suas inspirações pop, dessa forma ela imita e satiriza formas de produção que do próprio centro massivo do fonográfico e audiovisual, enquanto tenta reproduzi-los utilizando de canto escrachado, corpo aberto, além de expressões faciais provocativas e satíricas.

Para além da performatividade queer, convém questionar até que ponto essa visualidade dos corpos queer na música tem potencial para bio ativismo político, isso em comparação com as várias teorias sobre a “lacração” que permeiam os estudos brasileiros da música queer. Mesmo que esse não seja o foco de pesquisa dessa dissertação, convém dizer que nos poucos materiais audiovisuais que utilizei para abordar suas obras de 2016, percebi a drag como divulgadora da arte drag queen, exibindo e dividindo espaço de visualização em seu canal, com demais drags e gays que habitam espaços de atuação dentro da produção fonográfica e audiovisual. Além disso, mais exemplos podem ser encontrados no seu canal do Youtube, como o quadro “Sem frescurinha” em que ela entrevista outras personalidades do universo LGBTQIA+, abordando temas eróticos, curiosidades, *reacts* de outras produções audiovisuais, making offs de videoclipes em parceria com outros artistas e também os novos Youtube *shorts*. Todo esse advento das personalidades desviantes nas mídias musicais é um despertar incrível e indiscutível das populações queer e seu empoderamento para novos espaços de atuação midiática.

A partir desse trabalho, percebo possibilidades de extensão para futuras pesquisas, uma delas, é a investigação minuciosa desse "humor" que está inscrito na ramificação do funk putaria e irreverente, especialmente nas obras de Lia Clark. Pode ser relevante investigar que tipos de estéticas e sentidos revelam o desencadeamento desse riso, que é despertado durante a apreciação das letras e performances musicais no funk. Um possível caminho a se percorrer, pode ser o da polissemia do riso, para identificar historicamente diálogos entre obras artísticas que descendem desde a literatura, até os textos multimodais. Nesse percurso, cabe questionar onde a lógica do erotismo e do humor se entrelaçam nas canções funk e geram um riso, que tipo de humor se revela nas obras de Lia Clark e como se aproximam e se distanciam do humor que está inscrito em outras obras do funk irreverente/ putaria.

Outra possibilidade de continuação dessa pesquisa, pode ser uma abordagem do funk drag a partir de Lia Clark e como essas produções audiovisuais de 2016 se aproximam de outras que surgiram posteriormente, tanto pensando sobre a carreira de Lia Clark, quanto de outras drag queens que iniciaram uma trajetória de produção no universo funk. Um exemplo específico é o surgimento de outras drag funkeiras que emergem no mercado fonográfico brasileiro sem antes ter atingido repercussão nos segmentos da música pop, como, por exemplo Kaya Conky, que demonstra, claramente, ter tido Lia Clark como inspiração para se lançar na indústria como outra drag que faz funk, em meados de 2018, tendo até mesmo colaborado com a cantora Lia Clark na gravação da música "Boneca Safadinha".

A partir da premissa de que esse trabalho se concentra em abordar a estética funk nos videoclipes, a musicologia do vídeo foi pensada em torno de dados qualitativos sobre a estética funk presente na música dos videoclipes. Porém, uma parte dessa construção musicológica, no que diz respeito aos samples, timbres, filtros e efeitos musicais eletrônicos de pós-produção, foi deixada de lado. Mesmo assim, não deixando de reconhecer que uma pesquisa musicológica sobre a música nos videoclipes de Lia Clark e outras drag queens funkeiras, também pode possibilitar investigações relevantes sobre as formas de produção específicas de composição, arranjo e mixagem da *pop music* massiva, que são grandes responsáveis por aproximar o "funk ciber queer" dos formatos pop.

