

As dissidências corpossonográficas das imagens de controle no bregafunk¹

The ‘corpossonográficas’ dissidences of control images in bregafunk

Ítalo Rômany de Carvalho Andrade²
Daniel Meirinho³

Resumo: O presente texto analisa as dissidências corpossonográficas que contestam as imagens de controle que operam na construção de classe, gênero, raça, sexualidade e território, nos vídeos protagonizados por artistas LGBTQIA+ do bregafunk. O objetivo é o de compreender como Danny Bond, Gyldo e Rayssa Dias desafiam um regime racializado e cisnormativo de representação de corpos negros, transexuais, lésbicas e bichas afeminadas que habita na diferença colonial em uma perspectiva de lócus fraturado. Esta análise se dá a partir de três vídeos de cada artista, sob um intercruzo interseccional metodológico de uma constelação que fabula sobre o cânone de outras divas pop periféricas. As imagens resultam, nos limites fronteiriços, para desestabilizar matrizes de poder e afirmar identidades que negociam constantemente entre entretenimento e subversão.

Palavras-Chave: Bregafunk. Interseccionalidade. Imagens de controle.

Abstract: This text analyzes the “corpossonográficas” dissidences that contest the images of control that operate in the construction of class, gender, race, sexuality and territory, in the music videos starring LGBTQIA+ bregafunk artists. The aim is to understand how Danny Bond, Gyldo and Rayssa Dias challenge a racialized and cisnormative regime of representation of black, transsexual, lesbian and effeminate queer bodies that inhabit the colonial difference from a perspective of fractured locus. This analysis is based on three music videos by each artist, under an intersectional methodological intercrossing of a constellation that fabulates about the canon of other peripheral pop divas. The images result, within the border limits, to destabilize matrices of power and affirm identities that constantly negotiate between entertainment and subversion.

Keywords: Bregafunk. Intersectionality. Control images.

1. Apresentação

Ao analisarmos a cena bregafunk, é comum que, em um primeiro momento, as imagens de corpos suados simulando gestos de conotação sexual ganhem amplitude. A dimensão

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Doutor em Estudos da Mídia, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/UFRN). E-mail: italoromany@outlook.com

³ Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/UFRN). E-mail: danielmeirinho@hotmail.com

coreográfica e gestual, frequentemente marcada por movimentos pélvicos e de braços, incorpora a ‘sarrada’ como elemento central, expressando uma irreverência característica do gênero, no âmbito de como o gesto moraliza as performances dos bailarinos e dançantes — os *malokas* — homens com gestos compassados sem camisas, cordão e shorts que ostentam o falo. Essa gramática corpográfica compassada tanto enfatiza a virilidade, quanto tenciona os recursos do corpo para enganar, lograr, de forma humorística e jocosa, uma implosão dos padrões de gênero.

Contudo, quando acionamos esses referenciais imagéticos, raramente emergem figuras que subvertem essa normatividade de gênero dentro do bregafunk, como a de um homem vestindo calcinha fio dental e rebolando diante das câmeras. O artista e cantor Gyldo evoca essa divergência, ao usar seu corpo para implodir essa dimensão gramatical do gesto já tão encorpado à cena. De batom vermelho, cavanhaque e glitter nos olhos, Gildo Francisco de Oliveira Neto, de 28 anos, da periferia do Recife (PE), abusa desses artefatos como estratégia política e estética para se afirmar como homem gay — ou bicha preta afeminada (MEGG RAYARA, 2020), como se autodenomina.

Sua performance propõe uma desconstrução dos movimentos tradicionalmente associados ao bregafunk, introduzindo gestos que desestabilizam a lógica binária normativa de masculino e feminino. Nesse processo, ele incorpora a desmunhecagem (FALEIROS, 2016) como recurso performativo, reivindicando um lugar de existência dissidente dentro da cena. Por meio da lógica da ‘lacração’ e do ‘fecho’, Gyldo elabora estratégias narrativas e visuais que expandem as possibilidades de representação do gênero, ressignificando seus códigos e ampliando seus horizontes discursivos.

Essas gramáticas gestuais, mobilizadas por outras artistas, especialmente pessoas trans, lésbicas e bichas afeminadas, desempenham um papel central na ressignificação do bregafunk. Esses corpos, ao tensionarem normatividades de gênero, desconstroem representações, identidades e estereótipos que operam como estratégias performáticas dentro da binaridade. Tais imagens não apenas reverberam enquanto expressões de potência e afirmação, mas também se constituem como registros que se inserem como camadas de demarcação territorial, simbólica e espacial.

Os sujeitos e sujeitas que desafiam as normas vigentes acionam lógicas alternativas de existência e visibilidade, promovendo deslocamentos no campo das representações culturais. O bregafunk ganha amplitude por meio dos vídeos publicados nas plataformas digitais, como

no *Instagram*⁴, no *TikTok*⁵ e no *YouTube*, impulsionados por sujeitos periféricos que ao se apropriarem dessas mídias ampliam “a dimensão tecnocultural, onde se constituem e se movimentam novos sujeitos sociais” (SODRÉ, 2002, p. 19). Pensarmos a cena, não só a partir da territorialidade, mas também por agenciamentos interseccionais (CRENSHAW, 2002), nos ajuda a compreender as nuances sobre as epistemologias e políticas das imagens nas discussões de práticas decoloniais nas performatividades do corpo — para além da “domesticação” e vigilância, possibilitando assim uma compreensão no campo das insurgências e contestações.



FIGURA 1 – Capa do álbum de Gyldo dedicado ao bregafunk
FONTE - Assessoria de imprensa/Gyldo (Divulgação)

Abarcar a complexidade de compreensão dessa interseccionalidade-discursiva (CARRERA, 2021) desses artistas exige uma operacionalidade metodológica em que as tecnologias de representação — dentre elas a música e o corpo — e suas relações com os regimes identitários no digital acentuam ainda mais esse caráter de plataforma (POELL, NIEBORG, VAN DIJCK, 2020) da cena, de estar nas redes, de produção de videocliques. A travesti, a sapatão e a bicha afeminada são ressignificadas a partir dessas performances em cena. Assim, partimos desta problematização para pensarmos numa análise tomando como aspecto o conceito da autora Patricia Hill Collins (2019) em relação às imagens de controle que perpetuam padrões de violência e dominação, que exteriorizam o “Outro” a partir da

⁴ Rede social de compartilhamento de fotos e vídeos.

⁵ Aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos.

opressão histórica vivida por grupos socialmente excluídos — a exemplo da representação midiática das mulheres negras associadas à subalternização e à hipersexualização.

Assim, este texto articula sob este cânone as intersecções registradas por essas imagens de controle na cena bregafunk e de como elas são contestadas — dentro dos regimes identitários e fronteiriços. A pesquisa propõe pensar esses referenciais imagéticos em agrupamentos imaginários a partir de uma tríade de discussão que matiza as inscrições corporal e oral dessas artistas, diante dos estudos de constelação (MONTAÑO, 2012; SOUTO, 2020) em um intercruzo metodológico para pensar nas estratégias corpossonográficas dissidentes de divas *pop* periféricas (PEREIRA DE SÁ, 2020).

Essa corpossonografia — corpo + som + grafias — é arquitetada nessa pesquisa diante de uma lógica coreográfica e de escuta que se movimenta dentro de um arcabouço mais amplo desse ecossistema musical. Essa videografia, articulada no campo da dança, da estética e do som, é dimensionada para pensarmos nas articulações de sujeitos e sujeitas nas contestações de imagens vigentes e normativas, em um arcabouço que aciona hastes interseccionais que operam em conexões. Assim, enquanto proposta metodológica, a constelação possibilita nortear a amplitude da complexidade aqui posta, tendo como argumento central a dança como esse dispositivo de negociação dessa estratégia constelatória. A complexidade, portanto, se dá num léxico em que esse corpo dissidente a todo mundo está articulando manobras em atuação em limites fronteiriços, como as dinâmicas mercantis.

