

Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo da resistência pós-moderna

Body, speech and city: Larissa Luz as archetype of post-modern resistance

Nadja Vladi Gumes¹
Roney Gusmão²

Resumo

A articulação simbiótica corpo-discurso-espaço nos é interessante para observar como a imagem e a música nos vídeos criam possibilidades de contestação dos regimes de poder. Para esta análise, situamos historicamente os vídeos e o modo como a ambiência urbana é a eles aderida como possibilidade de re-criação de identidades. A partir desta ideia, analisamos a artista Larissa Luz e o modo como o corpo-discurso é disposto no espaço de modo a produzir instabilidades códigos estéticos de poder.

Palavras-chave: Espaço urbano. Cultura. Larissa Luz. Vídeoclipe. Pós-modernidade.

Abstract

The symbiotic articulation body-speech-space is interesting for us to observe how the image and music in the video clips create possibilities for contesting the regimes of power. For this analysis, we have historically placed video clips and the way in which the urban ambience is attached to them as a possibility of re-creating identities. Based on this idea, we analyze the artist Larissa Luz and the way the body-discourse is arranged in space in order to produce instabilities aesthetic codes of power.

Keywords: Urban space. Culture. Larissa Luz. Video clip. Postmodernity.

1

É professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal da Recôncavo da Bahia (UFRB). Docente permanente do PPGCOM/UFRB, doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Trabalhou como professora substituta da Faculdade de Comunicação da UFBA e professora da Faculdade Social da Bahia até 2013. Foi editora-coordenadora da revista Muito do jornal A TARDE. Tem experiência na área de Comunicação e Culturas Contemporâneas, com ênfase em estudos culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: cenas musicais, música pop, gêneros culturais, mídia, feminismos e cidades. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Música e Mediações Culturais (MUSPOP).

2

Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB, professor adjunto do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Foi docente titular e coordenador de pesquisa e extensão da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC). Participa dos Grupos de Pesquisas Memória, Espaço e Culturas (MESCLAS), Núcleo de Cultura e Sexualidade (NUCUS) e Música e Mediações Culturais (MUSPOP), também desenvolve atividades de pesquisa nos seguintes temas: memória, cultura, ensino, pós-modernidade, gênero, espaço urbano.



Interessa-nos situar historicamente os videoclipes como expressão da cultura pós-moderna, entendendo-os como parte da profusão de imagens no epicentro do capitalismo pós-industrial. Neste contexto, a estética adquire forte relevo na vida cotidiana, integrando os modos de sociabilidade num cenário aqui denominado de pós-moderno. Também neste período se observa uma efervescência de apelos sensoriais atravessados por ideologias hegemônicas que, sorrateiramente, foram sendo reapropriadas, revisitadas e subvertidas por grupos segregados. É neste sentido que fronteiras simbólicas são borradas e, por efeito, identidades se tornam cada vez mais instáveis, favorecendo a eclosão e a visibilidade de códigos estéticos transgressores.

Nesse processo, pautamos os videoclipes e a ambiência urbana neles requerida como evidências da relação simbiótica corpo-discurso-espço urbano, que, atravessados pela imagem e pela música, re-criam uma linguagem cifrada de empoderamento e resistência. Este tríplice imbricamento conceitual tem a dimensão estética como amálgama, o que contribui para notabilizar sujeitos que historicamente tiveram subtraído o direito político de aparecer. Na ocasião, artistas encontram a oportunidade de antagonizar os critérios de elegibilidade de corpos políticos, conforme instituídos pela razão etnocêntrica da modernidade.

Para proceder esta análise, tratamos de algumas categorias epistemológicas centrais na primeira parte deste texto e, em seguida, pautamos a cantora Larissa Luz como um arquétipo da resistência pós-moderna. Esta ideia se justifica porque a artista recorre aos códigos estéticos hegemônicos ocidentais, mas, ao mesmo tempo, impõe-lhes fissuras que permitem notabilizar estéticas marginalizadas pelas estruturas de poder. Como artista pós-moderna, Larissa Luz transgreda códigos estéticos hegemônicos com uso da tríade corpo-discurso-espço, de modo a acentuar deslocamentos necessários para desestabilização dos signos de poder.

Música e cidade

Não é recente o uso da ambiência urbana como mecanismo de difusão ideológica através dos meios de comunicação, como sugerem teóricos dos Estudos Culturais desde os anos 1960, ao compreender a ideologia como elemento que conecta o ambiente comunicacional e as relações de



poder. Ainda nos anos 1950, Gene Kelly performatizava em cenário urbano, cuja estética já anunciava o nascente American Way of Life. Também cenas clássicas de Marilyn Monroe ou James Dean incorporavam a estética metropolitana como palco primordial às narrativas cinematográficas. Mas, foi somente nos anos 1980, com a difusão do videoclipe, que as cidades passaram a adquirir função privilegiada à ambientação musical. Louper, Madonna ou Jackson emolduraram a narrativa de suas músicas em diversos espaços urbanos, sobretudo Nova Iorque, frequentemente retratada como núcleo do cosmopolitismo e da suposta liberdade oriunda do capitalismo ocidental, em confronto ao outro lado da geopolítica bipolar.

