

A REPRESENTATIVIDADE NOS ARRANJOS SOCIOTÉCNICOS DE LEGITIMAÇÃO DO CANTO POPULAR CONTEMPORÂNEO¹

REPRESENTATION IN THE SOCIOTECHNICAL ARRANGEMENTS FOR LEGITIMIZING CONTEMPORARY POPULAR SINGING

LA REPRESENTACIÓN EN LOS ARREGLOS SOCIOTÉCNICOS DE LEGITIMACIÓN DEL CANTO POPULAR CONTEMPORÂNEO

*Edson FARIAS**

RESUMO: O objetivo deste artigo se concentra nos agenciamentos artísticos musicais nos circuitos de circulação e recepção de bens simbólicos audiovisuais. A finalidade é examinar as mediações com incidência no entrelaçamento mútuo da adoção de estratégias de visibilidade por diferentes perfis de individualidades artísticas com a tomada de posição frente a pautas que envolvem moralidades e a legitimação de bens simbólicos. A tônica analítica estará depositada no encontro entre Madonna, Anitta e Pablo Vittar, no show da cantora estadunidense Madonna, ocorrido em 4 de maio de 2024, na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. A proposta, no limite, é situar esse encontro entre o que defino por arranjos de visibilidade/legitimação.

PALAVRAS-CHAVE: Representatividade. Canto popular. Show da Madonna. Rio de Janeiro. Arranjos de visibilidade/legitimação.

* Universidade de Brasília (UnB), Brasília – DF – Brasil. Professor adjunto do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Doutor em Ciências Sociais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9406-3269>. E-mail: nilosed@gmail.com.

¹ Este texto divulga resultados da execução do projeto de pesquisa *Disputas por representatividade na figuração contemporânea do canto popular no Brasil*, financiado pelo CNPq por meio da modalidade da bolsa de Produtividade em Pesquisa, período 2023 a 2026.

ABSTRACT: *The objective of this article focuses on musical artistic arrangements in the circuits of circulation and reception of audiovisual symbolic goods. The purpose is to examine the mediations that affect the mutual intertwining of the adoption of visibility strategies by different profiles of artistic individuals with the taking of positions in relation to issues involving morality and the legitimization of symbolic goods. The analytical emphasis will be on the encounter between Madonna, Anitta and Pablo Vittar, at the concert by the American singer Madonna, which took place on May 4th, on Copacabana beach, in Rio de Janeiro. The proposal, ultimately, is to situate this encounter between what I define as visibility/legitimation arrangements.*

KEYWORDS: *Representation. Popular singing. Madonna show. Rio de Janeiro. Visibility/legitimation arrangements.*

RESUMEN: *El objetivo de este artículo se centra en las agencias artísticas musicales en los circuitos de circulación y recepción de bienes audiovisuales simbólicos. El propósito es examinar las mediaciones que inciden en el entrelazamiento mutuo de la adopción de estrategias de visibilidad por parte de diferentes perfiles de individuos artísticos con la toma de posiciones en relación a cuestiones que involucran moralidades y legitimación de bienes simbólicos. El énfasis analítico estará puesto en el encuentro entre Madonna, Anitta y Pablo Vittar, en el concierto de la cantante estadounidense Madonna, que tuvo lugar el 4 de mayo, en la playa de Copacabana, en Río de Janeiro. La propuesta, en última instancia, es situar este encuentro entre lo que defino como arreglos de visibilidad/legitimación.*

PALABRAS CLAVE: *Representatividad. Canción popular. Espectáculo de Madonna. Río de Janeiro. Acuerdos de visibilidad/legitimación.*

Recorrente na cena política brasileira desde a última década, a polarização entre “progressistas” e “conservadores”² foi mais uma vez encenada em junho de 2022, por meio de postagens em redes sociais na internet, com repercussão nos jornais impressos e em programas televisivos. Tal episódio revelou um novo capítulo do que alguns intérpretes definem como as “guerras culturais” no país (FESTA, 2017). Desta vez, para além do que se desenrola no plano partidário-ideológico,

² O emprego das tipificações “progressistas” e “conservadores” não cumpre, aqui, função analítica, até porque seria difícil enquadrar de maneira ideologicamente precisa o conjunto heterogêneo de grupos que compõem um ou outro posicionamento. Nesse sentido, o uso de ambas as terminologias têm somente a finalidade de sinalizar para o contraste polar entre os posicionamentos.