Sonia Montañó (2012), em seus estudos sobre constelação no âmbito do audiovisual, interpreta esses imaginários como parte de uma ecologia que articula vídeos, interfaces, usos e ambientes. Segundo ela, as ‘estrelas’ que compõem essa constelação não são definidas apenas pela proximidade entre si, mas também pelo significado atribuído às suas relações. Montañó (2012) inspira-se nas reflexões de Walter Benjamin para explorar a metáfora desse arco constelar, concebendo-o como uma proposta cartográfica para compreender outras formas de imagem. Portanto, “[...] a constelação tem uma temporalidade própria que é anacrônica, como toda imagem, já que ela tem mais de memória e de porvir do que aqueles que olham para ela” (MONTAÑO, 2012, p. 28).

A figura 2, estática neste texto, pode ser dimensionada a partir dessa movimentação constelar sob a produção de um grafo (estrutura que representa um conjunto de objetos [chamados de vértices ou nós] e as conexões [chamadas de arestas ou ligações] entre esses

objetos) na plataforma *Flourish*,⁶ onde foram desenvolvidas as análises dos registros audiovisuais. Para compreender essa teia de amplitude de problemáticas, o texto partiu de uma análise epistêmica de três artistas do bregafunk — Gyldo (homem negro cis gay), Danny Bond (mulher trans negra) e Rayssa Dias (mulher negra cis lésbica) — e de três videocliques de cada um deles, compreendendo as imagens que são (re)construídas como narrativa corporal e rítmica, que nos faz emergir sob essa constelação as “relações de afinidade, estranhamento, amizade, semelhança e diferença” (SOUTO, 2020, p. 154) existentes nessa teia aqui emoldurada. Além do mais, essa movimentação, destaca-se, parte dos princípios de quem a movimenta, dos eixos norteadores, das camadas de opressão, das estratégias contranarrativas, dos limites fronteiriços, da lógica do mercado fonográfico e de uma série de operacionalidades que coreografam esse corpo em constante fluidez.

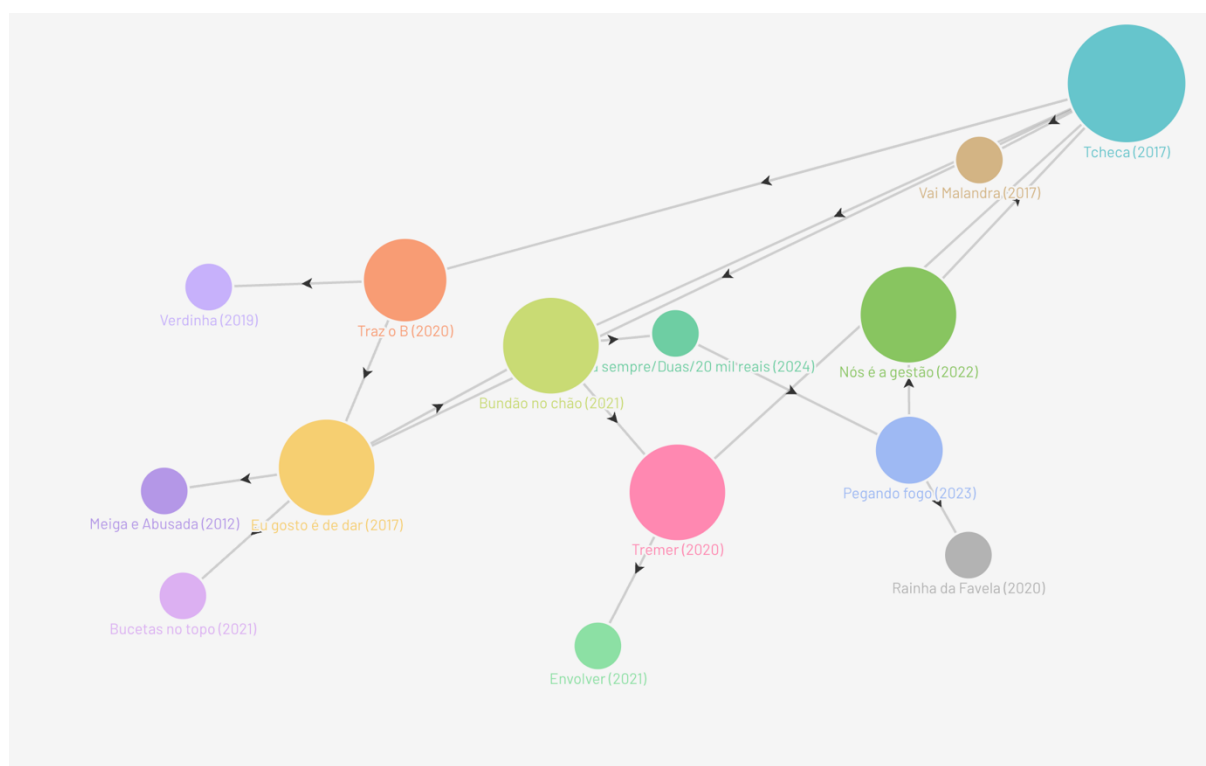


FIGURA 2 – Constelação corposonográfica
FONTE – Autoria própria

Repensamos essa constelação partindo da interseccionalidade das análises das artistas *pop* periféricas dissidentes como tentativa de articulação epistemológica dessas imagens.

⁶ Ver constelação em movimento: <https://public.flourish.studio/story/2673005/>

Estruturamos nossa pesquisa por meio de estratégias corpossonográficas aglutinando essas sonoridades e visualidades a partir do que Fernanda Carrera (2021, p. 12) denomina de ‘roleta interseccional’ (FIG. 3) para compreender as intersecções e “identificar aquelas que são mobilizadas, pelo sujeito, seus interlocutores, audiência ou aqueles que o acionam na construção dos enunciados e que deixam marcas no discurso”. Os sujeitos e sujeitas são circunscritos sob camadas que, sozinhas, não dimensionam a complexidade desses agenciamentos. Assim, esse intercruzo metodológico acentua as perspectivas norteadoras para pensar o lugar dessas divas *pop* periféricas no local e no global. Ademais, essas estratégias não são fixas, se movem e se fundem a partir desse *lócus*, identificando “[...] quais são os imperativos e quais são os silenciamentos aos quais os indivíduos, marcados pelas hastes iluminadas, estão assujeitados” (Carrera, 2021, p. 13).

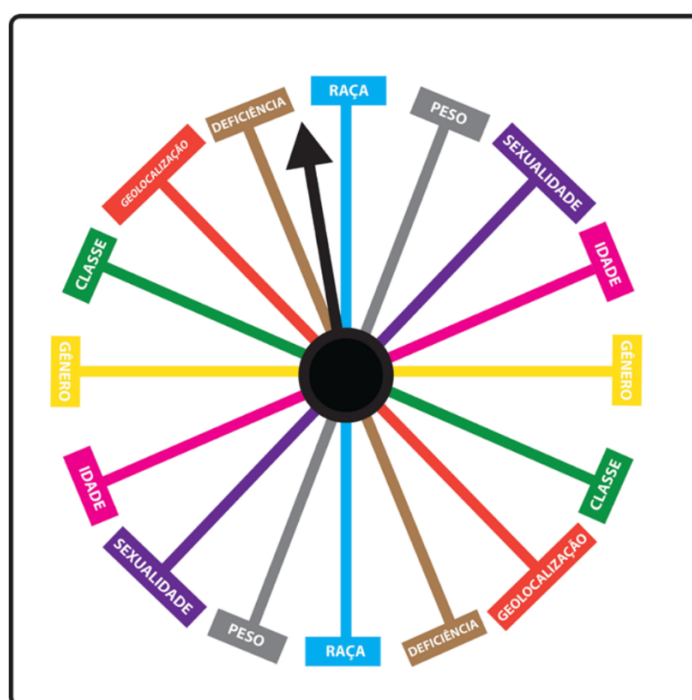


FIGURA 3 – Roleta Interseccional
FONTE - Fernanda Carrera (2021)

Essa roleta interseccional nos faz redimensionar territorialmente os videocliques a partir das diversas hastes que apontam opressões distintas de compreensão de táticas de ressignificação e de construção de autoimagem dessas artistas. Ao girar a roleta — nesse intercruzo coreografado da constelação — são analisadas as estruturas interseccionais

(CARRERA, 2021) que atuam em camadas conjuntas de zonas de fricção desse *pop* periférico. A sexualidade, o gênero, a geolocalização, a raça, a classe, assim, são pertinentes como categorias de análise dessa dimensão coreográfica e estética, “são alguns eixos fundamentais ou ‘cores primárias’ para a compreensão das subjetividades subalternizadas e das dinâmicas comunicacionais que surgem sobre elas e a partir delas” (CARRERA, 2021, p. 11). As diversas cenas dos videocliques, dentro dessa constelação corposonográfica, atuam como norteadores que reverberam quais imagens são reproduzidas em consonância às vertentes postas.