No entanto, é útil ressaltar que, embora o contexto político no final do século XX seja fundamental para entender a contínua ascensão do videoclipe, não basta subordinar a dinâmica cultural da época aos ditames políticos e econômicos. É bem verdade que o governo Reagan recorreu à produção cinematográfica como tática de doutrinação ideológica do “American Dream”, seduzindo uma adesão ao ideário individualista do capitalismo neoliberal, contudo isso não é suficiente para entender o emaranhado de signos e formas expressivas, que fizeram a história contemporânea muito menos decifrável pelo binômio dominantes x dominados, manipuladores x manipulados. Neste sentido, partimos do pressuposto de que a cultura midiática “incorpora posições políticas e exerce efeitos políticos” (Kellner, 2001, p. 76), portanto ela deve ser analisada politicamente e no contexto trazido por Gramsci, que pensou a cultura como vetor de lutas, de disputas, de negociações e de diálogos, ou seja, como lugar de resistências.

Assim, as produções culturais estadunidenses no último quartel do século XX passaram a retratar a excentricidade comportamental do indivíduo urbano, abordando a diversidade como um atributo próprio do individualismo capitalista. Nesse processo, a estética *underground* ganhou notoriedade pela espetacularização, fato que nutriu a necessidade voraz do mercado pós-moderno por novidades fugidias, e, concomitantemente, ajudou a suplementar a arte dos guetos como lugar privilegiado de contestação contra-hegemônica. Isto posto, insistimos em ponderar que não é do nosso intuito sucumbir a explosão do movimento feminista, da luta LGBTQIA+ ou de movimentos antirracistas no campo da cultura ao nexos do capital, mas sim observar que a visibilidade da arte subversiva ocorreu de



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

modo análogo à desconstrução de certezas e de crenças, aprofundando o sentimento de instabilidade num tempo nebuloso que, até então, se define, para alguns autores³, por pós-moderno.

Lyotard (1988) observa que a pós-modernidade é fortemente marcada pelo desprestígio das metanarrativas, que, segundo ele, correspondem aos metarrelatos de legitimação, cujas estruturas teóricas se apoiavam no racionalismo científico ocidental. Foi exatamente a crise do racionalismo no transcurso do século XX que potencializou a ascensão de modos alternativos de legitimação do pensamento, não mais subordinados à razão etnocêntrica universalizante e homogeneizante. Agora, a diversidade se exacerba, tornando obsoleto todo modelo padronizador comportamental, o que desestabiliza demarcações entre alta e baixa cultura, entre normal e anormal, entre bom e ruim, entre eles e nós.

Neste contexto de transformações políticas, sociais e econômicas do pós-Segunda Guerra, a cultura também passa a expressar as angústias, as incertezas e a perda de referências na sociedade pós-moderna. À medida que fronteiras simbólicas são desestabilizadas, a dimensão estética passa a integrar quase que a totalidade da vida cotidiana, intensificando uma profusão descomunal de imagens e apelos sensoriais de modo que as demarcações dicotômicas no campo cultural se tornaram cada vez mais incertas. Stuart Hall no livro "Cultura e Representação" (2016), entende a cultura como um conjunto de práticas que envolve sentimento, afetos, senso de pertencimento e identidades. É também nesta direção que aqui entendemos a cultura como um sistema de significados que constrói identidades e demarca diferenças, sobretudo, porque está diretamente conectada à forma como produzimos e consumimos produtos culturais. Fotografias, músicas, filmes, vídeos transmitem sensações, apontam ideias, condensam filiações, imbricam-se em nossas culturas e, por este motivo, apresentam como arquétipo do tempo histórico do qual emerge. O autor também nos ajuda a entender como a ideia de identidade que atravessa as culturas se tornou extremamente imprecisa para interpretar o contexto pós-moderno. Isso porque as relações se tornaram muito mais instáveis, as referências rarefeitas e a efemeridade de vínculos colapsaram ideias essencialistas de identidade.

3

Muitos autores preferem empregar o termo modernidade tardia, ou seja, a modernidade iniciada nos século XVI prossegue na contemporaneidade, porém sob o tensionamento de outros sujeitos cujas identidades se mostram fragmentadas, deslocadas e sem unidade. (HALL, 1992).



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

O surgimento dos videoclipes nos anos 1980 ocorreu concomitante a esse cenário, cujas transformações pediam por artistas que transgredissem os modelos rígidos e buscassem refúgio na diversidade. Por isso que aqui tratamos a estética do videoclipe como um arquétipo para se pensar a cultura pós-moderna, tanto por conta da intensificação do poder da imagem, como pela frivolidade intensa de tendências e maximização do hedonismo hiperpresenteísta. O próprio nascimento da MTV também sinalizou para tal fato, afinal, trata-se de um canal basicamente composto por vídeos curtos, cada um deles representando valores éticos e estéticos diversos que, em grande parte, escapam aos padrões convencionados (Kaplan, 1987). Featherston (1997) também nota o quanto a MTV se tornou importante propulsora de experiências isoladas, carregadas de afeto, realçando o poder hedônico do homem pós-moderno, altamente alicerçado no presente e nas satisfações do aqui-agora. Também Jameson (1996) argumenta o quanto na pós-modernidade ocorre um hiperpresenteísmo, ou seja, uma busca hedônica por experiências sensoriais no presente, fato derivado de uma perda generalizada de esperanças no futuro em função dos fracassos vivenciados no passado histórico recente.