Por último, ainda convém dizer, que esse texto pode servir para pesquisas que tragam uma análise ampla das atuações de drag queens em gêneros da música popular, visto que hoje no Brasil é possível identificar drag queens em diversos gêneros da música popular, como o pop, o funk, o rap, sertanejo... Pode ser relevante perceber que a partir da ideia de que existe uma classificação para cada carreira de artistas drag queens cantoras e compositoras, que utilizam de uma performance queer e podem ser visualizadas ocupando diferentes espaços dentro da lógica dos gêneros populares, é possível pensar que há todo um segmento de gêneros musicais que se mesclam dentro do campo da música queer brasileira e internacional.

REFERÊNCIAS

AUDIOVISUAIS:

BEYONCÉ. **Beyoncé - Single Ladies (Put a Ring on It) (Video Version)**. Youtube, 3 de out. de 2009. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4m1EFMoRFvY>>. Acesso em: 13 de out. de 2023.

BRASIL, Warner Music. **Show das Poderosas (Clipe Oficial) - Anitta**. Youtube, 19 de abril de 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>>. Acesso em 10 de ago. de 2023.

BUCHECHA. **Claudininho e Buchecha - Conquista (Clipe Oficial)**. Youtube, 10 de jun. de 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=okPjGrMLmRE>>. Acesso em 13 de out. de 2023.

CLARK, Lia. **COMO COMECEI MINHA CARREIRA + MAKE TRAVA TRAVA PT. 01 / Bom Lia #15**. Youtube, 25 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CiSRdJqD5Lk>>. Acesso em: 10 de ago. de 2022.

CLARK, Lia. **COMO COMECEI MINHA CARREIRA + MAKE TRAVA TRAVA PT. 02 / Bom Lia #16**. Youtube, 28 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YVoLo1KBzUU&t=91s>>. Acesso em: 10 de ago. de 2022.

CLARK, Lia. **ENTREVISTA COM GLORIA GROOVE / Bom Lia #13**. Youtube, 6 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z8m25-yoL9k&t=364s>>. Acesso em: 10 de ago. de 2022.

CLARK, Lia. **Lia Clark - Clark Boom (Vídeo Oficial)**. Youtube, 22 de setembro de 2016, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mB3xTW5h75Q>>. Acesso em: 10 de ago. de 2022.

CLARK, Lia. **Lia Clark - Q.M.T (Vídeo Oficial) [Prod. Heavy Baile]**. Youtube, 29 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D7aWvKKNd-w>. Acesso em: 26 de abr. de 2022.

CLARK, Lia. **Lia Clark - Sentadinha macia** (vídeo oficial) | prod. TH4I. Youtube, 2 de jul. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NNLC0ApF2A0> . Acesso em: 26 de abr. de 2022.

CLARK, Lia. **Lia Clark - Trava Trava** (vídeo oficial). Youtube, 21 de jan. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KgUGMDHU7d8>. Acesso em: 26 de abr. de 2022.

ÉPOCA, Revista. **Rainhas do pop e folia**. Youtube, 08 de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1aCz6SY-r3E>. Acesso em: 02 jan. 2023.

LOCO, Kibe. **Kibe Loco - Dança do Quadrado**. Youtube, 29 de mar. de 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ktgsn_G59os>. Acesso em: 13 de out. de 2023.

LUDMILLA. **Cheguei (Clipe Oficial)**. Youtube, 3 de mai. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RNVLCr-Y7rQ>>. Acesso em: 07 de out. de 2022.

LUDMILLA. **LUDMILLA - 24 Horas Por Dia (Clipe Oficial)**. Youtube. 18 de dez. de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a-kSUQBKgSM>>. Acesso em: 13 de out. de 2023.

POPOZUDA, Valesca. **Beijinho no ombro**. Youtube, 28 de dez. de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=73sbW7gjBeo>. Acesso em: 07 de out. de 2022.

POPOZUDAS, Gaiola. **Agora eu sou piranha (videoclipe)**. Youtube, 11 de dez. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SY4EJDSRug4>>. Acesso em: 16 de nov. de 2022.

PRODUÇÕES, Tom. **Bonde das Maravilhas - Quadrado de Borboleta (CLIPLE OFICIAL) TOM PRODUÇÕES**. Youtube, 15 de ago. de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UzOc1qObhG4>>. Acesso em: 13 de out. de 2023.

