



COMUNICON2018
congresso **internacional**
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Aceita, eu sou gostosa: performance de gênero e ativismos no funk proibidão da drag queen Lia Clark¹

Rafael MORAES²

Universidade Federal Fluminense

Leonam Dalla VECCHIA³

Universidade Federal Fluminense

Tatyane Larrubia BERBEREIA⁴

Universidade Federal Fluminense

Resumo

Este artigo traz discussões acerca dos âmbitos de gênero e performance, dentro do contexto da cultura pop, para empreender uma análise da carreira da funkeira e *drag queen* Lia Clark através de suas músicas e videoclipes. O objetivo é investigar a relação da construção da identidades de sujeitos *queer* tendo como foco a figura da *drag queen*, sua relação e tensões com as estruturas heteronormativas a partir da construção social do gênero e as rupturas dessa hegemonia ocasionadas pela contemporaneidade dentro do campo da cultura pop, enfocando nas narrativas possíveis de um pop-periférico a partir da produção de Lia Clark no funk.

Palavras-chave: Lia Clark; Cultura Queer; Cultura Drag; Identidade; Cultura Pop.

Introdução

A facilidade existente hoje de qualquer indivíduo ser, além de consumidor, um produtor de conteúdo, ampliou as possibilidades de discursos, corpos e representatividade na mídia. Hoje, não

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho COMUNICAÇÃO, CONSUMO E NOVOS FLUXOS POLÍTICOS: ativismos, cosmopolitismos, práticas contra-hegemônicas, do 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 10 e 11 de outubro de 2018.

² Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Televisão e Novas Mídias (TeleVisões) e do Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult). E-mail: ribeiro605@gmail.com.

³ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult). E-mail: leonamvecchia@gmail.com.

⁴ Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora do Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult). E-mail: taty.larrubia@gmail.com.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

dependemos mais de grandes companhias televisivas ou de rádio para dar visibilidade a um artista. Esse fenômeno ajudou a expandir a presença das minorias, como os LGBTQ+, e mais especificamente - já adiantando o curso deste artigo - *drag queens* na mídia, através de expressões artísticas próprias, e não estereotipadas - que são estudadas e empoderadas pela teoria *queer*, a qual também discutiremos ao longo do texto.

Lia Clark é uma artista, cantora, compositora e *drag queen* brasileira. Seu intérprete, Rhael Lima de Oliveira foi criado em um bairro periférico da cidade de São Paulo, no qual começou a ter contato com o *funk* e outros ritmos da comunidade. Em 2016, após o lançamento de "Trava, Trava", sua primeira música de trabalho, a *drag queen* ganhou notoriedade nacional. O interessante de analisar a Drag Queen Lia Clark é que ela faz parte do nascimento dessa desconstrução de padrões heteronormativos de gênero presentes no funk.

Como fundamentação teórica, a pesquisa se baseia no *queer*, corrente que se propõe a promover a afirmação de corpos não-normativos. Através da construção midiática da identidade das *drag queens*, abre-se a possibilidade da desconstrução de limites estéticos heteronormativos, abrindo espaço para uma série de questões a serem discutidas sobre essa relação de identidade, poder e gênero. As performances corporais, os videoclipes, a música pop, o funk e o próprio conceito de *drag queen* são temas atravessados por relações de produção, circulação, recepção e consumo que afetam os seus espectadores, moldando identidades sociais e ressignificando o modo com que interagimos com os diversos objetos, sujeitos e materialidades que se inserem na sociedade.

Falar sobre estes assuntos é, portanto, falar também sobre os terrenos e contextos que os tornaram possíveis, trazendo à tona a cultura pop como principal aglutinador de conceitos que caracterizam intrinsecamente todo e qualquer produto nascido das transformações ocorridas na sociedade pós-industrial a partir do movimento artístico denominado *pop-art*. Esse artigo tem como objetivo analisar a relação e discursos na construção da identidade de *drag queens* a partir das estruturas heteronormativas sobre gênero, dentro do contexto de uma rede de cultura pop-periférica brasileira em plataformas midiáticas sob o ponto de vista da produção de Lia Clark.

Tem que ter dignidade: o *queer* e a cultura *drag* como expressão política e identitária

Os processos de construção de identidade são um mecanismo de reconhecimento de um sujeito perante a si e aos demais. É aquilo que “temos em comum com algumas pessoas e o que o torna



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

diferente de outras” (WEEKS, 1990, p. 88). A construção da identidade é determinada por inúmeros aspectos sociais como o gênero, raça, classe social, geração, a cultura, o espaço, etc. A identidade, portanto, carrega convenções sociais pré-determinadas pelo meio e que influenciam no papel do sujeito na sociedade.