O objetivo deste texto, portanto, foi o de analisar como se dão essas contestações das representações cisnormativas e racializadas das imagens de controle a partir das performances de corpos dissidentes no contexto do bregafunk, articuladas a partir de um agrupamento imaginário que interseccionou demarcadores sob um intercruzo metodológico denominado constelação corposonográfica, tendo como aporte a análise de videocliques. Essas produções, reforçamos, são espaços performativos de autoafirmação, que não se restringem apenas a um espaço comercial ou de espetáculo, mas também de autoimagem, em que as artistas redefinem seus lugares a partir de suas performances e gestos — corpo esse como lugar de implosão de normas, em que o gesto pode ser pensado a partir de um entendimento de luta/cura/refúgio/entretenimento.

Danny Bond, ao ser definida pela pesquisa enquanto ponto referencial, fabula (HARTMAN, 2020) a partir de outras divas *pop* periféricas (PEREIRA DE SÁ, 2020), como Anitta e Ludmilla — citadas neste texto enquanto análise dos videocliques e dos intercruzos das artistas, para criar sua própria dimensão estética na cena bregafunk. Dela, partimos para Rayssa Dias e Gyldo, que refletem em seus videocliques narrativas corporeográficas e simbólicas que se (inter)cruzam e se entrelaçam sob os dispositivos sonoros e imagéticos — sob um sistema postural que constrói essa ‘mitologia do corpo’ (GODARD, 2003) pensada nessa arquitetura audiovisual. Faz-se necessário apontar que esse intercruzo não é fixo e tampouco estático. Ele se move à medida que os cruzamentos ocorrem, articulando os demarcadores propostos.

Como norte da pesquisa, foram escolhidos trechos de cenas de três videocliques de cada artista: Tcheca (2017), Eu gosto é de dar (2017) e Traz o B (2020), de Danny Bond; Bucetas no topo (2021), Nós é a gestão (2022) e Pegando fogo (2023), de Rayssa Dias; e Tremer (2020), Bundão no chão (2021) e Daqui pra Sempre/Duas/20 mil reais (2024), de Gyldo. A escolha dessas videografias se deu de forma empírica, a partir da disponibilidade delas em plataformas como o *Youtube*. Complementam essa constelação obras de divas *pop* periféricas (Pereira de

Sá, 2020), que comungam com algumas das propostas de encenação das artistas do bregafunk. São elas: *Envolver* (2021), *Meiga e Abusada* (2012) e *Vai Malandra* (2017), de Anitta; e *Rainha da Favela* (2020) e *Verdinha* (2019), de Ludmilla. O *corpus* formado entoa diversos questionamentos, observações e dinâmicas acerca de como essas artistas, a partir de suas produções audiovisuais, encenam e contrastam as performances em tela, transcodificando e contestando as imagens e as representações racializadas e cisnormativas que circundam essas corpas dissidentes.

Em síntese, a montagem da constelação corpossonográfica se deu por meio das seguintes etapas:

- Escolha metodológica das artistas para análise — ao menos três, como proposta de formação de uma triangulação, como sugerem os estudos de Souto (2020);
- Seleção de videocliques/cortes de vídeos/produções audiovisuais das artistas;
- Intercruzo interseccional — a partir de diversas égides, como sexualidade, gênero, racialidade, geolocalidade, analisando os distanciamentos e aproximações de cenas;
- Escolha de ponto central como norteador de toda a constelação;
- Cruzamento das principais chaves de identificação e montagem da formação constelar a partir de um grafo;
- Delimitação dos pontos interseccionais (tamanho, cor, dentre outros) de cada obra — analisando a visibilidade, as aproximações e distanciamentos das produções. Ao pensarmos na roleta interseccional (CARRERA, 2021), essa transposição se dá a partir dos demarcadores em movimento, fazendo com que haja essa fluidez e certa dinâmica a partir do posicionamento e do ponto em discussão.
- Análise de cenas e identificação de similaridades a partir de categorias como território, performatividade de gênero e racialidade.

Os distanciamentos e as aproximações se dão sob o posicionamento e a escolha do ponto a ser observado na interação do sujeito com essa proposta espiral. Reforça-se, portanto, a temporalidade e a fluidez da constelação a partir do lócus em que se observa os pontos de intersecção.

As categorias de análise partiram das interseccionalidades (CRENSHAW, 2002) que atravessam essas corpas, e que conformam as questões de gênero, diversidade, raça, classe, geolocalização, dentre outras. Elas se deram sobre as imagens que foram (re)construídas como narrativa corporal e rítmica, “clivado de descontinuidades, reversibilidades, giras

temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, [...] inclui as experiências e coletivas, a memória pessoal e memória histórico-social” (MARTINS, 2021, p. 80). Esses videocliques se tornam espaços de reivindicação de estar no mundo. As letras das músicas, os figurinos, as coreografias e até mesmo a escolha dos cenários são elementos que se entrelaçam e criam constelações para criar um discurso visual e sonoro poderoso. Mariana Souto (2020, p. 156) explica que, enquanto método, a constelação produz “chaves de leitura”, ou seja, agrupar e reagrupar em espaços esses elementos que encenam nas imagens e nas sonoridades. O que há de comum entre esses videocliques? Quais as recorrências vistas? Que referências essas artistas compreendem como base norteadora de seus trabalhos?

2. As imagens de controle: hipersexualização de corpos

‘As minas no topo do brega funk’. O título estampa o caderno Diversão & Arte, do jornal Folha de Pernambuco, publicação de 19 de junho de 2019. Em destaque, a imagem da artista Rayssa Dias, mulher negra e periférica. No registro fotográfico, ela surge imponente — cabelo crespo, curto, batom rosa, argolas nas orelhas — protagonista, uma diva *pop* que nos lembra outras cantoras como Rihanna. As mãos, sobre a calça tela preta, reforçam a manchete: ela está no topo.

Rayssa Dias foi a primeira mulher do bregafunk a subir no Festival RecBeat (fevereiro de 2020), um dos mais importantes movimentos de música independente de Pernambuco. Para a artista, essa conquista representa um marco significativo: colocar os pés em um território que valida as diversas cenas musicais e culturais do estado. Rayssa Dias, de 29 anos, atua em fronteiras que demarcam a cisnormatividade branca no campo musical, pautando temáticas como protagonismo feminino, LGTBfobia e racismo. “Eu sempre começo meus shows falando que sou preta, periférica, cantora de brega e sapatão. Porque é o momento para isso, para reafirmarmos nossa existência” (RAYSSA DIAS, 2020, on-line).⁷ Criada no bairro de Salgadinho, periferia de Olinda (PE), a artista se destaca por levantar bandeiras como

⁷ MELO, Mayara. Mulher representa bregafunk pela primeira vez no palco do Festival Rec-Beat, no Recife. **G1**. Publicado em: 19 fev. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/carnaval/2020/noticia/2020/02/19/mulher-representa-bregafunk-pela-primeira-vez-no-palco-do-festival-rec-beat-no-recife.ghtml>. Acesso em: 21 maio 2021.

feminismo, racialidade e diversidade de gênero e sexualidade em suas produções na cena musical periférica.



FIGURA 4 – As minas no topo do bregafunk
FONTE – Captura de tela Instagram Rayssa Dias.

Na cultura brasileira, imagens como as de Rayssa Dias, estampadas em jornais e revistas, nem sempre foram tão comuns ou aceitas como são hoje em dia. Num país como o Brasil, em que a escravidão durou mais de 300 anos, cuja ‘abolição’ só ocorreu há pouco mais de 130 anos, mulheres negras são representadas na mídia de massa das mais diversas formas negativas, “[...] passando pelas onipresentes prostitutas negras e pelas mães que dependem das políticas de assistência social para sobreviver, [...] os estereótipos negativos aplicados [...] têm sido fundamentais para sua opressão” (COLLINS, 2019, p. 35).