ROLÊ, Bonde do. **Bonde Do Rolê - Solta O Frango (Official Video)**. Youtube, 20 de fev. de 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kgb6FxuaPQA>>. Acesso em 13 de out. de 2023.

ROOM, Boiler. **Baile Funk São Paulo – na introduction by Boiler Room and kondzilla.** Youtube, 22 de set. de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VrbbU4yMZ5Y>>. Acesso em 07 de out. de 2022.

SPEARS, Britney. **Womanizer (Director'sCut) (Official HD Video).** Youtube, 25 de out. de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rMgayQ-U74s>>. Acesso em 26/04/2022.

VÍDEOS FUNK. **Sou Foda - Avassaladores clipe Dvd Funk Frenetico.** Youtube, 9 de mar. de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v7IrvPinv0>>. Acesso em: 13 de out. de 2023.

BIBLIOGRÁFICAS:

ABDALLA, Carla Caires. **Rolezinho pelo funk ostentação: um retrato da identidade do jovem da periferia paulistana.** (Dissertação de mestrado). Escola de Administração de Empresas da Fundação Getúlio Vargas. São Paulo, 2014.

ALVARADO, Sara Victoria; DÍAZ, Álvaro. Subjetividade política encorpada. **Revista Colombiana de Educación**, v. XX, n. 63, p. 111-128, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.17227/01203916.1689>. Acesso em: 20 mai. 2022.

AMORIM, João Guilherme Barbosa de. **O videoclipe no Brasil: uma análise do gênero nos canais de televisão por assinatura Multishow e MTV.** 2008. 56 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em comunicação social) - Universidade federal do Rio de Janeiro, RJ, 2008.

AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: Um Percurso Histórico pela Arte dos Atores Transformistas. **Revista Belas Artes**, São Paulo, 16^a ed. set-dez. 2015. Disponível em: <https://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=drag-queen-um-percurso-historico-o-pela-artedos-atores-transformistas>. Acesso em: 15 de dez. de 2021.

ANZALDÚA, Gloria. Queer(izar) a escritora - loca, escritora y chicana. In: BRANDÃO, I. et al. (ed.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010).** Tradução: Tatiana Nascimento. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p. 409–425.

AUSTERLITZ, Saul. **Money For Nothing: A History of the Music Video From the Beatles to The White Stripes**. New York: Continuum, 2007.

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. Nova Yorque: New York University Press, 1994.

BARDARI, Sérsi. A função dos dêiticos na estruturação do texto. **Entremeios**: revista de estudos do discurso. São Paulo, v.3, n.1, p. 1-9 jun/2011. Disponível em: <<http://www.entremeios.inf.br>> . Acesso em 10 de ago. de 2023.

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. **A Fabricação do ídolo pop: A análise textual de videocliques e a construção da imagem de Madonna**, 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

BEHL, Rafael Mario. Youtube: a representação da cultura na sociedade através de videocliques de música. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA, TRABALHO, CULTURA E LASER. II. 2021. Marechal Cândido Rondon. **Anais eletrônicos**. Marechal Cândido Rondon: UNIOESTE. 2021. 548 – 560. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1470cJ3tIppRDnx_M0Xt7n8dqaoGXR0MS. Acesso em: 08 de out. de 2022.

BENNETT, Andy ; PETERSON, Richard. **Musical Scenes: local, virtual, translocal**. Nashville, Vanderbilt University Press. 2004.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein**. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Música lésbica e guei. **ANPPOM**, Goiânia, v. 3, n.1, p. 390-440, 2013.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 153-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

CÁCERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A era Lula/Tamborão: política e sonoridade. **Estudos brasileiros**, Brasil, n. 58, p.157-207, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394/85371>>. Acesso em: 10 de ago. de 2023.

CALDAS, Carlos Henrique Sabino. O videoclipe na era digital: história, linguagem e experiências interativas. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, XVIII, **Anais [...]** Bauru, 2013. p. 1-15.