É dentro desse contexto que estudos que vão contestar uma série de perspectivas institucionalizadas pela hegemonia ganham força como movimento social e, como consequência, como corrente teórica. É o caso dos estudos feministas, responsáveis por fomentar de forma pioneira discussões voltadas para o gênero (MEYER, 2003), buscando uma abordagem analítica de que modo os sujeitos vão se inserir na sociedade (LAURETIS, 1994), ou seja, vão seguir os modelos normativos esperados de “homem” e “mulher”. Sendo assim, através da produção da diferença e desigualdades de gênero, criam-se tensões sociais que marginalizam sujeitos diferentes em função de sua genitália e aparência física (MEYER, 2004).

O *queer*⁵ é uma corrente teórica que visa empoderar corpos não-normativos, e, como consequência, é um instrumento de resistência para um grupo marginalizado pelas estruturas dominantes do poder através da expressão cultural. Tratada pelas ciências sociais como ordem natural até meados dos anos 1990 (MISKOLCI, 2009), o pressuposto heterossexista ainda é uma realidade para o senso comum. A teoria *queer*, por sua vez, busca uma analítica no sentido de contestar e desconstruir os processos sociais ainda impostos às sexualidades não-hegemônicas. Pelo seu caráter político subversivo, diferentes formas de subculturas passaram a ser observadas e construídas ao redor do *queer*, como a cultura *drag*.

A *drag queen* pode ser entendida como parte do constructo social de determinados corpos *queers*, uma forma de expressão que não possui necessariamente relação com questões de sexualidade e identidade de gênero, uma vez que é uma arte performática que tem suas origens nas artes cênicas (AMANAJÁS, 2015), mas que nem por isso deixa de tensionar uma série de discussões do que constitui a identidade masculina e feminina na sociedade. Em uma análise das experiências de gênero entre *drag queens*, Santos (2012) descreve como a composição da identidade visual dessas artistas abrem possibilidades estéticas e identitárias que superam informações cromossômicas, abandonando, dessa forma, os limites impostos ao corpo *queer* na direção da construção de uma nova imagem.

⁵ Com raízes ideológicas partilhadas com os estudos feministas, a Teoria *Queer* surge como um movimento teórico pós-estruturalista, influenciada principalmente na obra de Foucault (1985), onde o autor analisa a forma como as identidades de gênero e sexualidades são construções sociais mediadas por instituições políticas.



Por meio de pincéis e perucas a *drag* mescla estes dois polos, vivendo ao mesmo tempo ficção e realidade. De um lado a substância natural, a informação biológica que prescreve a anatomia do macho e designa o homem. Por outro ângulo, sobreposto ao anterior, a fantasia na pele conduz a outros territórios possíveis, nas viagens e travessias que completam a transformação. Se existe um masculino como regra, o feminino manifesta-se como charada, um “jogo de verdades” que oscila o corpo entre essências e aparências, brincadeiras à flor do pelo (SANTOS, 2012, p. 13).

O processo de construção da identidade de uma *drag queen* é, portanto diretamente relacionado a questões pertinentes à construção social dos gêneros, tensionando a normatividade hegemônica na construção identitária dos sujeitos sociais. Além da preocupação estética, outra característica que complementa a identidade de uma *drag queen* é a performance. Segundo Cohen, “a performance é, antes de tudo, uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”. (2002, p. 28, grifo do autor). Acima de tudo, a performance carrega traços da identidade da arte do intérprete. Sendo assim, a performance sob o ponto de vista da expressão na cultura *drag* inclui fatores “como postura corporal, entonação da voz e signos gestuais” (SANTOS, 2017, p.2), que também são características do estereótipo do gênero feminino. Ora, se a identidade é um processo de construção de significado (CASTELLS, 2008), e dentro do contexto das *drags* é possível notar traços desses significados na performance da artista, podemos, assim, pensar na performance como reflexo da identidade do sujeito na expressão artística.

Interpretadas em sua maioria por homens que apropriam-se de signos da estética feminina, esses artistas provocam choques e rupturas ao questionar a inflexibilidade do gênero masculino manifestando uma performance de gênero feminino em suas personagens, mantendo suas identidades masculinas em seu cotidiano (CHIDAC; OLTRAMARI, 2004). No entanto, toda a estética *drag* é pensada de forma exacerbada, o que não configura a normatividade das vestes de uma mulher no cotidiano. Apesar de muitas vezes projetar uma imagem de feminilidade, a metamorfose artística da *drag* nos conduz a imaginar o corpo humano como uma tela em branco. Sua estética está diretamente relacionada ao *Camp* (SONTAG, 1987), sensibilidade baseada na artificialidade, com estética exagerada e frívola. A cultura *drag* parodia o que é dominante, o que se atribui às pessoas que não seguem os padrões heteronormativos ou do binarismo de gênero.