Segundo Soares (2013, p. 76), para artistas populares, o videoclipe é “constituído pelo sentido relacional entre os sistemas produtivos da indústria fonográfica e as configurações plásticas entre canções e imagens associadas”. Neste sentido, Soares pensa o videoclipe como uma escrita imagética sobre a canção, levando em conta os aspectos relacionais entre imagem e som. No entanto, muito embora praticamente todos os primeiros videoclipes nos anos 1980 tenham dependido da narrativa para composição e criação de sentido, o que foi sendo possível observar nos anos seguintes foi uma supressão progressiva da narrativa, maximizando basicamente a sobreposição de imagens e a construção irregular da ambiência estética do artista por intermédio do videoclipe.

Todas estas características associadas ao videoclipe condensam aspectos típicos do comportamento pós-moderno. Jameson (1996), por exemplo chega a entender o comportamento hiperpresenteísta pós-moderno como esquizofrênico, pois o autor compara a perda de referenciais e certezas, que acirram a busca pelo gozo no aqui e agora, com instabilidade da cadeia de significantes que cimentam o esquizofrênico



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

ao presente. Embora este superdimensionamento do presente contenha riscos, quando embaralha algumas estruturas de pensamento importantes, legadas pela modernidade ocidental; de outro lado, é preciso reconhecer que esta dilatação do presenteísmo pode produzir a visibilidade dos sujeitos retirados do racionalismo ocidental etnocêntrico. Assim sendo, liquidez sugerida por Bauman (2001), em referência à sociedade pós-moderna, requer um olhar dialético que transcenda o saudosismo e vislumbre a perda de referenciais como oportunidade de contestação contra-hegemônica do "atípico", do "anormal", do "estranho", ou seja, do diverso. Os videoclipes servem perfeitamente como analogia para entendimento da estética emergente na pós-modernidade, que deu voz à excentricidade. Miklitsch (1998) argumenta que, se o cinema deve ser considerado a primeira arte densamente midiática para entendimento do século XX, então a TV deve ser entendida como veículo predominante na pós-modernidade. Nisso incluem os videoclipes que subverteram a narrativa, fizeram coexistir padrões hegemônicos e contra-hegemônicos, confrontaram e desestabilizaram fronteiras entre popular e erudito.

E é nesse teor de exaltação da diversidade estética que a cultura urbana é amplamente explorada, sobretudo pela hibridização de identidades e por uma nova forma de sociabilidade, agora muito mais mediada pela estética. Inspirado nesse tema, Maffesoli (1998) defende a tese de que na pós-modernidade vive-se um neotribalismo, cuja sociabilidade ocorre com o arrefecimento de laços pela fluidez das relações, algo similar ao que Bauman (2001) define por "modernidade líquida". Lipovetsky (2005) tem interessante acréscimo a esse respeito, pois, para ele, o comportamento do homem pós-moderno é marcado por um narcisismo dependente da relação com o outro. Disso resulta que o comportamento hedônico não ocorre necessariamente pelo isolacionismo, pelo contrário, ele se dá pela sociabilidade na boate, no festival ou nas ruas. A partir desta ideia, o autor conclui que é impreciso demarcar o comportamento pós-moderno pelo individualismo que isola o sujeito, pois quanto mais a virtualidade ganha relevância, mais se tem buscado ver gente pela relação sinestésica com ambiências externas.

A sociabilidade pós-moderna, descrita por Maffesoli e Lipovetsky, está ancorada numa ambientação que endossa a aderência do sujeito ao grupo.



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna

Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

Com isso, é razoável lembrar que a ambiência pós-moderna da sociabilidade desconstrói esquemas de territorialidade estanques, que fragmentam a cidade em ilhas sectárias. Shin (2008, p. 75) nos lembra que a transitoriedade das relações pós-moderna “favorecem a anti-territorialidade, a fragmentação, a hiper-diversidade e a diferença”, fato que frequentemente torna arbitrária e anacrônica a imputação de identidades territoriais num contexto tamanho híbrido. Por conseguinte, a discussão não pode ocorrer pela antítese global versus local, pois, como observa Hall (2006, p. 77), temos vivenciado um fenômeno muito menos previsível em que “ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’”. Por conseguinte, o autor conclui que a sedução pelo “global” coexiste com um interesse pelo “local”, logo, o tribalismo pós-moderno estabelece uma relação de transcendência e, simultaneamente, de aderência ao “local”.

