

Lampejos de resistência na cultura *pop* brasileira

Flashes of resistance in Brazilian pop culture

Rafael Tadeu Miranda¹

Resumo: o artigo se propõe a pensar o quanto de insurgência pode existir dentro de obras da cultura *pop* que, na sua própria concepção, foram feitas para consumo nos moldes capitalistas. Parte-se para refletir sobre essa questão do conceito de “imagem enigma”, como proposta pelo teórico Ricardo Fabbrini: uma imagem que opera de modo contrário às imagens criadas pela publicidade e mídias digitais. Ao final do texto, exemplificam-se as questões surgidas a partir de artistas *pop* contemporâneos brasileiros tais como Liniker, MC Linn da Quebrada e Rico Dalasam que performam artisticamente a causa LGBTTT em grandes meios de comunicação.

Palavras-chave: *cultura pop, imagem, arte LGBTTT.*

Abstract: *the article proposes to think how much of insurgency can exist within works of the pop culture that, in its own conception, were made for consumption in the capitalist molds. Its begins by reflecting on this question of the concept of "enigma image" as proposed by the theorist Ricardo Fabbrini: an image that operates in a way that is contrary to the images created by advertising and digital media. At last, the issues raised are exemplified by analyzing the work of contemporary Brazilian pop artists such as Liniker, MC Linn da Quebrada and Rico Dalasam who artistically perform the LGBTTT cause in major media.*

Keywords: *pop culture, image, LGBTTT art.*

¹ Mestrando em Pedagogia do Teatro no Depto. de Artes Cênicas da ECA/USP. É professor e diretor teatral. Áreas de interesse: pedagogia do teatro, teatro e educação e cultura pop.

Mesmo admitindo que o tempo presente seja a situação de “apocalipse latente”, haja vista que nada mais parece estar em conflito, o que significa dizer que a derrocada “não deixa de fazer estragos nos corpos e nos espíritos de cada um”, ninguém pode esgotar, adverte Didi-Huberman, as “sobredeterminações e indeterminações” dos “estratagemas apocalípticos”. (PASOLINI, P. apud DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, pp. 180-182). Dito de outro modo: na “imanência do mundo histórico” onde “o inimigo não para de vencer”, como quer o autor, a imagem enigma opera como índice de sobrevivências. (Idem, p.78). A imagem sobrevivente é aquela (...) que efetua uma crítica à imagem hegemônica, ou antes, à “máquina geradora de imagens” da mídia digital e de massa que é “praticamente tautológica”. (GROYS, B. *Arte, Poder*. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.21). Não é preciso, todavia, atribuir a essa imagem sobrevivente, entendida como o poder residual de uma “contra-imagem” (a “forma pensativa”: a que nos olha posto que “nela não há ponto que não nos mire”), um valor de redenção ou salvação até porque a destruição, ainda que contínua, “nunca é absoluta”. (DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit., p.118). Supor que a máquina da visão cumpriria seu trabalho sem deixar resto ou possibilidade de resistência seria deixar-se ofuscar de tal maneira pela força dos projetores ou pela tela total a ponto de não se entrever os lampejos ou *punti luminosi* que enunciam “belas comunidades luminosas”: “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vagalumes, rigorosamente falando, uma tal constelação”, como índice de alteridades possíveis?. (Idem, 2011, p. 60) Pode-se afirmar, assim, que apesar da potência dos projetores “a imagem não deixará tão cedo de ser pensativa”? (RANCIÈRE., 2012, p.125).²

O trecho acima traz possibilidades de vislumbrar resistências à hegemonia de imagens vindas da publicidade, da televisão, do cinema e da internet diariamente e que circundam o mundo hoje. A resistência a estas imagens vazias, pois são reproduções sem profundidade, se daria a partir do que o autor chama de “imagem enigma”: uma imagem trabalhada que recua e que não se encerra nela própria. Comentaremos essa afirmativa de Fabbrini para assim, indagar o quanto é possível encontrar imagens enigmas “infiltradas” ou despercebidas, sobreviventes, na produção feita pela indústria cultural, mais precisamente, no universo da cultura *pop* nacional.