Ao transformar seu corpo em algo abstrato, a cultura *drag* se torna um artifício que se opõe à realidade (LOPES, 2002) e, como consequência, às estruturas hegemônicas. É na ilusão criada na



expressão da cultura *drag* que reside seu caráter político, estando, dessa forma, intimamente ligada à experiência estética. Relacionado aos homossexuais por Sontag (1987), o *camp* posteriormente também é entendido como uma sensibilidade dotada de caráter subversivo e, portanto, uma expressão política própria da cultura *queer* (MEYER, 2005). É possível traçar uma relação da forma como essas políticas são construídas com o materialismo da comunicação de Gumbrecht (2010), uma vez que o corpo da *drag queen* é um poderoso agente na produção de sentido. Sendo todo fenômeno que colabore na produção de sentido sem que seja o próprio, a expressão da cultura *drag* em seu aspecto político é indissociável de suas práticas materiais, uma vez que torna o gênero uma questão estética.

Pensando, então, a identidade das *drag queens* e tendo como consequência sua performance, é justo ter um olhar crítico sobre a representação midiática das *drag queens* ao longo do tempo. O *camp* em associação a uma prática cultural torna-se um importante ator na introdução de uma agenda *queer* no *mainstream* refletindo incorporação de elementos subculturais na cultura popular a partir de sua representação na mídia (WHITNEY, 2006). Apesar de representar um ganho de visibilidade do ponto de vista político, é necessário ter cautela ao analisar de que forma essa assimilação é dada de forma concreta. “O reconhecimento e assimilação geralmente leva à perda do poder subversivo visto que, uma vez que um fenômeno cultural é reconhecido pelo *mainstream* como subversivo, pode perder esse mesmo poder por padrão e através da assimilação” (WHITNEY, 2006, p. 37).

É possível observar que a identidade e a performance das *drags* que circulavam dentro do espaço midiático foram, de certa forma, moldadas de acordo com o que a hegemonia midiática ou social dominante permitiu. Alguns autores como Sarup (1996), acreditam que a condição de construção da identidade é determinada a partir das configurações de poder no espaço. Para ele, “o indivíduo, com sua identidade e características, é o produto das relações de poder às quais está sujeito” (SARUP, 1996, p. 69). Nesse contexto, é interessante observar a representação das *drags* no *mainstream*, como Vera Verão - personagem interpretada por Jorge Lafond no programa do canal televisivo SBT, A Praça é Nossa - que era satirizada e estereotipada em rede nacional, como uma personagem de drag montada por um gay afeminado e com constante atração por outros personagens heteronormativos do gênero masculino.

Drags carregavam o estereótipo de caricato próprio da estética *camp* (SONTAG, 1987). Não que seja pejorativo sê-lo, mas a falta de representatividade das *drags* em meios de entretenimento que não fossem humorístico ou sarcástico é uma questão a ser pensada pela construção de uma



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

representatividade construída por um olhar heteronormativo. Bauman (2005) acredita que a identidade pertence ao campo de batalha, que ela só existe no tumulto. Em um campo de disputas, essas identidades foram cercadas por estereótipos e preconceitos a respeito de sua natureza. O discurso de visibilidade das *drag queens* só existe quando essas personagens circulam nos mais diversos meios e comunidades, com controle de sua própria narrativa. Logo, compreender a forma como ocorre a representação das *drag queens* dentro dos produtos midiáticos é fundamental para entender a percepção dos estereótipos construídos e desconstruídos nas mais diversas plataformas.

Pimentel e Carrieri (2011) abordam essa questão do controle da configuração de identidade, que, embora seja mediada por relações de poder, é possível ocorrer transformações nesse espaço. Para eles, os processos sociais que formam identidade são determinados pela estrutura social. Em contraponto, também argumentam que, na medida que os atores sociais tomam consciência individual e interagem entre si, essa estrutura formada reage sobre a estrutura social imposta, tendo como possíveis consequências a manutenção ou modificação desse sistema estrutural. É através da teoria *queer* e das rupturas contra-hegemônicas da mídia tradicional que a circulação de forma independente e, como consequência, a múltipla representatividade das drags se torna possível. Dentro desse contexto, explorar o campo da cultura pop atual é buscar entender os embates da modernidade.