Nesse sentido, o espaço urbano toma relevância fundamental para as discussões em torno da sociabilidade pós-moderna, sobretudo no que tange à interface entre “local” e “global”. Conquanto Maffesoli (1998) atribua extrema valorização ao “localismo” como meio de compreender as tribos pós-modernas, seu percurso de análise deságua na percepção das cidades como “altares globais”, onde os sujeitos integram uma grande variedade de cenas pela recorrente mutação de suas “máscaras”. Assim, o espaço funciona como um dispositivo de memória ou, ainda, como um dispositivo de afetos e desafetos:

Aí estão diversos altares onde a banalidade cotidiana vai revigorar-se, seja diretamente, seja por intermédio da televisão. Trata-se de espaços específicos de forte carga erótica, e não é à toa, aliás, que alguns deles, levando essa lógica às últimas consequências, são tidos como locais de “paquera”, nos quais se exerce, contemporaneamente, a prostituição sagrada, essa hierodulia de antiga memória que reforçava o sentimento que uma sociedade tinha de si. Espaços de celebração feitos por e para iniciados, aos quais se vai em busca de iniciação e onde se observam os iniciados: o sentido etimológico do termo, portanto, espaços onde se celebram mistérios. As pessoas se reúnem, reconhecem umas às outras e, com isso, conhecem a si mesmas (Maffesoli, 2004, p. 58).



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

Ao comparar a dinâmica cotidiana urbana com rituais de sociabilidade, Maffesoli entende que as metrópoles estão cheias de altares por onde é possível rabiscar a própria existência individual e coletiva. Desse modo, o “lugar” traça uma relação dialética com a vida pessoal dos sujeitos, podendo ser interpretado como materialização de subjetividades e como espacialização do tempo.

Decerto, as relações sociais pós-modernas são muito mais marcadas pelo “paradigma estético”, porém, se as metrópoles são entendidas como ambiência da sociabilidade contemporânea, como então o espaço urbano é representado esteticamente? Para responder esta questão, vale a pena recorrer à noção de “simulacro urbano”, conceito associado às abordagens de Baudrillard (1991) sobre a hiper-realidade como uma estratégia de dissuasão. O autor defende que a simulação, ao contrário da utopia, é construída a partir de pontos de convergência com o real, gerando uma sensação hiper-real, na qual a imagem não passa de reflexo arbitrário da realidade.

Essa discussão é aplicável aos modos pelos quais as cidades pós-modernas têm sido objetos de estetização consolidada por um nexos discursivo. É por isso que analisar os discursos acerca do espaço urbano é hoje tão importante, uma vez que, em tempos imagéticos pós-modernos, o espaço conceitual adquiriu *status* tão relevante quanto o próprio espaço concreto, já que os símbolos parecem mais fortes que a realidade (Baudrillard, 1991), criando ambiguidades e deixando as cidades sujeitas a essa imagem social e culturalmente construída. Nesse sentido, o “simulacro urbano” é estratégia de dissuasão utilizada pela indústria do turismo, pelas produções cinematográficas e pelos músicos que encontram na cidade conceitual o elemento chave para suporte estético de sua arte.

Todavia, é válido lembrar que essa fusão entre realidade e hiper-realidade ocorre com tamanha precisão que torna impossível dissociar o mundo real da simulação. Baudrillard, então, deduz que o simulacro não se opõe ao real, ele apenas dissimula um novo conceito de realidade que, por vezes, faz do simulado mais real que o seu original. Evidentemente, essa relação dialógica entre realidade e simulação penetra o imaginário das pessoas, motivando homens e mulheres comuns a negociarem com os jogos de imagens urbanas densamente espetacularizadas, interpretando-as



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

a partir de referenciais próprios. Por este raciocínio, os sujeitos não são meros substratos alienados da manipulação midiática, ao contrário, estes sujeitos estabelecem uma relação ativa de ressignificação e reapropriação dos jogos simbólicos segundo desejos pessoais de sobrevivência e adesão ao coletivo.

Por este pensamento, os videoclipes integram os circuitos de difusão de simulacros urbanos, criando uma ambiência carregada de simbologia dentro de esquemas de poder. Com isso, afirmamos que, como dispositivo de propagação ideológica, os videoclipes, não apenas servem para profusão de sistemas simbólicos hegemônicos, mas, neste processo, ajudam também na difusão de imagens que nutrem modos antagônicos de existência social. Ao mesmo tempo que celebridades *pop*, por exemplo, aderem seus corpos-discursos com acessórios e vestuários voltados à lógica do mercado, esta mesma estética pode ser relida, reapropriada e remasterizada por modos pessoais de resistência e existência na prática social corriqueira dos sujeitos.

Corpo, visibilidade e performance

O debate teórico tratado até esta etapa do texto visou situar o leitor no contexto histórico que favoreceu a grande notoriedade do videoclipe como expressão artística fundamental na contemporaneidade. Foi do nosso intento chamar atenção para o fato de que os videoclipes oportunizam a ambientação e o conceito estético do álbum de um artista e, simultaneamente, favorecem a visibilidade de posicionamentos ideológicos ancorados ao tempo histórico. Em se tratando do contexto pós-moderno, os videoclipes têm contribuído para embaralhar fronteiras simbólicas e notabilizar modos dissensuais de identidades cambiantes, tratando de estetizar a vida cotidiana e sobrevalorizar a imagem como elemento fundamental da cultura recente. Também neste intercâmbio excepcional de imagens, os videoclipes ajudam a produzir deslocamentos discursivos e a denunciar o caráter transitivo das identidades gravadas em corpos-discursos. Em paralelo, o espaço urbano é eventualmente chamado a participar deste processo, pois, por meio da dinâmica cidadina, cantores encenam, interpretam e dissertam ideologias, fato que favorece a construção da identidade artística, a exploração de nichos do mercado e a transitividade de identidades por meio da articulação corpo-espaço.