Logo no início da sentença, o autor se utiliza da expressão, calcada por Georges Didi-Huberman, “apocalipse latente” ao nominar o tempo presente. É a era das imagens clichês, imagens que “nada escondem, tudo dão a ver”. Imagens redundantes, nascidas da transformação de qualquer item, objeto, emoção, sensação ou experiência em mercadoria de fácil assimilação e consumo. O conceito de imagem clichê, como colocado por Fabbrini, possui afinidades com definições de outros autores que se debruçaram sobre a questão da imagem na contemporaneidade: Deleuze e, principalmente, Baudrillard. Associa-se também aqui com

² FABBRINI, Ricardo N. “Imagem e Enigma”, In *Viso: Cadernos de estética aplicada - Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense*, V. X., no. 19 – jul-dez/2016).

o conceito de “pastiche” como colocado por Fredric Jameson: uma imagem que se refere à outra sem profundidade, uma imitação vazia “de estilos mortos, uma fala feita através de máscaras de um museu imaginário” (1985, p. 19). No pastiche, o que é secundário na construção da imagem ganha um caráter dominante e reduz o que é signo ao significante. Segundo Jameson, o pastiche opera dentro de um “hedonismo estético extravagante” próprio do atual capitalismo: volátil e especulativo.

É importante ressaltar que esse tipo de imagem contemporânea, denominada de pastiche, clichê ou vazia, não é necessariamente banal ou inofensiva. A fim de ressaltar o poder das tais imagens vazias, parte-se de mais uma definição, dessa vez a proposta por Jean Baudrillard: o simulacro é um tipo de imagem que se refere a “simulações”, a representações do real que alteram a própria realidade, negando-a. Imagens “assassinas do real, assassinas do próprio modelo” (1981, p. 13).

Em oposição à ideia de imagem clichê, Fabbrini nos traz a ideia de “uma imagem que detenha algum enigma, que indique algum segredo, mistério – ou recuo” (2016, p. 248), uma imagem que resiste, pois possui um conteúdo que está para além dela própria, uma imagem ausente na própria imagem. Rancière (2012, p. 110) dialoga, quando denomina um estilo de imagem de “pensativa” (um “objeto de pensamento” no qual está contido “a tensão entre vários modos de representação”). Rancière e Fabbrini elencam artistas que trabalham dentro da chave da imagem enigma ou pensativa, como Nan Goldin, Evgen Bavcar e Rineke Dijkstra. As obras desses artistas operam dentro de uma resistência à hegemonia da imagem clichê. Citando novamente Didi-Huberman (2011, p. 17), as obras desses autores seriam como vagalumes que “resistem à luz feroz dos grandes projetores dos estádios de futebol, dos palcos de televisão e dos shows políticos”, ou seja, resistir à luz incandescente do capitalismo espetacular. Dentro de uma sociedade capitalista como a nossa, essas obras, por escolha dos autores ou por inadequação, acabam como os vagalumes “tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir os seus sinais”.

Contudo, é bom frisar o quanto que as imagens de resistência, imagens enigmas, conseguem efetuar uma crítica contundente a “tela total”, nos termos de Baudrillard, quando esta própria imagem pertence, dialoga ou é atravessada pelo campo da tela total. Como se dá a existência da imagem enigma ao redor do universo da imagem clichê? Na direção desse questionamento, analisaremos imagens da cultura *pop* nacional contemporânea, particularmente a obra de artistas como Liniker, MC Linn da Quebrada e Rico Dalasam.

O termo *pop* possui uma elasticidade que abrange tantas obras e significados distintos que a proposta de início não é estabelecer uma definição, mas apresentar características que convergem com um universo em comum. Há indícios de que o termo seria uma abreviação de “popular” feita por jornalistas dos EUA a um tipo de música que “não estava atrelada ao jazz e nem a música clássica” (KENEDY, 1994, p. 1018) e que começou a surgir na segunda metade do século XX, criada por e para jovens. Thiago Soares (2015), pesquisador brasileiro sobre música *pop*, afirma que o termo “popular”, que originou a palavra *pop*, não possui o mesmo significado na língua inglesa e na portuguesa. Ambas as línguas utilizam a expressão para se referir a alguma coisa do “grande público”. Mas no Brasil, “popular” também se relaciona à cultura popular e folclórica, o que não necessariamente estaria atrelado ao universo da Cultura *Pop* (o termo inglês *folk* é o mais próximo para se definir este tipo de cultura folclórica anglo-saxônica) (SOARES, 2015).