Tô pronta pro baile: o pop e a música periférica brasileira

Pensar a cultura pop é pensar na história do nosso próprio corpo social. É pensar, sobretudo, nos caminhos que levaram a humanidade a desenvolver os seus potenciais cognitivos, a sofisticar as suas linguagens, aperfeiçoar os seus códigos socioculturais e, por consequência, seus aparatos tecnológicos. Não há como descolar o produto pop do seu contexto, afinal, em sua própria construção intrínseca há a noção de que o objeto é o resultado direto de uma complexa rede de relações sociais e econômicas. Estas relações se estabelecem em vários níveis e esferas do microcosmo social, e, construídas em conjunto, tecem as fundações de uma indústria essencial para a manutenção das mais variadas identidades sociais e privadas.

A cultura pop nasce no bojo de transformações sociais importantíssimas para o mundo pós-moderno; transformações estas que englobam esferas econômicas, artísticas, acadêmicas, científicas e de classes sociais, que buscam derrubar uma série de conceitos presentes no arcabouço do movimento modernista. Institucionalizado na academia e no seio social, o modernismo vai aos poucos sendo



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

derrubado por teóricos (SOARES, 2015; LIPPARD, 1998; FEATHERSTONE, 1995; FREIRE FILHO, 2003) curiosos pelo despontar no horizonte de novas formas de se experienciar o mundo através de um movimento denominado como pós-modernista ou pós-moderno.

Como afirma Featherstone (1995, p. 29-30), "essas mudanças podem ser compreendidas em termos de mudanças na esfera cultural mais ampla, envolvendo os modos de produção, consumo e circulação de bens simbólicos". Dentre as principais contribuições pós-modernistas na esfera cultural estão o fim da dicotomia entre arte e vida cotidiana; a derrubada da diferenciação hierarquizada entre alta cultura e cultura de massa/popular; a desordem de estilos, dando ênfase à multivalência e à miscigenação de códigos; "a hibridização das artes; a celebração da ausência de profundidade da cultura" (FEATHERSTONE, 1995, p. 45), entre outros aspectos ricos para nos ajudar a construir uma noção mais precisa do que o pós-modernismo representou para os grupos culturais e artísticos da época, e que nos ajudam a formular melhor que tipos de transformações se mantém intrínsecas no modo atual de se experienciar a cultura pop.

Esta ruptura com as formas de arte institucionalizadas e abolição entre a alta cultura e a cultura de massa fez com que houvesse uma reviravolta nas noções estéticas e estilísticas, no modo como se compreendiam as formas de arte moderno-contemporâneas. Foi no bojo desses tensionamentos que várias concepções sobre cultura pop surgiram e se proliferaram, disseminadas, principalmente, pelo movimento artístico denominado *pop-art*.

Surgido no final dos anos 1950 no Reino Unido e nos Estados Unidos, a *pop-art* foi uma das primeiras correntes a instalar as noções de sociedade de consumo; estética do consumo e cultura das massas em obras de arte físicas. "A arte pop propunha ranhuras a partir dos encontros entre artes visuais para além das clivagens tradicionais entre arte erudita e produtos midiáticos" (JANOTTI JÚNIOR, 2005, p. 45-46). Segundo Featherstone (1995, p. 63-64, grifo do autor):

Na década de 60, tivemos tentativas (...) mais radicais de abolir as fronteiras entre arte mediata e primária do figurado em oposição ao discursivo, levou à e vida cotidiana, de resistir à transformação da arte em objeto-mercadoria de museu (...) Essa ênfase na sensação, na qualidade caracterização da estética pós-moderna como uma estética do corpo (...) A arte está em toda a parte: na rua, no lixo, no corpo, no *happening*. Não há mais uma distinção válida possível entre a arte elevada e a parte popular de massa.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

A *pop art* trouxe para o centro de discussões teórico-sociais as primeiras sementes de um sistema pós-industrial de consumo cultural⁶, implantando uma estética das massas (SOARES, 2015). Desse modo, é pertinente compreender as singularidades imagéticas e sonoras que se inscrevem nos produtos e nas performances que exibem modos de viver, habitar, afetar e estar no mundo. A cultura pop, portanto, materializa "formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afetos e afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante" (SOARES, 2015, p. 22). Sendo assim, a cultura pop se configura como uma série de mecanismos sociais que afetam diretamente a lógica da produção industrial capitalista, produzindo e ressignificando um capital simbólico sobre os produtos culturais que carregam em si signos e estéticas de consumo.