É também importante salientar que o espaço urbano não é aqui concebido como pura exterioridade passiva; mais que isso, ele é parte integrante de subjetividades, pois se apresenta como extensão do corpo e porção intrínseca das gestualidades. Assim, quando o cantor ambienta o videoclipe num gueto, por exemplo, ali seu corpo é aderido à espacialidade de tal modo que aglutina modos muito específicos de significação urbana. Do mesmo modo, roupas, acessórios e a gestualidade interagem com o ambiente e contribuem para os dizeres que se constrói na obra, fato que torna difícil conceber a espacialidade como pura exterioridade do corpo. Nesta direção, Greiner (2010, p. 128) observa que “cidades não são apenas lugares: nelas está encorpada uma complexidade que envolve a pele, as dimensões do entorno e também a instância do dentro com a sua rede de subjetividades, percepções, estados corpóreos, olhares e sombras”. Embora a autora muito mais se refira à prática social comum dos sujeitos na cidade, entendemos também que esta ideia é aplicável à forma nada despropositada como o enquadramento de uma cena no videoclipe representa a cidade e os sujeitos que a ela são articulados.

É nesse sentido que a grande frequência pela qual muitos artistas têm recorrido a espaços guetificados recentemente como ambiência para vídeos acabou por acirrar discussões em torno de suas intencionalidades. Não que queiramos sucumbir ao maniqueísmo para abordar tal fato sob o prisma do bem x mal, mas é certo dizer que os resultados são muito mais complexos do que se supõe. É interessante observar que muito frequentemente, o uso da atmosfera urbana em vídeos opera pela exposição de corpos que integram a cena. Isso ocorre porque os dizeres da cidade não são puramente materiais, eles perpassam pela dinâmica social ali ancorada; logo, dispor num enquadramento o cenário urbano preenchido por transeuntes cria um repertório discursivo fundamental para a mensagem do artista. Aqui, corpo e espaço estabelecem uma relação simbiótica carregada de discursos, o que faz do espaço uma extensão do corpo e de suas subjetividades e torna corpo-espaço uma unidade discursivamente indissociável.

Em debate acerca do modo como o corpo é compreendido na história moderna, Courtine (2013) chama atenção para o fato de que o próprio racionalismo ocidental criou regimes de visibilidade para fins de legibilidade dos corpos. O autor argumenta que representações anatômicas,



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

fisionômicas, além de conjuntos complexos de discursos sobre civilidade e modelos cognitivos de reconhecimento consubstanciaram diversas práticas de banimento de corpos desalinhados ao padrão hegemônico. Também neste sentido, Butler (2019) lembra que a visibilidade do corpo cria discursos. A autora acrescenta que este direito de aparecer acaba sendo apoiado por esquemas regulatórios que qualificam sujeitos como elegíveis para visibilidade. Disso resulta que, em seu argumento, para os corpos considerados inelegíveis ao direito de aparecer, torna-se fundamental a formação de alianças para expor a contradição e a diversidade, oferecendo confronto aos padrões de legibilidade dos corpos. Com isso, Butler (2019, p. 81) conclui que os espaços que sustentam a visibilidade dos corpos “são parte da ação, e eles mesmos agem quando se tornam a base para a ação”.

Esse debate é essencial para o tema que tratamos porque nos permite entender a que a íntima relação entre corpo e espaço perpassa por uma complexa trama de poder, que regula os sujeitos elegíveis à visibilidade. Neste sentido, quando pensamos na ambiência urbana dos videoclipes, considerando sua relevância para a cultura pós-moderna, estamos pensando em modo como os sujeitos pensam os corpos que aderem significados ao espaço que ambienta o conceito estético da produção. A forma como o binômio corpo-cidade é retratado nos videoclipes perpassa por um conjunto de interesses ideológicos e desejos de estabelecimento de significados no imaginário popular sobre o que é existir socialmente, corporalmente e espacialmente.

Obviamente, neste jogo de intencionalidades residem ideologias conservadoras que coexistem com forças revolucionárias, cuja ação pode rasurar os regimes de visibilidade e criar fissuras nas estruturas de poder. Como típico da cultura pós-moderna, os videoclipes correspondem a um modo ambíguo e complexo de insinuar sentidos e formas plurais de significação. Uma celebridade pode oferecer um repertório de vida totalmente equalizado aos padrões elitistas do capital, mas, ao mesmo tempo, trazer notoriedade a corpos e seus discursos, fomentando cenas de dissenso no espaço urbano e, por isso, inserindo nova potência revolucionária.