mas à maneira do que acontece no campo religioso, o ruidoso alarde teve por foco polêmicas envolvendo atuais nomes famosos da música popular no Brasil. Durante o show realizado no dia 12 de junho de 2022, na cidade de Sorriso, no Mato Grosso Sul, o cantor Zé Neto, que faz dupla com o parceiro Cristiano, ao mesmo tempo em que se autoelogiava por não recorrer ao financiamento público-estatal para sustentar a carreira, acusou a cantora Anitta de favorecimento pela Lei Rouanet – instrumento jurídico federal de apoio a atividades artístico-culturais – e de obter êxitos de popularidade recorrendo a escândalos. No trecho abaixo, o cantor estabelece a relação do segmento de “artistas” do qual faz parte com a pujança econômica do agronegócio – ramo de atividades que, afirma, seria responsável por sustentar o país no período pandêmico, representado na prosperidade da plateia que o prestigiava:

Sorriso, Mato Grosso, um dos estados que sustentou o Brasil durante a pandemia. Nós somos artistas que não dependemos de Lei Rouanet, nosso cachê quem paga é o povo. A gente não precisa fazer tatuagem no “toba” pra mostrar se a gente tá bem ou não. A gente vem simplesmente aqui e canta (ZÉ NETO, 2022)³.

Os episódios a que o cantor da dupla musical sertaneja se referiu foram tanto o anúncio de Anitta ter feito uma tatuagem no ânus⁴, quanto o fato de ela obter a primeira posição de acesso/visualização no Top Global do Spotify – entre os dias 24 e 27 de março daquele mesmo ano: a canção *Envolver* do repertório da cantora foi a mais escutada na plataforma global⁵. O Spotify é um serviço digital que media o acesso instantâneo de usuários localizados planeta afora a amplo e variado conjunto de músicas, *podcasts*, vídeos e outros conteúdos provenientes igualmente de diferentes países e continentes. A plataforma se impõe hoje como um dos principais fóruns de visibilidade/legitimação de bens simbólicos audiovisuais musicais.

A fala de Zé Neto viralizou nas redes sociais, em particular no X (antigo Twitter), e muitos dos seus seguidores nas redes sociais digitais promoveram uma campanha de difamação e xingamentos a Anitta, além de ameaçar (até mesmo de morte) os fãs da cantora. As manifestações contra as estocadas do cantor o acusavam de “machismo”, “fascismo” e desrespeito para com outros gêneros musicais, inclusive de ser “racista”. Na sequência, também pelo X, Anitta pronunciou sua irreverência irônica: “E eu pensando que estava só fazendo uma tatuagem no tororó”⁶. Nos dias que se seguiram, as trocas de farpas entre os artistas prosseguiram alimentando a polêmica. Esta, porém, foi superdimensionada em razão de novas denúncias, agora envolvendo o pagamento de cachês a cantores e duplas sertanejas, mas igualmente

³ <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2022/05/22>. Acesso em: 4 jul. 2022.

⁴ Ver: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2022/06/02>. Acesso em: 10 jun. 2023.

⁵ Ver: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/07/12/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

⁶ Ver: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/05/29>. Acesso em: 4 jul. 2022.

a representantes de outros gêneros como o forró – em especial, o cantor Wesley Safadão. A própria dupla Zé Neto e Cristiano e o cantor Gustavo Lima, também do gênero musical sertanejo, foram para o centro do noticiário ao se tornarem alvos de investigações, após serem acusados de receber pagamentos irregulares por parte de prefeituras municipais em diferentes regiões do país; quantias que seriam desproporcionais às condições orçamentárias dessas cidades. A intervenção de juízes do Ministério Público de algumas unidades da federação brasileira no caso acirrou os debates sobre os usos abusivos do “dinheiro público” para remunerar artistas do canto popular. Surgiram inclusive rumores sobre a possível instalação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) no Congresso Nacional com a finalidade de apurar o favorecimento às duplas e cantores/as sertanejos e de outros gêneros que gozam de ampla popularidade, algo mensurado pelo número de visualização dos seus vídeos em plataformas como o YouTube⁷.