CARVALHO, Claudiane de Oliveira. **Narratividade e videoclipe: interação entre música e imagem nas três versões audiovisuais da canção “One” do U2**. 2006. 176 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CASALE, Roland; FEMENÍAS, María Luisa. Breve recorrido por el pensamiento de Judith Butler. In: CASALE, Roland; CHIACHIO, Cecília (Orgs.). **Máscaras Del Deseo: una lectura del deseo en Judith Butler**. Buenos Aires: Catálogos, 2009. p. 11-35.

CHION, Michel. **La audiovisión: introducción análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Buenos Aires: Paidós, 1993.

CORREIO 24 HORAS. Dois LPs dos Secos & Molhados São Restaurados e Voltam às Lojas. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/dois-lps-dos-secos-molhados-sao-restaurados-e-voltam-as-lojas/>. Acessado em: 24 jul. 2022.

COUTO JUNIOR, Dilton Ribeiro; SILVA, João Paulo de Lorena. Corpos transviados ao Sul do Equador: o que Linn da Quebrada tem a nos (des) ensinar?. **Cocar**, v. 12, n. 23, p. 318-341, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: Uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FABBRI, Franco; PINHO, Marcio Giacomini. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. **Revista Vórtex**, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 1–31, 2017. DOI: 10.33871/23179937.2017.5.3.2161. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2161>. Acesso em: 13 out. 2023.

FILHO, Daniel. **Circo Eletrônico**: Fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política - Seleção e organização de textos Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. In: (ORG) MACHADO, R. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal (Edição com base nos textos de Michel Foucault), 1979.

FOUCAULT, Michel. (2008). **Nascimento da biopolítica**: Curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes.

GODOI, Rodolfo. (2020). O cômico na performance artística de Ney Matogrosso. Arquivos do CMD, v. 7, nº 2, Dossiê "Gênero, Memória e Cultura". v. 7, n.2, Jul-Dez 2019, p. 12–26. Disponível em <https://doi.org/10.26512/cmd.v8i2.31149>. Acesso em 24 de set. de 2022.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the Distraction Factory**: music television and popular culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

HERSCHMANN, Michael. **Funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

JANOTTI JR, Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Eco-Pós**, v. 6, n. 2, 2009. DOI: 10.29146/eco-pos.v6i2.1131. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1131. Acesso em: 1 out. 2023.

JANOTTI JR, Jeder. Dos Gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2. In: **Anais** do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom): Rio de Janeiro, 2005. p. 57 - 72.

JANOTTI, Jeder Jr.; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. **Galáxia**, núm. 15, junio, 2008, pp. 91-108 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399641241007>>. Acesso em: 10 de ago. de 2023.

JESUS, Jaqueline Gomes De. **Orientações sobre identidade de gênero**: Conceitos e termos. 2. ed. Brasília: Publicação online, abr. 2012. Disponível em: <http://www.diversidadessexual.com.br/wpcontent/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITO-S-E-TERMOS.pdf>>. Acessado em: 20 de set. de 2022.

LE MOS, André. Cibercultura, cultura e identidade. Em direção a uma “cultura copyleft”? **Contemporanea**, Salvador, v. 2, n. 2, dez., p. 9-22, 2004. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3416/248>>. Acesso em: 21 de jun. de 2022.

LOPES, Adriana Carvalho. **“Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca**. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771300>>. Acesso em 10 de ago. de 2023.

LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho - ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: **Autêntica**, 2004.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. **E nessa cena a avó da Pablo já era transgressora: performances queer na música pop brasileira.** *Contracampo*, Niterói, v. 38, n.1, p. 51-65, abr-jul 2019.

MIZRAHI, Mylene. **A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra.** Rio de Janeiro: 7 Letras. 2014.

MOREIRA, Rafael Hermes Mondoni. **É Som de Preto, de Favelado, mas quando toca ninguém fica parado: O Funk Como Canção.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Composição) - Instituto de artes, UNESP. São Paulo, 2016.

MUNDY, John. **Popular Music on the Screen.** New York: Routledge, 1999.