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

Como forma de tratar empiricamente da estrutura teórica que até aqui nos ocupamos, a partir deste momento trataremos de uma artista que tem contribuído para notabilidade dos sujeitos segregados e, por isso, nos ajuda a observar como a ambientação urbana em confluência com a música antagonizam os regimes de poder. Larissa Luz é a artista da qual nos ocupamos neste estudo, interessando-nos entender a forma como suas produções artísticas confrontam os padrões estéticos ocidentalizados, que persistem hegemonicamente, e anunciam formas de empoderamento de grupos segregados. Sua arte se apresenta como um contraponto aos padrões hegemônicos da estética contemporânea, servindo-nos como arquétipo para entender as ambiguidades que atravessam a mídia pós-moderna e ajudam a distorcer os signos de poder, ora incorporando os códigos estéticos hegemônicos, ora, deles se servindo, para usurpar seus dizeres e visibilizar ideais contra-hegemônicos. Larissa Luz, portanto, é artista que faz uso da simbiose corpo-discurso-espço e, neste processo, ajuda no deslocamento de significados, bem como na transitividade de conceitos éticos e estéticos que notabilizam uma estética cifrada por grupos segregados.

Corpo, Raça e Gênero

No dia 2 de fevereiro de 2021, dia de Iemanjá, a cantora Larissa Luz lançou o videoclipe da canção "Yemanjá é Preta". Gravado em uma praia da Baía de Todos-os-Santos, o videoclipe começa com uma imagem de mar e logo depois Larissa em um pequeno barco toda vestida de branco, acompanhada de mulheres trazendo as vestimentas da orixá. Ao fundo um toque de agogô dando o ritmo do ijexá. A letra da canção diz "Nossos ancestrais têm história/ Têm memória/Têm Lugar/E de onde eles vêm não tem como questionar/ A cor que brilha na pele da rainha do mar/De seios fartos quadris largos/ Fios crespos/Coroa que enfeita/A trajetória do nosso povo constrói sua imagem e afirma: Yemanjá é preta!". Ela toca uma percussão, a canção é quase uma poesia, um canto entoado. Nas águas da Baía de Todos-os-Santos, Larissa fala de ancestralidade, de representações, de orixás, da religião de matriz africana, embalada por uma melodia que mistura ijexá, percussão e bases eletrônicas.



A festa de Iemanjá, que acontece no bairro do Rio Vermelho no 2 de fevereiro, é uma das mais importantes da cidade de Salvador e faz parte de um calendário de festas populares que começa em dezembro e se estende até o Carnaval. Como coloca o arquiteto e urbanista Manoel Carvalho (2016, p. 59) “a ‘festa de largo’⁴ é uma forma tradicional de apropriação do espaço público em Salvador”. Nesses dias a cidade se transfigura e a Praia do Rio Vermelho se torna uma espécie de lugar sagrado para se presentear a Rainha do Mar. Ao mesmo tempo, nos últimos anos, a festa se tornou mais pop e hoje envolve uma série de disputas naquela territorialidade entre eventos tradicionais ligados à religião de matriz africana, envolvendo também os grupos musicais mais orgânicos, as festas com DJs e os artistas já consagrados pela cultura de massa. Mas não há apenas uma disputa entre o som das charangas, batucadas, atabaques e da música pop contemporânea de muitos decibéis emitidos pelas casas de show; há, como dito na letra de Larissa, uma disputa simbólica sobre a cor do Orixá. É importante salientar que este conflito explicitado pela cantora revela um contrassenso na branquitude que marca a caracterização de alguns Orixás, que contrasta com a territorialidade a que nos referimos, formada por uma população majoritariamente negra⁵.

O “mito da democracia racial” revelado na imagem que Salvador tem de si mesma é o debate que Larissa Luz tensiona em seu clipe. Trata-se de uma luta histórica em torno da imagem, como coloca Hall (1997) ao pensar os regimes de representação e seus sentidos. Quando Larissa Luz afirma na sua música que “Iemanjá é Preta”, ela propõe um outro tipo de abordagem para as relações raciais no Brasil, cuja mediação permite abrir o racismo que permeia as relações na cidade de Salvador e atesta o que afirmou Sovik (2009) no título de sua obra: “Aqui ninguém é branco”.

O lançamento de um videoclipe nas vésperas da Festa de Yemanjá foi parte das estratégias comunicacionais de Larissa Luz no sentido de ampliar a discussão que permeia artistas integrantes da atual cena musical pop de Salvador. Referimos à cena que reivindica uma filiação cultural negra baiana, articulando diversas camadas musicais (samba-reggae, axé music, pagode, ijexá, guitarra baiana) em diálogo com outras sonoridades transnacionais (graves, dub, afrobeat). Estas sonoridades impressas também nos territórios compõem o que entendemos por ativismo musical fortemente tensionado por questões étnico-raciais e de gênero. Larissa aciona neste clipe um

4

Festa de largo é um desdobramento das festas religiosas, onde se convive o sagrado e o profano. “Uma forma lúdica de ocupar o espaço da rua, da praça ou de qualquer lugar. Isso é uma festa de largo. (Carvalho, 2016, p. 60).

5

Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostram que 82,7% da população de Salvador se autodeclara negra, sendo 36,5% pretas e 45,6% pardas.