As matrizes de opressão delineiam o papel de subordinação que a mulher negra ocupa na sociedade brasileira. As representações acerca das imagens retratadas ressoam nesse controle desses corpos. Em seus escritos, Lélia Gonzalez (2020) traz uma reflexão sobre o que ela chama de mito da democracia racial. A mulher negra, transformada em rainha de bateria de

samba durante os festejos carnavalescos, cortejada como uma deusa em seu auge e reduzida a um objeto na televisão — é rapidamente relegada ao anonimato após o término desse período. “Sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas”, nos lembra Gonzalez (2020, p. 165).

Como proposta teórica-metodológica, este texto partiu da perspectiva das imagens de controle para pensar outras possibilidades. Conforme Carrera e Meirinho (2020, p. 63), esses registros “[...] servem aos variados sistemas de opressão que atravessam os corpos subalternizados e que compõem a grande estrutura de poder.” Neste sentido, indagamos: como pensar nas imagens de controle acerca de outros corpos e corpos que fogem às normatividades de gênero e de sexualidade, a exemplo de mulheres trans e travestis, mulheres lésbicas e bichas afeminadas? Como pensar essas imagens a partir de uma performance encenada a partir de uma cena musical como o bregafunk que atravessa outras vertentes?

As contestações das representações cisnormativas e racializadas das imagens de controle, a partir das performances de corpos dissidentes na cena bregafunk, se dão muitas vezes por meio de audiovisualidades. Ocupar espaços que outrora eram ocupados por corpos cis e brancos passa a ser uma potência de emancipação dessas artistas. Para bell hooks (2019, p. 36-37), essa contestação “é também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo”.

Pensar nas imagens de controle que atravessam as corpos trans e travestis, por exemplo, é compreender como elas são descritas e marginalizadas muitas vezes como ‘aberrações’, abjetas. Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020, p. 39), primeira travesti negra doutora pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), nos ajuda neste sentido: “As travestis e os gays afeminados são mostrados como pessoas sem nenhuma educação e com pouco caráter e vivem em situação de extrema pobreza em pensões paupérrimas e/ou em prostíbulos”. Para as bichas afeminadas, reforça: “resta um lugar periférico, marginal [...], com baixo poder aquisitivo, desprovido de caráter, propenso ao crime, sexualidade exagerada, espalhafatoso, violento, conformado, sujeito a um destino de miséria, solidão e à morte violenta” (GOMES DE OLIVEIRA, 2020, p. 40).

Como toda construção colonial-moderna, essas imagens de controle são internalizadas e impactam nas formas como homens e mulheres negros e negras se veem e se relacionam com os outros e entre si. Desta forma, em uma perspectiva de performance *queer* “latina”, indaga-

se como essas imagens de controle se apresentam, por exemplo, nas formas de existência transexuais e travestis afrodiáspóricas e como elas são ressignificadas neste corpo político. Danny Bond, Gyldo e Rayssa Dias tomam para si a imagem de controle da “sexualização exacerbada”. Mas, se nós pensarmos bem, essas imagens foram construídas com uma visão animalesca, cis, heteronormativa, de corpos negros.

Assim, nosso problema fundamentalmente perpassa pelo regime de visibilidade das contestações dessas artistas, questionando deflagradores de matrizes opressoras que geram violência de gênero e racismo e que, ao mesmo tempo, agenciam corpos e corpos em um silenciamento perpétuo. Linn da Quebrada, a título de exemplo, é uma artista que atua em diversas cenas, seja como atriz, cantora e compositora. Com músicas que falam dessa violência normativa dos corpos (*Bixa estranha, louca, preta, da favela/ Quando ela tá passando, todos riem da cara dela/ Mas se liga, macho/ Presta muita atenção/ Senta e observa a tua destruição*)⁸, Linn da Quebrada tensiona esse sistema (VERGUEIRO, 2015) para se fazer presente, territorializando espaços, demarcando performatividades, rompendo a lógica normativa. Para Borges e Reinaldo (2021, p. 91), “a expressão artística híbrida de Linn da Quebrada pode ser lida como um potencializador do seu enfrentamento interseccional à fixidez das identidades sexuais e de gênero e às imagens estereotipadas [...]”.

Danny Bond, a primeira artista trans negra da cena bregafunk, emerge em outros gêneros, produz *feats* (participações) com outras artistas do *pop*, no processo de ser reconhecida como essa celebridade. De Jacintinho, periferia de Maceió (AL), Bond produz videografias nas redes a partir do uso da linguagem irreverente. Esse corpo performático da artista é, assim, um processo de comunicação mediatizado por práticas sociais, como parte integrante das relações que ela mesma constrói enquanto narrativa estética e discursiva (ANDRADE; MEIRINHO, 2022).

Ao analisar imagens e experiências, há realidades que reforçam a cisnormatividade e os aparatos sociais que fabulam as narrativas acerca do não reconhecimento de determinados sujeitos e sujeitas. Essa intersecção de narrativas modula essas reflexões e tensões que estruturam o racismo estrutural, a homofobia, e outras problemáticas que incidem sobre os corpos. Miskolci (2012, p. 15), sobre a heteronormatividade, explica: “Seria a ordem sexual [...] na qual todo mundo é criado para ser heterossexual, ou – mesmo que não venha a se

⁸ Trecho da música Bixa Preta, de Linn da Quebrada.

relacionar com pessoas do sexo oposto – para que adote o modelo da heterossexualidade em sua vida.” Essa normalização dos corpos, sob esse âmbito, territorializa os pensamentos desde sempre, perfazendo imagens que controlam nossas afetividades. São espaços interditados a corpos desviantes, por meio de lógicas heteronormativas que se apropriam dessas dinâmicas (Warner, 1991). Thiago Soares (2021) problematiza esse preâmbulo ao abordar as hierarquias de gênero no mercado musical, ao aferir que nem todos os corpos e corpos são reconhecidos ou legitimizados no bregafunk. “As hierarquias de gênero, portanto, seriam instâncias a serem questionadas pelas políticas de gênero em instituições do mercado musical como forma de apresentar relações menos assimétricas” (Soares, 2021, p. 279-280).

Pensarmos essas identidades a partir dessas contestações racializadas e cisnormativas das imagens de controle impõem fronteiriças sobre essas questões. Como exemplifica Ribeiro (2020, p. 128), quando afirma que esses controles de imagem “que articulam a diferença atravessaram as gerações e se conformam em um devir sobre as nossas experiências racializadas”. Imagens essas que ditam normas, fomentam pensamentos opressores, adquirem certa homogeneidade na forma de conduzir os papéis sociais.

3. Constelação corpossonográfica: território, performatividade de gênero e sexualidade

A interseccionalidade demarcada — e ambígua — de Danny Bond, Rayssa Dias e Gylto na cena bregafunk aciona estéticas e performances semelhantes e que, ao mesmo tempo, se distanciam. Contestatórias em muitas das imagens, as corpos aqui analisadas ressignificam as leituras normativas de gênero, raça e sexualidade e transcodificam imagens de controle, recriando outros registros possíveis. Enquanto proposta de texto, é pertinente observar como se dão as dinâmicas das tecnologias de representação e suas relações com os regimes identitários. As artistas aqui decerto fabulam sob esse locus fraturado a partir de suas (sobre)vivências. Esse enredo, enquanto desenvolvimento narrativo, é tecido de possibilidades para pensarmos em diferentes experiências sensoriais — essas que emergem sob essa materialização de corpo, gênero, raça, localidade, dentre outras matrizes. Assim, as lógicas operacionais de ocupação de espaços midiáticos a partir das performatividades das artistas elegidas nos faz compreender melhor o funcionamento da produção musical nas novas mídias como forma de derrubar certas fronteiras.

A percepção desse corpus se materializa pela análise dos videocliques, não somente como um produto midiático, mas sim como essa zona de negociação dessas artistas. Enquanto espaço cênico/dramático, essas audiovisualidades fabulam enredos ficcionais que dão gestos a esse corpo que atua, dança e performa como estratégia de implodir normas. É na opressão, portanto, que emerge a fabulação, acionando identidades outras nesse espaço ficcional. Danny Bond, a título de exemplo, fabula a partir de uma narrativa que recria outras existências para mulheres trans e travestis, quando as colocam em protagonismo diante de um cenário opressor e violento para corpos como a dela. As negociações se dão por meio da exploração desses excessos libidinosos e do jogo de duplo sentido performático e gestual. Nesse espaço cênico, ela reafirma que é possível um novo (re)começo.