Indo em direção a esta linha de pensamento, no qual os sujeitos inseridos na sociedade de consumo se apropriam de textos culturais e os reconfiguram seus significados segundo as suas próprias experiências, podemos pensar a *cultura pop* à partir do conceito cultura bastarda (RINCÓN, 2016), território no qual a cultura popular se reencontra com os múltiplos modos de ser e estar no mundo. Uma vez que "o popular é muitas coisas de uma só vez: o popular dá conta de mais do que só uma maneira pura e higienizada de existir, ele é uma experiência bastarda" (RINCÓN, 2016, p. 31). Nesse sentido, a cultura pop como uma cultura intrinsecamente bastarda, no qual existem infinitos modos de fruição estética, sensorial e corporal do mundo: uma cultura na qual se quebram os paradigmas modernistas que hierarquizavam a "alta cultura" da "baixa cultura" e transformam a arte numa experiência de massa compartilhada entre todos, assim como Bourdieu (2007) e sua abordagem tida como elitista sobre a estética do gosto.

A cultura pop é, portanto, muitas coisas ao mesmo tempo e constitui-se essencialmente por inúmeras formas de expressão que, tensionando-se entre si, criam diálogos entre universos que pareceriam distantes se olhados sob outras perspectivas. O popular, então, resiste "na música e no baile popular, na sexualidade, na cotidianidade, na política, na criatividade, no mundo urbano, no rural, na migração, na cultura de massa" (ALABÁRCES, 2012, p. 32). O popular está em todos os lugares ao mesmo tempo, inscrito em todas as ações de todos os sujeitos em todos os territórios da sociedade, e está repleta de significados flutuantes e imprecisos.

⁶ Portanto, podemos pensar no surgimento de uma lógica industrial no interior da esfera cultural, onde produtos populares são produzidos dentro das indústrias do entretenimento (televisão, cinema, música, etc).



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Trazendo essas perspectivas para o debate, é possível observar o funk carioca como um produto proveniente desta cultura pop, uma cultura bastarda. Sendo ele um produto sonoro disruptivo, que tecem este gênero a partir da hibridização entre aspectos da cultura local e sonoridades que dialogam com influências advindas de outras partes do mundo, o funk também pode ser pensado a partir da noção de culturas híbridas (CANCLINI, 1990), que foge da tradicional dicotomia entre o culto, o popular e o massivo. Ou seja, as culturas no *pop* são híbridas e interconectadas, dialogando-se entre si horizontalmente, sem qualquer hierarquia de poder e/ou submissão, manifestando-se no mundo em suas mais variadas formas. Nesse sentido, o funk carioca seria a materialização sonora da hibridez e mesclagem de culturas, uma vez que sua sonoridade é atravessada por influências do *Miami Bass*⁷, sendo ressignificado nas periferias do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, ao mesclar o global com o local, o funk carioca apropria-se de sons estrangeiros para imprimir a sua identidade nacional através de letras que dialogam intensamente com as realidades e as vivências da juventude negra nas periferias do Rio de Janeiro, sendo uma vertente da música eletrônica popular brasileira (PEREIRA DE SÁ, 2007). Portanto, ao mesmo tempo em que em seu próprio processo de construção, o funk carioca é atravessado por culturas distintas, ele também é o fertilizador - em consonância com outras formas de expressão artística - de novos tensionamentos e diálogos profícuos no interior da cultura pop - como é o caso da intersecção entre o *funk* e a cultura *drag queen*, duas culturas bastardas.

Explosão da Clark Boom: o empoderamento no funk “proibidão” da Lia Clark

A possibilidade de determinado indivíduo ser produtor de conteúdos em plataformas com grande alcance de público, como Youtube ou Facebook, permitiu que *drag queens* obtivessem mais poder ao direcionar a narrativa de suas histórias e os caminhos pelos quais os seus trabalhos se desvelam, o que antes era dependente dos meios de comunicações convencionais. São as novas plataformas de mídia - com o advento da internet - reconfigurando a indústria cultural e possibilitando a construção de identidades não-hegemônicas no interior de hegemonias patriarcais em que espaços são disputados e identidades são renegociadas (JENKINS, 2009). A democratização na produção de conteúdos, nesse

⁷ É um subgênero do electro que tornou-se popular nos EUA e nos países da América Latina nos anos 80 e 90. O Miami Bass é caracterizado por ser uma "música de batidas pesadas e versos curtos, mais acelerada e menos engajada politicamente do que o hip hop" (PEREIRA DE SÁ, 2007)



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

sentido, torna possível a consolidação de uma rede de cultura pop-periférica (PEREIRA DE SÁ, 2017) constituída pela associação de produtores e consumidores cada vez mais articulados, ampliando a visibilidade das performances e sonoridades relegadas à margem.