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

horizonte de expectativas que o público tem com artistas, pautando as territorialidades afetivas, sonoras e geográficas no imaginário da população sobre Salvador e suas espacialidades. Ocorre também uma incorporação de códigos culturais espacializados na cidade, capazes de mobilizar sentimentos e memórias, enlaçando-os a territórios afetivos: o mar, a religião de matriz africana, as roupas brancas, os colares, as mulheres negras que levam os cestos com presentes, a igreja... As imagens reforçam o discurso de etnia e de gênero, quando evocam a origem afro-brasileira da orixá e a intercala aos afetos que se tem no território.

Larissa Luz, logo no início da carreira, foi vocalista da banda Ara Ketu, uma das mais tradicionais da Axé Music e do Carnaval de Salvador. A cantora permaneceu no grupo entre 2007 e 2012, quando saiu em carreira solo. A partir do segundo álbum da nova fase, "Território Conquistado" (2016) passou a apresentar um trabalho no qual articula elementos locais (como a música dos blocos afros) e transnacionais (como os sons graves da música eletrônica), aliados a um discurso político relacionado ao racismo e ao sexismo. Como exemplo da militância da cantora, é possível pontuar músicas como "Bonecas Pretas" (Faixa 5, 2016), na qual ela questiona a ausência de representatividade negra nos brinquedos infantis ("procuram-se bonecas pretas", diz o refrão da canção), e "Meu Sexo" (faixa 6, 2016), que reivindica a liberdade sexual feminina ("é o meu sexo, quem disse que é pra você?", questiona o refrão).

Em 2019, Larissa lançou o álbum "Trovão", que reforça o caráter ativista articulado a uma estética designada de afrofuturista, fazendo referências à ancestralidade africana de uma forma não tradicionalista. O álbum "Trovão", de certa forma, dialoga com cantoras afro-americanas de blues, porque, ao trazer a ancestralidade da religiosidade de matriz africana em negociação com bases eletrônicas e as letras politizadas, contribui para um debate político/estético propício à expressão feminina (Gumes e Argolo, 2020).

Voltando para 2016, quando lançou seu segundo álbum "Território Conquistado", a cantora, compositora e produtora Larissa Luz gerou uma guinada como artista. O álbum foi um marco por reivindicar o protagonismo da mulher negra na música baiana. Dialogando com sonoridades que vão do rock ao rap, do afropunk ao ijexá e letras de impacto como "Ocupamos nosso espaço/ Cada passo um pedaço/ Agora traço uma memória/ Que eu



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna

Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

sempre serei/ Falo eu porque sou nós!", ela usa seu corpo e sua voz como manifestos, pondo no mesmo patamar o trabalho musical e o discurso ativista em prol do feminismo negro. Portanto, o trabalho musical de Larissa Luz se tornou parte de uma experiência política/estética que que Herschmann e Fernandes (2014) chamam de ativismo musical, pois trouxe na sonoridade elementos locais (ijexá, samba-reggae) combinados a outros transnacionais (sons graves, dub, música eletrônica, rap, afrobeat), costurados com o discurso político numa estética pop (Gumes e Argolo, 2020).

Larissa é também parte de um imenso contingente de mulheres negras que vêm sendo cada vez mais protagonistas na luta pela promoção de mudanças através da música, do teatro ou de movimentos sociais. Como coloca Sueli Carneiro, as mulheres têm tido um papel preponderante na feminização das lutas raciais, fato que torna a luta antirracista ainda mais complexa, pois envolve a interseccionalidade, a diversidade de gênero e as próprias dissonâncias do movimento recente.

O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelo movimento negro e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro (Carneiro, 2011, p. 2).

Sueli Carneiro chama nossa atenção para o fato que artistas, como Larissa Luz, trazem um novo olhar feminista e antirracista em conexão com as lutas do movimento negro, articulando raça, gênero, classe e sexualidade, em uma perspectiva de interseccionalidade. Neste processo, a arte, a cultura e a mídia podem oferecer condições interessantes para profusão de imagens e discursos, anunciando o corpo como protagonista da luta política em articulação com a estética subversiva e com a fala politizada.

Na perspectiva trazida por Kellner (2001) ao avaliar como a cultura da mídia produz política, podemos observar que a música de Larissa Luz também se articula à visão de um grupo oprimido (mulheres negras) em



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

busca de uma representação que não seja tão somente o lugar do “outro”. Ainda segundo Kellner (1995, p. 204), “a expressão cultural tem sempre sido uma maneira de resistir à opressão e de expressar experiências de resistência e luta”. O autor traz exemplos de gêneros como *jazz*, *blues* e *gospel* que possibilitaram “expressar luta e resistência” de modo semelhante ao estilo *pop* ativista de Larissa Luz.

Ao falar da representação da diferença, Hall (2016) lembra que o processo de identificação opera no jogo da diferença, pois é sempre desenvolvido no uso da identidade para produzir diferenciações entre “o eu” e “o outro”. Nesta mesma direção, Derrida (1981) também já havia dito que a constituição de identidade está baseada na exclusão, isto é, consiste em tornar algo mais facilmente assimilável pela subordinação à hierarquia de binários: homem/mulher, branco/negro, heterossexual/homossexual... É exatamente dualismos desta natureza que atravessam determinados tipos de representação e, por isso mesmo, carecem de desconstruções por meio do tensionamento de suas fronteiras no campo simbólico. Artistas pós-modernos, como Larissa Luz, ao nosso ver, ajudam a produzir estas rasuras nos binarismos hierarquizados de herança modernista, contribuindo para difundir estéticas que desestabilizam o pensamento dicotômico e, por conseguinte, rabiscando estruturas de poder por intermédio do corpo, da arte e do espaço urbano. Larissa Luz atesta o fato de que a estética pós-colonial não pode prescindir do corpo e dos discursos que dele são emanados como forma primordial de resistência.