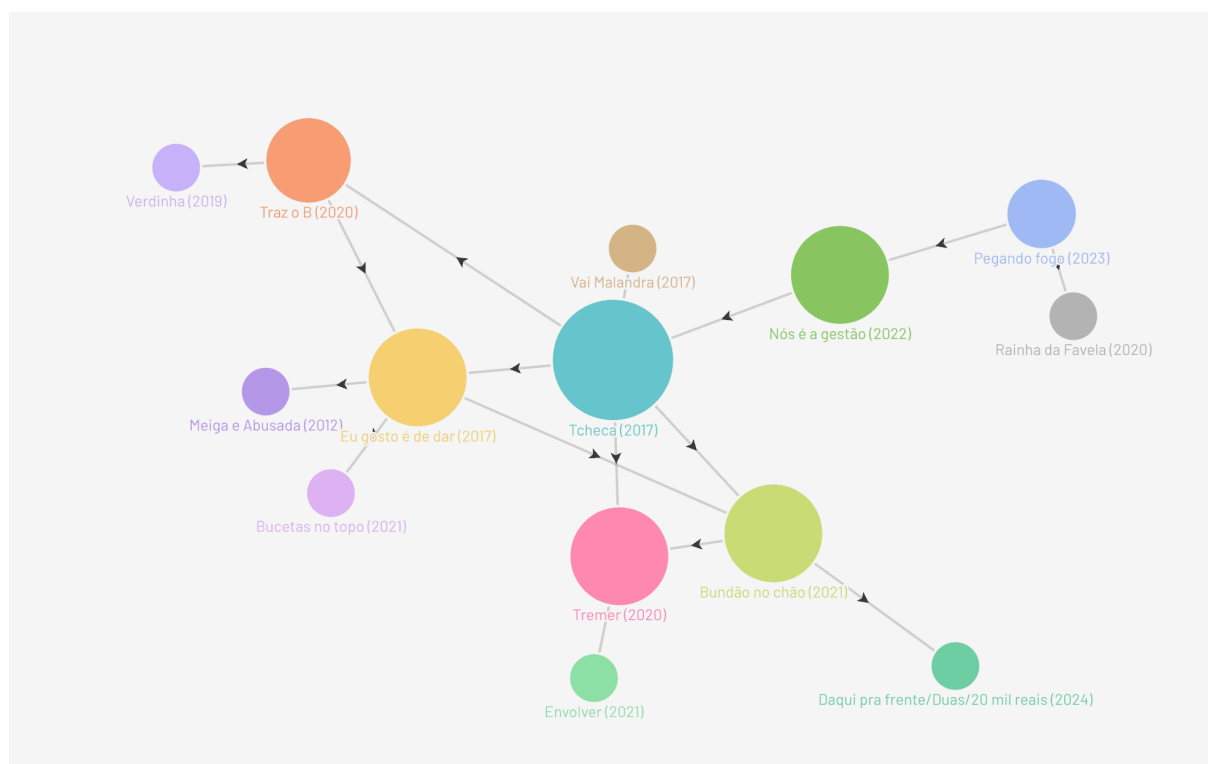


FIGURA 5 – Modelo de constelação corposonográfica

FONTE – Autoria própria

A formação das estratégias corposonográficas dissidentes no contexto do bregafunk dos videocliques, como método de operacionalizar esse recorte da performance do gesto, viabiliza uma dinâmica relacional que é temática e estética entre as artistas. Tcheca (2017), de Danny Bond, aparece mais ao centro como esse ponto referencial, intercruzando outras obras

nessa costura metodológica. Em cena, a artista traz elementos que demarcam essa voz e esse corpo em atuação, constelando outros pontos interseccionais com os diversos videocliques aqui postos.

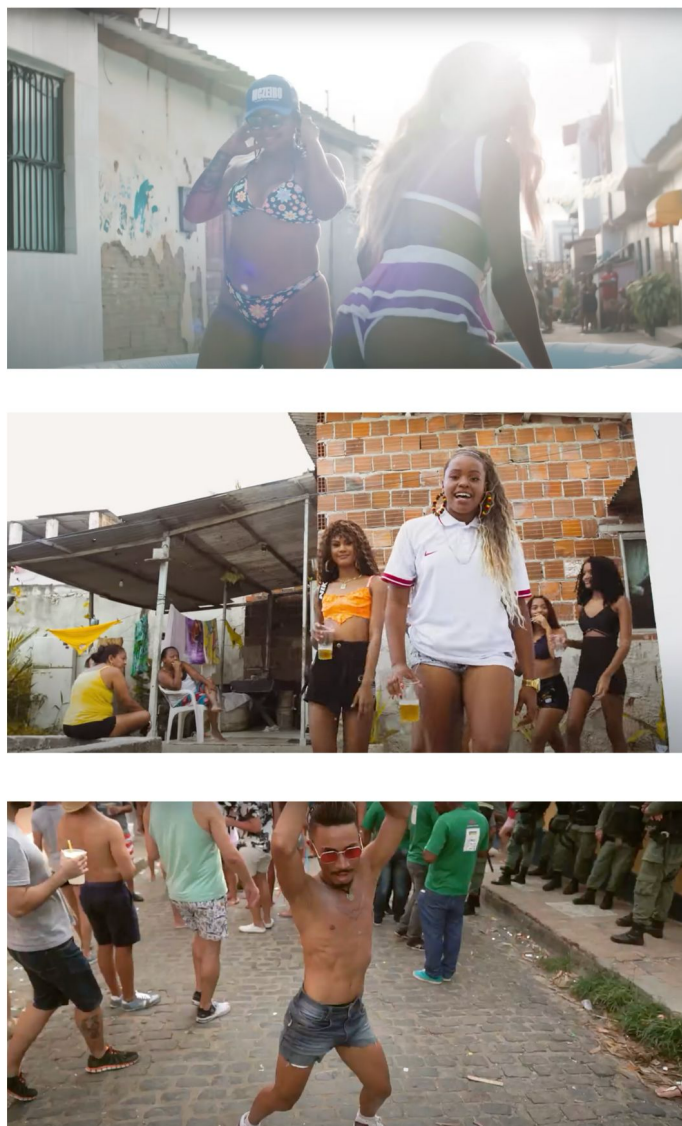


FIGURA 6 – Frames de Tcheca, Nós é a gestão e Tremer
FONTE – Captura de tela de videoclipe

A periferia de Jacintinho de Danny Bond, em Tcheca (2017), se aproxima da comunidade de Salgadinho de Rayssa Dias, em Nós é a gestão (2022), enquanto esse enquadramento cênico performático. Essa horizontalidade desses territórios, distante dos

morros cariocas de Vai Malandra (2017), de Anitta, e de Rainha da Favela (2020), de Ludmilla, demarca a geografia corporal dos videocliques, a partir de uma perspectiva para pensar o local também como sujeito desse enredo. Territorialmente falando, Jacintinho e Salgadinho compõem esse corpo em tela, como dispositivos imagéticos dessas artistas. Essa costura de cenas dos videocliques, sob a perspectiva territorial, se dá também nessa transcodificação de imagens de controle: Danny Bond monta uma piscina plástica na rua, numa celebração às corpos dissidentes; Rayssa Dias, por sua vez, festeja o momento com as amigas e amores, pondo em evidência mulheres sapatões como ela. Gyldo atua mais distante dessa dinâmica periférica em seus videocliques, contudo essa territorialidade emerge a partir da performance da rua como esse espaço de resignificação de narrativas. Enquanto bicha preta afeminada, essa rua é esse lócus de violência física e simbólica para corpos com trejeitos como o dele, circunstâncias em que é minado e solapado. “Apanhei muito na rua, não queria mais apanhar”, nos lembra.⁹ Em Tremer (2020), Gyldo comunga com seus amigos — corpos e corpos outros — essa celebração pela vida, assim como Tcheca (2017), onde a rua para mulheres trans e travestis toma outros sentidos para além da prostituição e de assassinatos de corpos abjetas, transcodificando imagens negativas em positivas.