Entrevistada no programa *Fantástico* da TV Globo, no domingo posterior às denúncias, Anitta se posicionou a favor do encerramento da polêmica e contra a abertura da “CPI dos sertanejos”. A seu ver, seria mais importante investigar e punir a corrupção no país em sua natureza sistêmica, indispondo-se, com isso, em reiterar qualquer “discurso de ódio” em relação aos artistas que a ofenderam. Fez questão de sublinhar a necessidade de garantir o acesso dos/as moradores/as das cidades menores também a atividades de entretenimento, porque a diversão deveria ser reconhecida como direito a ser usufruído pelo conjunto irrestrito da população do país:

A gente que é da música sempre soube que isso existia. [...] “Ah, você cobra tanto, aí eu vou e pego um pedaço”. Falei: “Não”. “Ele te dá mais um pouco se você declarar que recebeu tanto”. Falei: “Querido, meu cachê é esse”. Quer assim? Bem. Não quer? [...] Como nossa empresa começou do nada, estamos sempre contratando auditoria, pois temos medo de fazer algo por falta de conhecimento.

[...] Não desejo mal a ninguém, desejo o fim da corrupção. É isso. Verba de entretenimento é importante, sim. Eu já fiz um show de prefeitura em valores consideráveis, justificáveis. Existem, sim, cidades que nunca tiveram a oportunidade de ver um show de entretenimento, de ter acesso a certas coisas. É muito importante ter verba de entretenimento. Então, não vamos generalizar (ANITTA, 2022)⁸.

Embora encerradas na confluência da pauta moral sobre costumes, as polêmicas aqui sumariamente relatadas sugerem os muitos planos sociossimbólicos

⁷ Ver: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2022/05/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

⁸ Ver: <https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2022/06/05/>. Acesso em: 4 jul. 2022.

entretidos e sintetizados nesse episódio. As redes sociais na internet sobressaem, em particular, porque foram potencializadas para bem além de canais de divulgação de bens culturais e perfis pessoais de nomes famosos e anônimos. Com o acesso a elas, foram vicejados usos para fins de formação e mobilização da opinião pública envolvendo juízos sobre esses mesmos itens dispostos de forma polarizada no enfrentamento entre “conservadores” e “progressistas”. Impuseram-se, no caso, como fóruns privilegiados às disputas por reconhecimento e consagração de personalidades artísticas. Se a ambos os posicionamentos não se pode atribuir a iniciativa de ruptura sistêmica, porque ratificam o entretenimento e os mercados de bens simbólicos, do ponto de vista da arquitetura dos valores imanentes aos choques semióticos digitais entre seguidores/admiradores da dupla sertaneja e de Anitta, nos enfrentamentos estavam em jogo diferentes vieses na representação da pauta dos costumes.

Como observei, as trocas de acusações e ofensas entre seguidores/admiradores do cantor Zé Neto e Anitta ratificaram a cumplicidade entre modos de subjetivação e técnica, pois se deram em ambiências próprias às ecologias sociotécnicas informacionais. Vale observar que, a partir da última virada de século, avançou a hegemonia gozada pelo audiovisual na esfera pública. Por sua vez, este vem contracenando com cruzamentos dos corpos humanos com dispositivos informacionais que, mediante a ascendência da cibernética e da linguagem digital sobre as experiências e os padrões comportamentais das pessoas, promovem a execução de protocolos de expressão e relatos de si a um patamar inédito na história da espécie humana (Sibilia, 2015; 2016). A cumplicidade estabelecida nas redes entre comodificação, curadoria de conteúdos e os usos na maximização de tais ambiências comunicacionais veio no compasso da conexão à internet, por meio da disseminação das telas digitais, à qual articula suportes como telefones móveis, PC, televisores e *notebooks*. Com isso, é permitida a troca de vídeos, fotos e áudios e textos, em mensagens instantâneas, mas compondo um acervo formidável. Em tal ecologia, graças à subjetivação fundindo cidadão, consumidor e ativista, ocorreu a passagem do “espectador” para o estatuto do “usuário”, com agência expressiva, em razão da montagem das redes sociais – Facebook (2004), X (2006) e Instagram (2010) –, em estreito vínculo com o advento de plataformas de vídeos como YouTube (2005) e aplicativos de trocas de mensagens (textos, de áudios, visuais e audiovisuais) por celular, à maneira do WhatsApp (2010).