É nesse contexto que fenômenos como Lia Clark - e outras *drag queens* de sua geração - podem conciliar sua arte com representação política das minorias, em espaços de grande alcance de informações sem esse tipo de restrição, como o Youtube, chegando a alcançar, graças a essas plataformas, participações nas mídias tradicionais de massa, como a TV e o Rádio. Dentro desse cenário, Lia Clark tem a possibilidade de construir sua identidade explorando a sensualidade feminina inserida na cena do funk, ambiente dominado por homens héteros, com participação mínima feminina e - menos ainda - ocupados por LGBTQ+.

Lia Clark é uma artista, cantora, compositora e *drag queen* brasileira. Nascido em Santos (São Paulo), Rhael Lima de Oliveira (nome do artista que corporifica a *drag queen* Lia Clark) foi criado em um bairro periférico da cidade, no qual começou a ter contato com o *funk* e outros ritmos da comunidade. Durante a infância sofreu preconceito de colegas de escola e familiares por se comportar de forma feminina⁸ - muito longe dos padrões associados com a performance do gênero masculino. Em 2014 passou a trabalhar como DJ e *drag queen* na baixada santista, ganhando notoriedade e se tornando conhecida como “a *drag queen* do funk”⁹. Esteticamente, Lia Clark, apresenta uma performance feminina sexualizada, tendo como referência a cantora pop Britney Spears. A artista constrói sua estética utilizando maquiagem de forma a feminilizar seus traços e se usando figurinos como maiôs e outras peças curtas definidas por ela como “cara do verão”¹⁰.

Em 2016, após o lançamento de "Trava, Trava", sua primeira música de trabalho, Lia Clark ganhou notoriedade nacional. O videoclipe de Trava Trava lhe rendeu uma menção honrosa no festival colombiano *Bogotá Music Video Festival*, enquanto o sucesso da canção levou Lia a embarcar na turnê "Trava Trava Tour". Nos primeiros versos da música, ela canta: “*Não tenho dó, nem piedade; O trava trava é com vontade; Me encarar nessa parada; Tem que ter dignidade*”. Nos versos, Lia se apropria do entendimento do senso comum acerca de sua performance feminina como *drag queen* e assume a identidade de uma travesti. Nas estrofes seguintes, ela reforça essa ideia ao se apresentar “*O meu nome é Lia Clark; E aqui não tem frescurinha; Gosto que pega de jeito; Com a mão na minha calcinha; Eu*

⁸ O Popular. Disponível em: <<https://goo.gl/LhCxvP>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

⁹ Fica Quietinho. Disponível em: <<https://goo.gl/7kn2UB>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

¹⁰ O Globo. Disponível em: <<https://goo.gl/eLsfvZ>>. Acesso em: 30 mar. 2018.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

quico, sento e rebole; Até em cima da mesa; Na hora do rala e rola; Você vai ter uma surpresa". De forma subentendida, a surpresa a qual a cantora se refere é o fato de possuir genitais masculinos, uma vez que é um homem performando certo estereótipo de feminilidade.

Dando prosseguimento ao sucesso alcançado com o Trava Trava, a cantora lançou seu primeiro EP em setembro do mesmo ano. Intitulado "Clark Boom"¹¹. Com influências pop e funk melody, subgênero caracterizado por uma sonoridade melódica e harmônica e letras mais românticas (MIZHARI, 2015), as letras do EP dão continuidade ao estilo explícito e repletos de duplo sentido apresentados anteriormente em Trava Trava. A música homônima que abre o trabalho começa da seguinte forma: "*Parrapapapapá papá papá; Parrapapapapapá papá papá; Paparrá Paparrá Paparrá; Clark Boom*", uma referência direto ao clássico "Rap das Armas"¹². Nos versos seguintes, Lia canta: "*Prepara o gatilho; Põe munição na arma; Mira esse fuzil; Aperta e dispara; Não para, não para; Me fura toda na tara; Não para, não para; Põe mais bala e dispara*". Nesse sentido, as letras de Lia Clark se aproximam muito mais do funk proibidão, um estilo marcado pelo hiper-realismo, palavrões, referências ao crime e violência (BARBOSA, 2011) ao fazer alusão ao gênero com composições de duplo sentido entre armas e sexo.

Ao relacionar os dois subgêneros do funk, Lia busca uma construção de uma estética própria, marcada por uma sonoridade pop e composições que expressam uma realidade sem filtros de sua vivência como homossexual e *drag queen*, ressignificando referências já presentes na cultura construída ao redor desse gênero musical. Sua apropriação se dá em um meio em que os discursos das músicas são extremamente normativos, muitas vezes abordando a homossexualidade como uma condição inferior ou anormal (RIBEIRO; DOS SANTOS, 2012) ao colocar a heterossexualidade e um ideal de masculinidade como únicos modelos a serem seguidos. Nesse sentido, as músicas de Lia Clark fogem dos discursos de disciplinamento e controle enraizados no funk ao tratar de forma empoderada de sua sexualidade, reforçando seus trejeitos femininos em sua performance como artista.