Outra dinâmica territorial comumente entre os videocliques das artistas é a encenação dessa boate/quarto de motel como performance de um jogo libidinoso que opera na sexualidade dessas corpos. Reforçam, por meio dessas imagens, estratégias de visibilidade na cena bregafunk como demarcador desse enunciado corporeográfico. Essa recorrência desse referencial se dá nas diversas cenas das artistas, desde Tcheca (2017), Tremer (2020), Bundão no Chão (2021), Nós é a Gestão (2022), Pegando Fogo (2023) e Eu gosto é de dar (2017). Por outro lado, essa teatralização desse jogo íntimo é mais evidente em Pegando Fogo, de Rayssa Dias, ao contrário dos videocliques de Danny Bond e Gyldo, em que essa performance gestual ela é discreta, operando mais no campo da encenação imagética da dança e da materialidade que viabiliza esse espaço também como esse encontro dessa celebração dessas vidas matáveis e de reescrita de outras narrativas para essas corpos ditas abjetas.

As imagens de controle coloniais (COLLINS, 2019) sobre os corpos e corpos são construções desse imaginário midiático, e as contestações, muitas vezes, atuam em camadas

⁹ GYLD0 fala como foi crescer sendo uma criança afeminada. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LOQQ0yiWd6k>. Acesso em: 13 fev. 2024.

menos evidentes nos limites fronteiriços. Esses corpos dissidentes estão disputando espaço no *mainstream*, reivindicando uma cidadania, uma visibilidade, mas eles também estão se tornando celebridades. Em alguma medida, há um jogo em que esses sujeitos e sujeitas precisam aderir ao capital, às formas hegemônicas, ao clichê que sustentam as convenções de gênero musical (JANOTTI JUNIOR, 2009). Assim, essas artistas se reconhecem e demandam estar em tela, em busca de visibilidade e de engajamento, complexificando um fenômeno de cidadanias *celebrities* (Rincón, 2016) como estratégia de atuação e disputa nas redes. “Queremos estar nessas telas do *mainstream* para ser *celebrities* do existir em nossa comunidade de referência do ‘valioso’”, nos lembra Omar Rincón (2016, p. 42). Em outras palavras, o autor esclarece que as cidadanias *celebrities* reconhecem que esse corpo dissidente também quer estar no *mainstream* “e quer contar em seus próprios termos” (RINCÓN, 2016, p. 43) para além de qualquer contestação de imagens.

A estética vibrante e os elementos coreográficos do bregafunk estão presentes no contexto dos videoclipes. As sarradas e a batida eletrizante recriam a atmosfera do passinho e reforçam as demarcações sonoras. Para além de uma manifestação de prazer voltada para o olhar masculino, em “Nós é a gestão”, de Rayssa Dias, essa apropriação redefine o protagonismo das mulheres na cena bregafunk, transforma a narrativa em uma declaração de poder feminino contra a objetificação. Assim, “engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos e pigmentações, [...] que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória” (Martins, 2021, p. 79). Aqui, Rayssa Dias se aproxima de uma narrativa mais próxima da de Danny Bond, ao incorporar na cena uma estética e uma audiovisualidade que dão vida também a outras corpos abjetas (Butler, 2003), reforçando a presença de mulheres lésbicas em produções videográficas.

Por sua vez, interessa-nos afirmar a potência das experiências sensoriais dessa concepção audiovisual. Pensar essas imagens e esses sons como essa *aesthesis*, em que os processos transbordam a lógica normativa dos sentidos, nos faz acionar outras subjetividades, experiências e afetamentos. O corpo eclode essa chave da moral, por meio de dispositivos linguísticos e imagéticos que atuam nessa matriz da performance no campo das poéticas das canções. O “Bun-bun-bun-bun-bun-bun-bun-bundão no chão”, de Gyldo, evoca uma série de performatividades que se enunciam linguisticamente nessas corpos, operando sentidos libidinosos no sujeito que escuta. Essa batida, repetidamente, lembra esse movimento traseiro

do ato sexual, compõe a cena bregafunk e arquiteta a fábula narrada pelo artista — esse desejo pela libido de um corpo dissidente. Essa estética sonora de Gyldo em *Bundão no Chão* (2021) se assemelha à batida de *Tcheca* (2021), de Bond. O “tcheca tcheca tcheca tcheca tcheca tcheca tcheca tcheca tcheca tcheca tcheca tcheca tcheca” está na dimensão do gesto corporal em uma simulação sonora de movimentos sexuais, reproduzindo outros desejos dessa experiência da máquina binária. Danny Bond evoca sensorialmente essa dinâmica pelo gozo, gestualmente falando, enfatizando essa batida performática, desmontando a lógica normativa dos corpos e brincando com esse duplo sentido do fetiche sexual para além da aberração. As experiências estéticas de Danny Bond, Rayssa Dias e Gyldo, assim, estão no campo do sensível que evoca outros desejos e potências na tessitura do universo bregafunk.



FIGURA 7 – Acima, Gyldo em "Tremor"; abaixo, Anitta em "Vai, malandra"
FONTE – Captura de tela de videoclipe

Gyllo, dentro dessa constelação, produz chaves que são lidas também enquanto fenômeno *pop* periférico (PEREIRA DE SÁ, 2020). O artista evoca essa diva ao se pôr em centro de destaque desse desejo libidinoso. A exemplo de outras artistas, como Anitta, Gyllo brinca com esse ato sexual, despertando essa dimensão sensorial por meio das imagens. Contudo, é interessante notar em “Tremer” os corpos desejantes que, decerto, refletem uma lógica de mercado. Em “Envolver”, por exemplo, Anitta atua em cena com um homem negro, musculoso, assim como Gyllo em seu videoclipe, que deseja esse mesmo tipo. A bicha afeminada, evocada pelo artista, não está no desejo do outro — o limite seria, portanto, esse padrão cisnormativo.

Essas fronteiras simbólicas, contudo, transpõem certas barreiras que geolocalizam e tornam essa *aesthesis* um dispositivo facilmente identificável do campo musical. Mercadologicamente falando, os baixos orçamentos na produção de videoclipes permitem visualizar as dinâmicas das cenas e os arranjos que se dão na composição das imagens. Em Pegando Fogo (2023), assim como em Bundão no Chão (2021), há somente um set de filmagens. As audiovisuais são produzidas com equipamentos de baixa resolução ou com poucos *takes*. Recorre-se, muitas vezes, a ambientes externos, como a própria comunidade, ou a locações como hotéis para compor esse cenário. Os figurinos e os adereços são, em sua maioria, as vestimentas pessoais usadas em bailes e boates — ademais das roupas íntimas nas cenas mais libidinosas que corporificam a estética do desejo. Tcheca (2017) é um dos poucos videoclipes que usa recursos mais produzidos, a exemplo de imagens feitas por drones.

Apesar da improvisação (ou não), essas performances criam uma relação identitária com os sujeitos e sujeitas periféricos que produzem bregafunk em contextos de mídias digitais, na disseminação de conteúdos que viralizam em redes como TikTok. Os agentes acionam os recursos que lhe são mais próximos, mediando essa interação da música, da encenação gestual e da dança como dispositivos imagéticos dos videoclipes. Essas produções de fato não têm a mesma capacidade econômica de outras cenas, e a todo momento está em negociação com padrões hegemônicos. Em Daqui pra Sempre/Duas/20 mil reais (2024), Gyllo recorre ao monólogo, buscando fugir da estética periférica e dos trejeitos que o demarcam como corpo dissidente para adentrar em outros espaços do *mainstream*. Por sua vez, Rayssa Dias busca se aproximar em Pegando Fogo (2023) de uma estética semelhante às produções de Ludmilla, recorrendo a imagens que lembram divas *pop* periféricas do *funk*, ao contrário de Bucetas no Topo (2021), em que reforça o discurso comumente de outras narrativas da cena bregafunk, a

exemplo da pegação entre casais hetero e da performance da violência como dispositivo de poder. Essa zona de negociação é também mercadológica e aciona chaves que operam nessa lógica performática da música enquanto produto midiático de consumo e na operatividade dos algoritmos.