Iain Chambers (1986), estudioso da cultura popular londrina, traz que a implantação das bases do Estado do bem-estar social do pós-guerra na Europa possibilitou que as juventudes das classes trabalhadoras tivessem condições financeiras para participar da cultura de consumo capitalista e construir, a partir disso, seus próprios bens culturais, de acordo com suas identidades. Isso constituiu, de acordo com Chambers, uma “democratização” do gosto, dado que várias subculturas e nichos culturais passaram a ganhar espaço a partir dos anos 60, com dis-

cursos de fortalecimento dessas identidades e desses nichos desprivilegiados: o surgimento do *punk* londrino e do movimento *hippie* norte-americano são exemplos destes nichos culturais juvenis que possuíam um discurso contra o estabelecido socialmente e buscavam uma autenticidade na sua identidade enquanto cultura e movimento.

O fato é que esses movimentos juvenis se estabeleceram dentro das bases da chamada indústria cultural: estrutura que se caracteriza por trazer à cultura os ditames da produção industrial, ou seja, transformação de bens em produtos, produção em larga escala e submissão ao mercado econômico. É dentro desse jogo entre situações distintas que se estabelece o *pop*: as transações entre os movimentos das juventudes desprivilegiadas europeias com os ditames do capitalismo na indústria cultural ou de entretenimento. E são nessas transações que surge a questão principal deste artigo: o quanto de insurgência se pode encontrar numa obra que em si também é um objeto de consumo, levando em conta que o *status quo* de nossa sociedade é o consumismo? Teixeira Coelho (2012) afirma que, à medida que a cultura se transformou num produto consumível e permutável ao dinheiro, as primeiras análises sobre a indústria cultural, feitas de acordo com os valores dos pensadores da Escola de Frankfurt foram extremamente críticas e combativas ao fenômeno, pois a indústria cultural, no olhar desses pensadores, fragilizava os modos culturais eruditos no processo de oferecer “um entretenimento facilmente digerível, um modo de cultura para as massas” (COELHO, 2012, p. 237).

Não há como falar sobre cultura *pop* sem se debruçar sobre as fortes críticas feitas pelos pensadores de Frankfurt. Em seu ensaio “*Perennial fashion – Jazz*”, Adorno (1967, p. 128) intitula o jazz como “música estática”, feita para “se adaptar ao ouvido do ouvinte, não importa se altamente treinado ou indiferenciado”. É interessante observar com distanciamento histórico a visão de Adorno sobre o jazz (que o autor designa como “extremamente limitado” e “totalmente empobrecido”), ritmo que hoje possui status de gênero musical de grande relevância artística. E deve-se considerar o fato de que a crítica feita à indústria cultural no período do modernismo não pode estar separada das pressões da época: o mundo havia conhecido regimes políticos totalitários como os de Hitler e Stalin, que impunham um controle absoluto de toda a cultura. Esse pensamento crítico de Adorno à cultura de massa estava atrelado a uma defesa de bens culturais canônicos, ameaçados por esses regimes ditatoriais. A atualização dessas críticas coloca, com certa razão e guardadas as devidas proporções, o capitalismo como este novo poder massificador da cultura, ao priorizar certas manifestações culturais e transformá-las em produto rentável, em detrimento a outras.

É evidente que o “sucesso” da vanguarda *pop*, fortemente apoiado pela publicidade, não só a tornou lucrativa como a absorveu numa indústria cultural muito mais desenvolvida do que aquela com a qual a vanguarda histórica europeia jamais tivera de se confrontar. Apesar dessa cooptação, decorrente de sua transformação em mercadoria, a vanguarda *pop* conservou, porém, uma certa agudeza com sua aproximação com a cultura de contestação dos anos 60. (HUYSEN, 1991, p. 42)

No parágrafo acima, o crítico alemão Andreas Huyssen traz novas luzes para o imbróglio “valor contestatório do *pop* x assimilação do *pop* pela indústria cultural”. O caráter contestatório do *pop* está em suas origens (juventude proletariada europeia dos anos 50) e na sua filiação (as vanguardas europeias). Pode-se inclusive encontrar esta contestação ao *status quo* em obras de artistas *pops* dos mais comerciais como Katy Perry, por exemplo ³. A questão a ser formulada seria a de perceber, dentro da sociedade capitalista, o quanto de insurgência pode existir numa obra feita para o consumo.