Não obstante, esse mesmo espaço de visibilidade, constituído pela interação midiática, no compasso da envergadura adquirida pelo entretenimento na esfera cultural, é engendrado pelo tão contínuo quanto volumoso fluxo global de sonoridades musicais e peças audiovisuais, com pleno destaque para a cultura industrializada dos Estados Unidos, na qual se encenam comportamentos sintonizados com estilos de vida marcados tanto pelo hedonismo quanto pela pauta da “liberação dos costumes”.

Algo assim suscitou a possibilidade de alterações sensíveis nos gabaritos de exposição pública das emoções, colocando-se ênfase nos comportamentos caracterizados pela informalidade e visibilização de aspectos privados e mesmo íntimos no plano comum das vivências nos cenários superpersonalizados, engatando consumo de bens e serviços abarcados pela conotação do bem-viver e do bem-estar, desejo e exposição corporal intensificada (Lipovetsky, 2010).

Levando-se em conta os traços citados acima, enlaçando alterações nos marcos da moralidade, com a tônica na disputa por credibilidade/legitimação mediante a visibilidade de bens simbólicos e a consagração de posições no canto popular, este artigo tem por argumento a proposição de que o nexos entre representatividade na esfera pública e entretenimento se impõe como um aspecto incontornável da cultura contemporânea. Entendemos que o entretenimento é inseparável da maneira como os agentes sociais percebem e dão plasticidade aos encadeamentos significativos dos seus atos. Mas se expressam de acordo com as limitações no tempo e no espaço enraizadas nas maneiras como ocorre e distribuição de recursos (políticos, econômicos e simbólicos). Algo assim se dá em um estágio das redes de interdependências tecnicofuncionais em que um dos seus desdobramentos é o constrangimento das atividades humanas de acordo com o zoneamento do próprio entretenimento. Nesse zoneamento prevalece o reconhecimento da exposição das imagens públicas para fins de diversão como um componente estrutural da conduta. Isso ocorre na medida em que se compreende a propriedade das recorrências espaciotemporais das ações dos indivíduos nas circunstâncias das experiências. Por outro lado, na condição de atores habilitados por saberes, considera-se que as pessoas se apropriam criativamente da história vivida. Nesse sentido, os indivíduos não somente portam os sentidos ao modo de objetividades coercitivamente externas, como também os vivem, os realizam e os reinterpretem ao analisarem suas atitudes (Farias, 2014, p. 33-74).

Ante as polêmicas aqui sumariamente relatadas, suspeito que, de um lado, nelas se interseccionam os planos políticos, econômicos, morais, expressivos, o que as fazem contracenar com posicionamentos ideológicos, condições de inscrição em marcos identitários coletivos (de classe, étnico-raciais, de gênero, de orientação sexual, de referência socioespacial e outras), além de anteparos morais e epistêmicos, até de enquadramentos cosmológicos os mais diversos. De outro, a multiplicação das suas semânticas, sobretudo por essas versões estarem muitas vezes em contradição entre si, sinaliza às lutas sociais das quais participa, igualmente à percepção de que o fato artístico-cultural se impõe um objeto de disputa e detonador de conflitos.

Situações que confrontam a concepção de justiça social, cuja tônica, depositada pela economia política no tema da redistribuição dos meios de produção e do produto coletivo, atendo-se à dimensão instrumental-cognitiva da sociedade capitalista, priorizou a determinação classista e, com ela, a figura dos trabalhadores como sujeitos universais da história. O vigor emprestado à vigência das políticas

de significado nas ondas de movimentos sociais, sobretudo aqueles emersos na década de 1960 em diante, com ênfase na luta pelo reconhecimento (Fraser, 2022, p. 205-222; 2019), evidencia a centralidade ocupada por outros marcadores sociais na deflagração e tradução de conflitos coletivos e nos modos de construção de identidades pessoais e grupos, sejam estes mais ou menos estáveis. Além disso, destaca como a operacionalidade sistêmica tecnossimbólica comunicativa, cujo objeto é o convencimento/persuasão mediada por suportes conectados em redes na transmissão de audioalidades, visuais e audiovisualidades, antecipa-se na detonação e condução de conflitualidades, na mesma medida em que incide na produção de padrões de subjetividade.