FIGURA 8 – Constelação em torno de “Traz o B”

FONTE – Autoria própria

Essa relação mercadológica, portanto, tece argumentos em que esses gestos performáticos acionam margens de manobras identitárias. Enquanto dimensão gestual, essa pirâmide erótica (RUBIN, 2017) que baliza quais vidas podem ou não importar em nossa sociedade reflete na representação midiática de sujeitos e sujeitas que não se enquadram no topo dessa representação, evidenciando regimes heteronormativos e segregadores de sujeitos “normais” e “anormais”. As imagens de controle coloniais operam, assim, em um gesto em direção a corpos trans, travestis, sapatões e bichas afeminadas. Essa contestação — ou reafirmação — dessas imagens se dá por essa gramática gestual que debocha, no limite dessa negociação mercadológica, os regimes de opressão. A bunda de Gyldo em Tremor (2020) performa sob essa perspectiva contestatória dos corpos e corpos a partir da afronta como regime

mobilizador dos lugares enunciativos. A polícia na rua, imobilizada pelo cenário da festa carnavalesca de Olinda (PE), observa os gestos e trejeitos do artista que, livremente, performa de calcinha. Esse corpo negro em mira constante aciona ali outras manobras identitárias que atuam nesse espaço ficcional do videoclipe. A cena não é proposital e demarca essa violência policial que atinge principalmente os corpos negros e periféricos.

Gyllo treme sua bunda e o usa — e lambuza — também como demarcador de afronta no campo das questões do desejo e é propositalmente colocada pelo eu-lírico, aqui Gyllo, em seu videoclipe, como demarcador de sua performance. A bunda fala, literalmente, enquanto sonoridade e gesto. E evoca outros parâmetros de discrepância moral e cultural, em afronta às masculinidades e feminilidades já postas. Gyllo diz e provoca em seu videoclipe essa estatura. A ‘raba’ do artista foge dos parâmetros mercadológicos já postos e divergem da lógica sobre a imagética cisnormativa dessa bunda já consagrada, a exemplo de outros corpos como Anitta, Rita Cadillac, dentre outros.

A bunda de Danny Bond, por sua vez, dinamiza o desejo libidinoso e brinca com esse olhar sobre corpos como a dela. Essa gestualidade que se dá com as mãos — no formato da tcheca — e com o jogo de abrir e fechar as pernas, nessa ambiguidade coreográfica de gênero e sexualidade, são recursos do corpo para enganar as normas da máquina binária. A bunda e o coito ganham outros contornos nessa geografia gestual do bregafunk, assim como os elementos introduzidos da cena *drag* por Bond, como o uso do bate cabelo. Para além do ombrinho, da sarrada e da puxada, a cena agora emerge com outros ‘passinhos’ com a aderência e entrada de sujeitos e sujeitas LGBTQIA+.

Contudo, pertinente reforçar que a bunda de Gyllo e a de Danny Bond não é aquela que é ‘consumida’ nos programas de TV aberta. Raramente são os exemplos em que uma bicha afeminada de calcinha e uma travesti são enunciadas no Domingo do Huck como atrações daquele dominical — sem serem vistas como aberrações. As mídias digitais, por fim, permitem com que esses conteúdos viralizem para além do meio tradicional, que ainda muitas vezes tem esse poder de referendar as músicas que tocam no *mainstream*. Por outro lado, essas imagens nos fazem pensar na dicotomia sobre esse desejo proibido: o Brasil, que é o país que mais mata

travestis,¹⁰ é o mesmo país que mais consome pornografia trans e travesti.¹¹ Denúncia essa usada por Bond em *Traz o B* (2020), com os recortes de jornais que anunciam, em manchetes, as corpos matáveis.

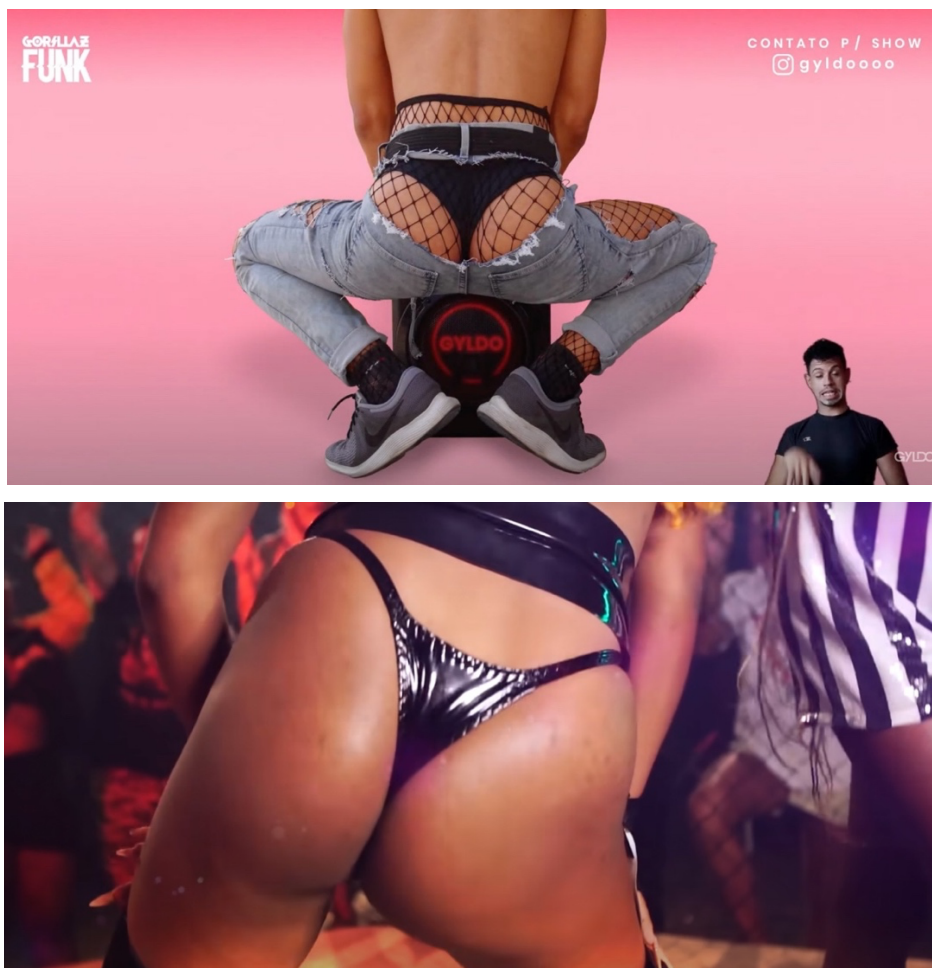


FIGURA 9 – Capa de Bundão no chão (acima); abaixo, cena de ‘Aquecimento da Bond’, de Danny Bond
FONTE – Captura de tela de videoclipe

Esse corpo performático de artistas como Danny Bond, Rayssa Dias e Gylldo contesta os regimes de representação cisnormativo e racializado das imagens de controle a partir das

¹⁰ PELO 15º ano consecutivo, Brasil é o país que mais mata trans e travestis. Disponível em: <https://rmnpr.org.br/noticia/67/pelo-15-ano-consecutivo-brasil-e-o-pais-que-mais-mata-trans-e-travestis/lbts-negras#:~:text=O%20Brasil%20ainda%20%C3%A9%20o,%2C7%25%20comparado%20a%202022>. Acesso em: 4 ago. 2024.

¹¹ 2023: Brasil invicto como campeão no consumo de pornografia trans no mundo (e de assassinatos). Disponível em: <https://catarinas.info/colunas/brasil-invicto-como-campeao-no-consumo-de-pornografia-trans-no-mundo-e-de-assassinatos/>. Acesso em: 4 ago. 2024.

dinâmicas gestuais e cênicas que demarcam e inovam a cena bregafunk. Essa contestação, contudo, tem como limite as zonas de negociação existentes na dinâmica mercadológica e nas disputas audiovisuais e estéticas. Quando Gyldo decide adotar imageticamente uma postura corporal que deixa de lado a bicha preta afeminada, ele atua nessa zona enquanto manobra identitária para emergir para além dos limites da máquina binária e racial. São táticas para operar e implodir os algoritmos de plataformas como *Google* e *Spotify* que viabilizam conteúdos normativos. Danny Bond, por outro lado, busca essa visibilidade fora do bregafunk e, geograficamente falando, segue mesmo caminho que outros artistas perfazem, ao adentrar em outras cenas economicamente mais viáveis na região Sudeste. A aposta de Rayssa Dias é outra. Ela assume uma postura que comunga mais com sua sexualidade, ao contrário de Gyldo, buscando referências como Ludmilla para compor essa cena poética em torno de corpos lésbicas.