Se, por um lado, as dicotomias que sustentam o pensamento ocidental servem de base para sustentar a opressão à medida que hierarquiza subjetividade pelo prisma binário, por outro, a notabilidade de corpos negros, femininos ou *queer* transgredem fronteiras de visibilidade e transtornam hierarquias legadas pelo racionalismo monolítico. Assim, insistimos na relevância política de corpos transgressores como modo de criar cenas de dissenso e notabilizar o discurso político pela estetização do corpo aderido aos espaços físicos e virtuais.



Considerações

Haesbaert (2021) nos lembra que, pelos estudos pós-coloniais, o corpo precisa ser reinserido como elemento fundamental para se alcançar outras escalas de emancipação. O autor nota que o racionalismo eurocêntrico produziu cisões entre corpo e alma, entre razão e emoção, entre essência e aparência..., fato que legitimou o regime colonial inspirado em dualismos hierarquizados. Em oposição, Haesbaert reclama que a repolitização do cotidiano inclui o corpo, como possibilidade de resistência cotidiana. Também nesta direção, Butler (2019) reforça a importância dos corpos em aliança como forma de garantir performativamente o direito político de aparecer no espaço público. A autora se afasta da ideia de público na ótica da *pólis* grega para defender o espaço público como produto dos usos obstinados e constantes de corpos que persistam em visibilidade.

A convergência das ideias apresentadas no parágrafo anterior nos ajuda a entender como artistas, a exemplo de Larissa Luz, são fundamentais no atual contexto, pois, ao notabilizarem o corpo-cidade, em confronto com os códigos estéticos hegemônicos, trancam os regimes de visibilidade e acionam o corpo-discurso como dispositivo fundamental da reivindicação política.

Quando no videoclipe “Bonecas Pretas” (2016), Larissa Luz faz uso do *shopping-center* como ambiência urbana favorável aos dizeres de sua música, a artista cria fissuras nos critérios de elegibilidade dos corpos que podem aparecer num espaço privativo de grande circulação. Pautase, inclusive, a atmosfera seletiva de determinados espaços de grande centralidade nas sociedades pós-modernas, cuja configuração político-econômica neoliberal chancela a coerção e a seleção dos corpos que podem circular livremente e aqueles que devem se manter invisíveis.

De igual modo, quando a artista recorre à Festa de Yemanjá, como modo de explodir as fronteiras de elegibilidade dos corpos, produz-se um deslocamento de significados impressos na espacialidade e, por isso, anuncia-se o caráter performativo do corpo, do gênero e, também, do espaço. Larissa Luz, portanto, reifica a tríade corpo-discurso-espaço urbano em seus videoclipes e, por isso, é aqui entendida como expressão da resistência pós-moderna, que trafega entre fronteiras cada vez mais rasuradas por corpos em visibilidade obstinada.



Referências:

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *in*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.), **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- CARVALHO, Manoel. **A Cidade Efêmera do Carnaval**. Salvador: Edufba, 2016.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DERRIDA, Jacques. **Positions**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**: globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- FERNANDES, Cíntia Sanmartim & HERSCHMANN, Micael. **A música de rua do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.
- GREINER, Christine. Da cozinha de Deus às membranas virtuais do homem. *in* GREINER, Christine & AMORIM, Cláudia (Orgs.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010 (p. 125-132).
- GUMES, Nadja & ARGÔLO Marcelo. A cor dessa cidade sou eu: ativismo musical no projeto Aya Bass. **Revista Ecopós**, vol. 23, num. 1, 2020 (p. 219-238). <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/> Acesso em: 13 mai. 2021.
- HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi) territorial/(des)colonial na América Latina. Niterói: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO; Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2021.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.



KAPLAN, Ann. **Rocking around the clock**: music television, postmodernism and consumer culture. London: Routledge, 1987.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Lisboa: Gradiva, 1990.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade**: o lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

MIKLITSCH, Robert. **From Hegel to Madonna**: towards a general economy of "commodity fetishism". New York: State University of New York Press, 1998.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. Espaços-tempos (Pós)Modernos ou na moda, os modos. *in*: GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2009 (p. 473-532).

SHINN, Terry. Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento. **Scientile Studia**, vol. 6, São Paulo, 2008 (p. 43-81).

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Videoclipes:

Bonecas Pretas [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3:58). Publicado pelo canal larissaluz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qk3-0qaYTzk>> Acesso em: 13 mai.2021.

Iemanjá é Preta [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2:53). Publicado pelo canal larissaluz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A9KgtqWPylw>> Acesso em: 15 abr.2021.

Meu Sexo [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3:36). Publicado pelo canal larissaluz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c8jPGShyhbM>> Acesso em 31 mar. 2021.