³ Diário de Pernambuco. *Katy Perry critica Donald Trump no clipe de Chained to the Rhythm*. Fevereiro de 2017.

Existe um limite para se medir a “descharacterização” que um discurso contestador sofre ao passar por uma transformação em bem de consumo? Andy Warhol, por exemplo, construiu sua obra a partir dessa fricção: seus quadros de latas de sopa ou astros norte-americanos transmitem a inexpressividade presente nos objetos de consumo e, num jogo interessante, a inexpressividade da própria obra e arte. Nas palavras de Fabbrini, “o mistério nas obras de Warhol está na própria ausência de mistério” (FABBRINI, op. cit., p. 248).

De volta a Huyssen, o autor traz provocações pertinentes a este emaranhado conceitual ao afirmar que, após a euforia “populista” e acrítica com a cultura de massa nos anos 60, surgiram novas obras, vindas de grupos minoritários da sociedade (negros, mulheres, LGBTTs) que trouxeram novos rumos ao diálogo entre a grande arte e a cultura de massa. Esses teóricos e artistas dos anos 70 se colocavam contra a ideia modernista de divisão qualitativa da cultura, pois “essa rígida segregação não faz muito sentido dentro de uma dada cultura minoritária que tenha sempre existido à sombra de uma alta cultura dominante”. (HUYSSSEN, op. cit. p, 48)

Se o pastiche, segundo Jameson, vem de uma ideia de “fim do sujeito” na contemporaneidade, do desgaste das camadas ideológicas dentro da obra, talvez o movimento de autoafirmação das culturas minoritárias nascidas nos anos 60 possa ser um lugar de resistência dentro da tela total esmagadora de sujeitos, ao empoderar ideologias e identidades até então subjogadas. Uma espécie de sobrevivência, como citado por Didi-Huberman: algo que não promete uma ressurreição ou uma “nova grande luz”, mas sim que nenhuma destruição é absoluta e que não há a necessidade da “revelação final” que trará a nossa liberdade.

A escolha pelos artistas *pop* brasileiros Liniker, MC Linn da Quebrada e Rico Dalasam se dá por serem artistas da periferia da cidade de São Paulo, que costumam se apresentar visualmente, em shows e vídeos, numa “performatividade” de gêneros, muitas vezes se identificando como seres não-binários (não se utilizam ou reconhecem unicamente para si signos de masculinidade ou de feminilidade).

Liniker, vocalista da banda *soul* “Liniker e os Caramellows”, porta um vestuário afro-feminino ao mesmo tempo em que apresenta um ostentoso bigode no clipe de *Zero*. “Neste momento de tanta opressão, me colocar assim, com essa força, é muito importante. As pessoas precisam saber que eu sou negro, pobre e gay e posso ter uma potência também. Sou um artista que se expressa assim”⁴.

Rico Dalasam é um cantor, *rapper* e compositor paulista. Assumidamente gay dentro do *hip-hop*, meio conhecido por possuir uma masculinidade agressiva no visual e nas atitudes dos seus artistas, Rico subverte a imagem de cantor de rap ao trazer uma vasta cabeleira loira no clipe de “Riquíssima”.

Linn da Quebrada é uma cantora paulistana de funk, que se apresenta com outros artistas não-binários no clipe de “Bixa preta” e lançou em 2017 o álbum “Pajubá”. Ela se define como “bicha, trans, preta e periférica. Nem ator, nem atriz, atroz. Performer e terrorista de gênero”⁵

Há duas diferenças fundamentais entre esses artistas citados e outros artistas da música que já performaram num diálogo entre os gêneros (David Bowie, Ney Matogrosso, Cássia Eller): a primeira é que os aspectos transgêneros de Liniker e MC Linn não se restringem apenas ao palco, mas se amplia na vida cotidiana destes. Eles performam o não-binarismo em seus cotidianos. O segundo aspecto se dá no fato de que são artistas negros e periféricos. A resistência contida em suas imagens se dá para além das definições de gênero, para aspectos juvenis, sociais (reconhecendo-se assim suas raízes com o *pop*) e raciais da sociedade brasileira.