Desde já chama a atenção a conexão sócio-histórica estabelecida entre lutas morais respaldadas na questão do reconhecimento identitário e a complexa divisão funcional e aportes sociossistêmicos que canalizam possibilidades expressivas nos mercados do canto popular no Brasil contemporâneo. Problemático, portanto, essa empiricidade à luz da triangulação ora estabelecida entre carreiras artísticas, convergência midiática na produção/circulação de bens musicais e os fluxos de veiculação de opiniões na ecologia sociotécnica, mas a partir da repercussão em diferentes planos sociais das pautas morais referidas ao reconhecimento identitário e o quanto elas fomentam a representatividade como um requisito à obtenção de visibilidade e legitimidade nas condições sócio-históricas contemporâneas. Por representatividade, entende-se a competência expressiva atribuída a indivíduos que gozam de autorização, logo, da visibilidade legítima (consentida) para se manifestar em nome ou se consagrar como representação de grupos ou mesmo de entes socio-políticos, a exemplo do “povo negro” (Hooks, 2019). A autorização se respalda na identificação de algum(ns) atributo(s) físico (cor da pele, textura do cabelo, fenótipo, gestualidades, estilo de se vestir etc.) e/ou relativo aos seus posicionamentos no espaço público que os vinculem diretamente ao enlace entre convenções da imagem pública, a proposição identitária e os valores sintonizados às estimas dos potenciais representados. O anverso compreende o desempenho performático contínuo, embora modulado, do papel social daquele personagem exemplar, mesmo paradigmático, das proposições que endossam sua apresentação como celebridade nas páginas digitalizadas, em particular das redes sociais (Ortiz, 2016).

O objetivo analítico e de reflexão neste artigo se concentra nos agenciamentos artísticos musicais nos circuitos de circulação e recepção de bens simbólicos audiovisuais. A finalidade é ampliar o repertório de conhecimentos sobre as mediações com incidência no entrelaçamento mútuo da adoção de estratégias de visibilidade por diferentes perfis de individualidades artísticas com a tomada de posição frente a pautas que envolvem moralidades e a legitimação de bens simbólicos. Em termos empíricos, o foco estará no show da cantora estadunidense Madonna, ocorrido no dia 4 de maio de 2024, na praia de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. A

escolha desse episódio se deve à trajetória biográfica artística da cantora, cujos posicionamentos favoráveis à emancipação das mulheres (posturas performadas em canções e encenações nos palcos) reverberaram nas políticas de representação de outros/as artistas no canto popular que despontaram planeta afora como ícones afirmativos de identidades alvos de rechaços e estigmatizações. Desse ponto de vista, a tônica analítica estará depositada no encontro entre Madonna, Anitta e Pablo Vittar. A proposta é situar esse encontro entre o que defino por arranjos de visibilidade/legitimação. Estes compreendem combinações em que se geram ordens móveis, mediante conciliações não premeditadas, relativas a afinidades eletivas, mas no escopo da dinâmica histórica em que se desenrola a comodificação de imagens. Reunindo agenciamentos mútuos de pessoas, coisas e instituições, esses espaços instáveis consistem em entrosamentos tendo por efeitos qualificações e requalificações de bens culturais. Tomo os arranjos de visibilidade/legitimação como figurações de interdependências tecnossociais e funcionais compondo tramas sociotécnicas que, na condição de microcosmos de simbolização (expressão, normatização e ajuizamento), na sua natureza de entretido, não espelham, e tampouco miniaturizam, uma totalidade que os abarcaria. Atento ao caráter mais ou menos contingente, próprio à precariedade desses coágulos micropolíticos, examino os arranjos de visibilidade/legitimação como o plano concreto e imediato da realidade sócio-histórica, nos quais são tecidos consensos acerca de prestígios e/ou fazem emergir nomes na desgraça por meio das táticas de cancelamento acionadas nas redes sociais, para adiante os fazerem desaparecer na sombra do esquecimento.