No decorrer do trabalho, em músicas como Tome CUrtindo, Baile de Boneca e Boquetáxi, Lia canta abertamente sobre práticas sexuais próprias das relações homossexuais como passivo¹³. Em seu

¹¹ O EP conta com as canções Clark Boom, Trava Trava, Chifrudo, Tome Curtido, Baile de Boneca e Boquetáxi.

¹² "Raps das Armas" é um funk carioca originalmente composto em 1995 pela dupla Mc Junior e Leonardo e produzida pelo DJ Malboro. Em 2008, uma versão proibidão da dupla Cidinho e Doca se tornou um *hit* após ser incluída na trilha musical do filme Tropa de Elite. Wikipédia. Disponível em: <<https://goo.gl/RUZudC>>. Acesso em 30 mar. 2018.

¹³ Expressão que se refere, nas relações homossexuais, à posição do indivíduo que é penetrado no sexo anal.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

maior sucesso até o momento - Chifrudo¹⁴ - uma colaboração com a funkeira transexual Mulher Pepita, as cantoras cantam: “*Aí, se você não for me comer e nem a minha parceira Lia Clark, parceiro, nem tempera; Na terra de malandro, nós somos bandidas; Ran!; Eu e a Lia Clark, a gente gosta é muito de uma putaria, de uma sacanagem, mas tem que respeitar; Pau no cu do mundo!*”. Sendo assim, as músicas de Lia Clark galgam uma posição de poder como homossexual passivo, colocação que não ocupa nem na comunidade LGBTQ+ e nem na sociedade em geral por, pelo senso comum, desempenhar um papel sexual submisso por ser penetrado pelo ativo¹⁵, condição vista como inferior e muitas vezes humilhante.

As letras e conteúdo subversivo no trabalho da funkeira começaram a causar uma série de tensões e disputas com as plataformas que lhe deram dimensão pública quando, em julho de 2017, Lia Clark postou o videoclipe de “Boquetáxi” em seu canal do YouTube. O vídeo e música, em que Lia canta e encena de forma cômica sobre fazer sexo oral em um motorista para pagar a corrida de uma viagem de táxi causou polêmica. Apesar de não trazer nenhum tipo de conteúdo sexual explícito, após uma série de denúncias, o vídeo recebeu uma restrição de idade e apenas maiores de 18 anos puderam assistir¹⁶, sendo posteriormente retirado definitivamente do ar pela plataforma¹⁷.

A restrição tirou o vídeo do #1 dos vídeos em alta do YouTube após atingir a marca de 500 mil visualizações em menos de 24 horas e irritou Lia, que reclamou de LGBTQfobia, já que “vários cis héteros postam músicas assim e não sofrem restrição¹⁸”. Mostrando uma postura diferente da plataforma em relação a músicas com teor sexual e de objetificação da mulher presente em muitos videoclipes heteronormativos, como muitos veiculados no Kondzilla¹⁹, maior canal de música no Brasil no YouTube, em que os quatro videoclipes mais vistos do canal possuem relação direta com bunda²⁰ em com letras e vídeos que objetificam e sexualizam a mulher.

Como parte de sua identidade enquanto homem gay, afeminado e *drag queen*, Lia Clark vai contra o ideal de masculinidade que a sociedade e o próprio funk prega. Em seu trabalho como funkeira,

¹⁴ A música acumula aproximadamente 4 milhões de reproduções na plataforma de streams Spotify e o clipe possui 10 milhões de visualizações no Youtube.

¹⁵ Expressão que se refere, nas relações homossexuais, à posição do indivíduo que é penetrado no sexo anal.

¹⁶ Pheeno. Disponível em: <<https://goo.gl/XyFX4L>>. Acesso em 30 mar. 2018.

¹⁷ Pop Line. Disponível em: <<https://goo.gl/VoDj1c>>. Acesso em 30 mar. 2018.

¹⁸ Perfil da Lia Clark no Facebook. Disponível em: <<https://goo.gl/BfkpVZ>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

¹⁹ Em atividade desde 2011 e com mais de 30 milhões de inscritos, Kondzilla é uma produtora de vídeos e gravadora especializada na cena funk paulista.