NUNES, Fernando Fidelix. **O uso de recursos semióticos em videoclipes: novas perspectivas para a análise de discurso crítica.** 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

OLIVATTI, Tânia Ferrarim. Youtube: Novas Práticas dos usuários em uma nova cultura digital. **Lecotec**, São Paulo. ago./out. 2008. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/pesquisa/lecotec/eventos/simposio/anais/2008_Lecotec_256-267.pdf>. Acesso em: 30 out. 2022.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia.** São Paulo: Cultrix, 1984.

PRECIADO, Beatriz (Paul). “Multidões queer: notas para uma política dos “anormais””. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n.1, janeiro-abril 2011. Disponível em: <<https://funkcarioqueer.wordpress.com/2013/02/15/b-preciado-multitudes-queer/>>. Acesso em: 24 de jul. de 2021.

ROCHA, Rose de Melo; CAMINHA, Marina. “Estéticas bastardas de subjetividades celebrizadas: Sensualização, deboche e resistências no pop-funk de Lia Clark”. **Flamencos**, Porto Alegre, v. 26, n.1, p. 01-12, jan-abr 2018.

ROCHA, Rose de Melo; SILVA, Josimey Costa da; PEREIRA, Simone Luci. Imaginários de uma outra diáspora: consumo, urbanidade e acontecimentos pós-periféricos. **Galaxia**, São Paulo, n. 30, p. 99-111, dez. 2015. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015220453>>. Acesso em 24 de set. de 2022.

ROCHA, Rose de Melo; POSTINGUEL, Danilo. K.O.: O nocaute remix da drag Pabllo Vittar. **E-Compós**, [S. l.], v. 20, n. 3, 2017. DOI: 10.30962/ec.1416. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1416>. Acesso em: 24 de jul. de 2022.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio: Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. São Paulo, Ática, 1995.

SANTANA, Gilvan Da Costa et al... **Música queer brasileira**. E-book CONQUEER... Campina Grande: Realize Editora, 2018. p. 480-491. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/40233>>. Acesso em: 24 de set. de 2022.

SANTORO, Fabiana. Lia Clark: “Sempre sonhei em ter clipes e músicas, mas nunca imaginei que seria possível”. **JornalDR1**, 2021. Disponível em: <<https://jornaldr1.com.br/2021/07/lia-clark-semprer-sonhei-em-ter-clipes-e-musicas-mas-nunca-imaginei-que-seria-possivel-a-artista-conversa-com-o-jornaldr1-sobre-novas-musicas-e-desafios-na-industria.html>>.

SHANK, B. **Dissonant identities**: The rock’n’roll scene in Austin, Texas. Hanover. 1994.

SILVA, Alexandre Rocha. Semiótica e audiovisuais: ensaio sobre a natureza do fenômeno audiovisual. **Revista fronteira** - Estudos midiáticos. vol: XI, nº 3, p. 145 - 154, dezembro, 2007.

SOARES, Nana. Criminalização do funk revela preconceito e discriminação contra as periferias. **Portal aprendiz uol**. 2017. Disponível em: <<https://portal.aprendiz.uol.com.br/2017/08/02/criminalizacao-funk-revela-preconceito-e-discriminacao-contra-periferias/>>. Acesso em: 08 de out. de 2022.

SOARES, Thiago. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. Recife: Livro rápido. 2004.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora universitária. 2013.

STRAW, Will. **Systems of articulation, logics of change**: communities and scenes in popular music. In: Cultural Studies, vol. 5, n. 3, 1991.

STRAW, Will.. Scenes and sensibilities. In: E-Compós. Brasília: **COMPÓS**, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>>. Acesso em 20 de jul. de 2022.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. 4. São Paulo: Objetiva. 2018.

VENCATO, Anna. Paula. Confusões e estereótipos: o ocultamento de diferenças na ênfase de semelhanças entre transgêneros. **Cadernos AEL**, [S. l.], v. 10, n. 18/19, 2010. Disponível em: <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/view/2513>>. Acesso em: 24 de jul. de 2022.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988