Notas conclusivas

Os entraves para pensarmos a entrada de artistas LGBTQIA+ na cena bregafunk diz muito mais de uma cena — e nos fala sobre como nossa sociedade patriarcal, misógina, racista, LGBTfóbica atua. O limite dessa fronteira parte de uma discussão que é ampla e que aponta para perspectivas futuras, para além do debate sobre moralidade e perversão, e que nos indaga: qual o futuro e o que se espera do bregafunk? Aceitar e acolher esses corpos? São questões potentes. As estratégias corposonográficas reverberam os afastamentos e aproximações sobre a atuação de uma cena econômica que afeta diretamente as dinâmicas performáticas dessas artistas. É perceptível que as contestações aqui vistas e analisadas estão nesse limite fronteiro do mercado — as dissidências de gênero, em interseção a outras camadas, diluem-se.

O *pop* é também atravessado por essas questões mercadológicas (SOARES, 2014) e se articula e se aproxima dessa fronteira territorial — porque se replica enquanto convenção. A decolonialidade de pensamento, de certa forma, transborda neste intercruzo, como chave de compreensão de táticas desses corpos dissidentes. Por outro lado, convenções calcadas no *pop* estão relacionadas a dinâmicas mercadológicas de estar em evidência, adotando posturas outras que decerto confluem numa visão centrada no consumo global. O paradoxo, portanto, é marcantil. Neste cenário, ao adotar posturas semelhantes ao *funk*, os artistas e dançarinos do

bregafunk emergem como atores e sujeitos que querem ser consumidos, serem vistos e, acima de tudo, serem reconhecidos nesta potência dos gestos.

O bregafunk se ancora nas dinâmicas de plataformização, que opera sob lógica de algoritmos, para atravessar outros territórios; os sujeitos que perfazem a cena recorrem a estratégias já estabelecidas no *mainstream* para engajamentos dos vídeos; as produções audiovisuais, mesmo que de baixo orçamento, adotam simbologias de outras cenas, como o *funk*, as dancinhas do *TikTok* como técnicas de autoimagem performáticas. A dança, portanto, é esse dispositivo imagético que evoca, como dissemos, essa antítese enquanto negociação dessa estratégia constelatória, porque está comodificada em um ecossistema convencional: o bregafunk é popular, é massivo, é gesto, é rebolada, é hipersexualização de corpos, é engajamento, é clichê (SOARES, 2014) e é, acima de tudo, mercado.

A interseccionalidade no bregafunk atua como um somatório de estigmatização. Sabemos que em contextos em que prevalecem uma cultura patriarcal e racista, transformações culturais voltadas ao reconhecimento de sexualidades dissidentes tendem a ser trajetórias longas e desafiadoras. Essa corpa pervertida moralmente, negra, gay, trans, lésbica e periférica tensiona esse modelo vigente de comportamento e, diante dessas camadas, impõe esse posicionamento transgressor. Mas até que ponto ela precisa estar atuando nessa dinâmica de lócus fraturado para se fazer presente, visível?

A potência dos gestos — da bunda, da tcheca, da buceta — nessa zona erótica diz muito sobre os regimes identitários e das dinâmicas de uma cena jovem periférica. Para além da corporeidade performática, a gestosfera desses movimentos transcende as imagens de controle, recriando outras imagens potentes para pensarmos na materialidade corpossonográfica desses produtos midiáticos. As tecnologias de representação, presentes nos videocliques, performam enquanto lugar de afirmação e autoimagem. Danny Bond, Gyllo e Rayssa Dias, assim, deslocam esse lócus conforme fabulam enredos que cristalizam outras possibilidades de existências. No entanto, indaga-se: como outras artistas dissidentes agem e confluem táticas de escapes de regimes de opressão? Quais cenas operam sob lógicas mais abertas e mais fechadas para essas corpas?

Ao pensar neste texto, surgem questões desafiadoras que decerto apontam para futuros trabalhos: os circuitos locais e regionais são suficientes como espaços de acolhimento para artistas dissidentes, ou são limitados por fatores identitários? De que forma a cena bregafunk pode contribuir para desatar os nós do binarismo de gênero? Como a agenda moralista atual,

fortemente disseminada nas redes sociais, dificulta o avanço e a visibilidade dessas corpos dissidentes? Quem são os grupos ainda interessados a criar e manter esse binarismo combinado? Como a dissidência de gênero, para além da interseccionalidade de raça e classe, pode atuar como dinâmica de aceitação no cenário mercadológico?

Não obstante, o futuro do bregafunk parece promissor à medida que mais vozes dissidentes se unem para desafiar as normas e expandir o alcance da cultura periférica. Temos uma maior abertura de mercado e, como resultado, a inserção desses sujeitos no tecido social — como as pessoas trans e as *drags*. Até os anos 1990, esses grupos ocupavam uma posição periférica na produção cultural brasileira, mas começaram a negociar com esse *status quo*. Em cenários midiáticos, essa é uma luta pelo direito de existir, de se tornar visível em ambientes de alta circulação de imagens e de consumo. Por último, ao situar os videocliques como estratégias corposonográficas, partimos dessa amplitude de compreensão dessas cenas musicais decoloniais como territórios que transcodificam determinadas matrizes de opressão. Essa reflexão sobre esse paradoxo — que perpassa pelas convenções do *pop* — ajuda a cancelar dispositivos potentes capazes de desestabilizar matrizes de poder e afirmar identidades que negociam constantemente entre entretenimento e subversão.

Referências

- ANDRADE, I.R.C; MEIRINHO, D. 'MEU NOME É BOND, DANNY BOND': Performances e contestações das representações cisnormativas e racializadas na cena Bregafunk. 31º Encontro Anual da Compós 2022. **Anais do [...]**, São Luiz, 2022.
- BORGES, Ed; REINALDO, G. Corpos negras em reexistências cuir: olhares opostiores e multidões *queer* nos videocliques Absolutas e blasFêmea | Mulher de Linn da Quebrada. **Rebeca (Revista Brasileira de estudos de Cinema e Audiovisual)**, v.10, n.1, 2021.
- BRAGA, C. G. **Nada (é) razoável**. Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.
- CARRERA, F.; MEIRINHO, D. Mulheres Negras nas Artes Visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle. **ECO-Pós**, v.23, n.3, 2020.
- CARRERA, F. Roleta interseccional: Proposta metodológica para análises em Comunicação. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, v.24, 2021.
- COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos feministas**, n.1, 2002.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, 2020.

FALEIROS, Fabiana. Desmunhecar, ocupar, chamar. **Concinnitas**, v. 01, n. 28, 2016.

GODARD, H. Gesto e Percepção. IN: SOTER, S.; PEREIRA, R. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2020.

hooks, b. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

JANOTTI JUNIOR, J. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Eco-Pós**, v.6, n.2, 2009.

MARTINS, L. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEGG RAYARA. **Nem ao centro, nem à margem!:** Corpos que escapam às normas de raça e gênero. Salvador: Devires, 2020.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MOMBAÇA, J. A plantação cognitiva. In: MESQUISTA, André; LEWIS, Mark. **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP/Afterall, 2020.

MONTAÑO, S. **Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade**. Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2012.

PEREIRA DE SÁ, S. Anitta no Rock in Rio: negociações de corpos e territórios em performances de diva pop-periféricas. In: SOARES, T.; LINS, M.; MANGABEIRA, A. **Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte, MG: Fafich/ Selo PPGCOM/ UFMG, 2020.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. **Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 22, n. 1, 2020.

QUEIROZ, Tobias Arruda. **Valhalla, All Black In e Metal Beer: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

RIBEIRO, M. “Eu decido se ‘cês vão lidar com kink ou se vão lidar com Kong”. Homens pretos, masculinidades negras e imagens de controle na sociedade brasileira. **Revista Humanidades e Inovação**, v.7, n.25, 2020.

RINCÓN, O. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias *celebrities*. **Eco-Pós**, v. 19, n. 3, 2016.

RUBIN, G. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora LTDA-ME, 2017.

SOARES, T. **“Ninguém é perfeito e a vida é assim”:** a música brega em Pernambuco. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2021.

SOARES, T. Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop. **Logos**, v.2, n. 24, 2014.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUTO, M. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, n.45, 2020.



VERGUEIRO, V. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes:** uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação (mestrado), Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, 2015.

WARNER, M. Introduction: Fear of a queer planet. **Social text**, p. 3-17, 1991.