⁴ Entrevista ao site El País., novembro de 2015.

⁵ Entrevista para o portal G1, setembro de 2016

A questão anterior, o grau de insurgência contido numa obra feita para consumo, surge quando esses músicos *pop* começam a ganhar espaço na mídia, se apresentam em programas de grandes emissoras e realizam parcerias com outros artistas mais adaptados ao *mainstream*. O quanto o posicionamento político de suas performances se esvazia quando suas imagens se reproduzem em larga quantidade pelos meios midiáticos? Qual o risco dessa imagem enigma, recuada do conservadorismo crescente da nossa sociedade, misteriosa ao atribuir poder a uma classe e etnia relegadas diariamente, se transformar num pastiche de exotismos hedônicos e extravagantes ao se apresentar solitária em meio a tanto frenesi estético e vazio da sociedade de espetáculo? O exótico se configura num grande mercado, em que consumidores podem procurar, em momentos pontuais de “experimentação” dentro de seu lazer, especiarias que fogem do produto já consolidado do mercado: o homem anglo-saxão, cristão, cisgênero, heterossexual e branco.

É preciso retomar a proposta de resistência como metaforizada por Didi-Huberman: “para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores” (DIDI-HUBERMAN, op. cit. p, 55). As lutas políticas e sociais LGBTQs surgidas nos anos 70 estavam dentro da sociedade estadunidense. Isso fez com que essas lutas possuíssem alta influência da estetização capitalista, da transformação dos signos de uma cultura de resistência em produtos de venda. Contudo, não foram completamente assimiladas e rotas de fuga nascem em meio à comercialização da causa LGBTQ (os estudos atuais sobre cultura *queer* e identidade de gênero são exemplo dessas fugas). A causa é política antes de ser mercadológica. Enquanto enigma, um representante LGBTQ dialoga com inúmeros sujeitos que o reconhecem como representante de um grupo identitário, não necessariamente como um grupo de consumidores. A decantação dessas posições é um processo complicado, pois no momento atual a separação total talvez seja impossível. Porém, “é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite”: vagalumes só podem ser reconhecidos na escuridão. Há de se exaltar os lampejos de resistência, pois como cita Fabbrini, pior seria deixar-se ofuscar pela suposição “da vitória da máquina de visão”. O enigma na imagem de artistas como Liniker e Linn se manterá aceso enquanto eles iluminarem futuras “filiações”, independente da exposição incandescente da tela total.

Referências:

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Editora Relógio D'Água, Lisboa, 1981.
- CHAMBERS, Iain. *Popular Culture – The Metropolitan Experience*. Londres: Routledge, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. *Viso: Cadernos de estética aplicada*. No.19 São Paulo, 2016.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro. Rocco: 1991.
- KENEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1994.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. São Paulo: Novos Estudos, CE-BRAP, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

SÁ, S.P.; CARNEIRO, R.; FERRARAZ, R. (Org.) *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA/Compós. 2015.

Documentos eletrônicos

DE TESTEMUNHA de Jeová a voz do funk LGBT, MC Linn da Quebrada se diz 'terrorista de gênero'. *G1*. Setembro de 2016. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/09/de-testemunha-de-jeova-voz-do-funk-lgbt-mc-linn-da-quebrada-se-diz-terrorista-de-genero.html>> Acesso em: 18 dez. 2017.

KATY Perry critica Donald Trump no clipe de Chained to the Rhythm. *Diário de Pernambuco*. Fevereiro de 2017. Disponível em:

<http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/02/21/internas_viver,690395/katy-perry-critica-donald-trump-no-clipe-de-chained-to-the-rhythm.shtml> Acesso em: 18 dez .2017.

LINIKER: “Sou negro, pobre e gay e tenho potência também”. *El País*. Novembro de 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706_038108.html> Acesso em: 18 dez. 2017.