²⁰ Os videoclipes mais vistos no canal Kondzilla são das músicas “Bum Bum Tam Tam”, “Olha a Explosão”, “O Grave Bater” e “Bumbum Granada”.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

ela traz à tona a força do empoderamento de um homem que faz parte da parcela "desprezível" da classe masculina: a gay passiva e afeminada através de letras "proibidas" por tratarem da sexualidade de um grupo de pessoas que não está acostumada a ser representada na mídia. Através de sua performance como drag queen, Lia encontra na construção de uma identidade outra a sua própria identidade, tensionando os papéis sociais desempenhados pelos gêneros dentro de um estilo musical ainda dominado pela heteronormatividade.

Referências

- AMANAJÁS, Igor. **Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas**. Revista Belas Artes, ano, v. 6, 2015.
- BARBOSA, Nathália Silva. **Os moleques são sinistros! As representações sociais nas letras de funk "proibido" na cidade do Rio de Janeiro**. Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais-UFES, 2011, 1.1.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção crítica social do julgamento**. Edusp, 2007.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora Record, 2003.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. Publicado originalmente em 1942
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Temporalidade e quotidianidade do pop**. Cultura pop. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. Pp. 35 – 44.
- CHIDAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. **Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer**. In: Estudos de Psicologia, 9 (3), 4 p. 472. 2004.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. 1 ed. São Paulo: Studio Nobel Ltda., 1995. 223 p.
- FILHO, João Freire. **Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade**. ECO Pós – v. 6, n. 1, janeiro – julho de 2003. Pp 72 – 97.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade. v. 1. A vontade de saber**. In: História da sexualidade. v. 1. A vontade de saber. 1985.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação**. Teresa, n. 10-11, p. 388-409, 2010.



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

JANOTTI JUNIOR, Jader Silveira. **Cultura pop: entre o popular e a distinção**. Cultura pop. Salvador: EDUFBA; Brasília : Compós, 2015. P. 45 – 56.

JENKIS, Henry. **Cultura da Convergência**. 1 ed. Brasil: Editora Aleph, 2009. 432 p.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 132: 123-132.

LIPPARD, Lucy. **Pop Art**. London: Thames and Hudson, 1998.

MEYER, Dagmar. **Gênero e Educação: teoria e política**. In: LOURO, Guacira; FELIPE, Jane; Goellner, Silvana (Orgs.) **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na Educação**. Petrópolis: Vozes, 2003 p. 9-27.

_____, Dagmar Estermann. **Teorias e políticas de gênero: fragmentos históricos e desafios atuais**. Revista Brasileira de Enfermagem, v. 57, n. 1, 2004.

MEYER, Moe. **The politics and poetics of camp**. London: Routledge, 2005

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Sociologias, 2009, 11.21.

_____, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Autêntica, 2017.

MIZRAHI, Mylene. **“É o beat que dita”: criatividade e a não-proeminência da palavra na Estética Funk Carioca**. Revista Ensembles, 2015, 2.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! E-Compós - v. 10, 2007**.

_____, Simone. **CULTURA DIGITAL, VIDEOCLIPES E A CONSOLIDAÇÃO DA REDE DE MÚSICA BRASILEIRA POP PERIFÉRICA**. Anais XXVI COMPÓS, 2017.

PIMENTEL, Thiago; CARRIERI, Alexandre. **A espacialidade na construção da identidade**. Cadernos Ebape.BR, v. 9, n. 1, p. 01-21, mar. 2011.

RIBEIRO, Cláudia Maria; DOS SANTOS, Silmara Aparecida. **A PROBLEMATIZAÇÃO DA HETERONORMATIVIDADE NAS MÚSICAS DO FUNK**. VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero, 2012

RINCÓN, Omar. **O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities**. Tradução de Ciro Lubliner. ECO Pós - v. 19, n. 3, 2006. Pp 27 - 49.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. **Femininos de montar: uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens**. 2012. 237 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2012.

_____, Joseylson Fagner dos. **Representações de gênero em publicidade e a parodização do feminino entre drag queens**. 2017. 3er Encuentro de investigadores RELAIP , 2017. p. 2. v. -.

SARUP, Madan. **Identity, culture and the postmodern world**. Edinburgh: Edinburgh



COMUNICON2018
congresso internacional
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

University Press, 1996.

SOARES, Thiago. **Percursos para estudos sobre música pop**. Cultura pop. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. Pp. 19 – 34.

_____, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. 1 ed. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012. 141 p.

SONTAG, Susan. **Notas sobre a estética camp**. _____. Contra a interpretação. São Paulo: L&PM Editores, 1987, 318-337.

WEEKS, Jeffrey. **The value of difference**. In: RUTHERFORD, J. (Ed.). Identity: community, culture, difference. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 88.

WHITNEY, Elizabeth. **Capitalizing on camp: greed and the queer marketplace**. Text and Performance Quarterly, 2006, 26.1: 36-46.