No palco do encontro, a materialidade de um ritual de interação de três perfis artísticos

O encontro, numa mesma situação de três biografias artísticas plasmadas nos seus respectivos perfis, é um artifício adotado como estratégico à finalidade de examinar os arranjos de visibilidade/legitimação, com suas propriedades, dinâmicas e modalidades organizacionais. Sendo assim, ao longo desta seção, sem qualquer compromisso de fazer uma etnografia do evento, tampouco o identificando como ponto focal da análise, emprego na argumentação desenvolvida elementos que resultaram do exercício de observação participante durante a estada no show da cantora Madonna na praia de Copacabana. A princípio, em termos conceituais, aproprio-me daquilo que Goffman (2011) define como um “ritual de interação” para tatear a situação ali experimentada no que concerne aos efeitos do encontro entre pessoas no ajuste das fachadas nas encenações públicas das personalidades. Adquirem relevo tópicos como a competência e as disposições corporais, já que estão embutidas nos modos de lidar, do ponto de vista sociológico, com agência

individual humana entretida a outras, confluindo na reiteração ou não de saberes, instituições, ordenamentos na circunstancialidade dos encontros. Mas é preciso registrar que, pelo interesse de situar biografias em processos sócio-históricos, com a finalidade de ampliar o horizonte explicativo dos comportamentos, desloco a semântica da mesma noção de situação, porque diz respeito aqui ao efeito não intencionado de uma múltipla diversidade de práticas e escolhas não passível de ser atribuída a pessoas em particular. Tal característica anônima vaza o imediato do acontecimento próprio ao ritual interativo, dispondo-o no cerne de encadeamentos espaço-temporais, entrecruzando longevidade histórica e sincronia de eventos em um agregado complexo de elementos. É do ponto de vista de cadeias de interdependências técnico-funcionais que acolho a perspectiva de Tim Ingold (2015) quando, insatisfeito com o que entende por abusiva recursividade à ideia de materialidade, observada em certa bibliografia, ele retorna à concepção de matéria. Concebe-a na figura de uma aranha para dispensar o conceito de agência, ao qual corresponderia um potencial em si mesmo que, quando equipado das ferramentas certas, projetar-se-ia operacionalizando o ambiente ao sabor das suas finalidades, exercendo o controle sobre as materialidades. À semelhança das aranhas, ao contrário do agente, haveria fios urdidos, a urdidura seria a própria matéria. Enfim, sempre transformacional, à mercê do movimento relacional, as matérias consistem nas teias que elas próprias compõem.

Acima, foram sugeridas reverberações de alterações sócio-históricas no acentuado destaque ora dado ao tema da representatividade no equacionamento do par visibilidade/legitimação de perfis artísticos no canto popular. Nesse sentido, dentre essas mudanças, especulo estar a crescente interferência das ecologias sociotécnicas e das redes sociais, na medida em que se vinculam seja à pulverização dos meios de produção fonográfica, seja à diversificação dos modos de organização e regulação da produção e circulação cultural. Ainda que um e outro aspecto engendrem os espaços do comum, o pano de fundo da análise realizada conta, na urdidura dessa matéria, com a sincronia estabelecida entre a transformação dos selos fonográficos transnacionais em organizações curatoriais, que detêm o domínio na definição dos modos de exposição e circulação dos bens musicais, e a reconceituação da ideia de imagens públicas de cantores, cantoras e bandas (Chou, 2020; Dias, 2012, p. 63-74). Defendo que essa operacionalidade sistêmica contracena nas dinâmicas de visibilização das mercadorias musicais, atualmente indissociáveis da convergência midiática manifesta no formato audiovisual do *clipe* e sua repercussão nas plataformas digitais de vídeos, sendo o anverso estruturante da atuação de artistas como celebridades nas redes sociais na internet. Para os objetivos aqui perseguidos, já considerando essa estratégia corporativa, o ponto a ser observado é o quanto ela favorece ao engendramento das carreiras artísticas por pautas sintonizadas com as lutas morais por reconhecimento identitário e o quanto potencializa a questão

da representatividade como item-chave à legitimação de imagens pessoais como propriedades indeslindáveis de bens simbólicos.

* * *

Os números são imprecisos, já que não houve venda de ingressos tampouco catracas para contabilizar o número da assistência. Ainda assim, a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro divulgou a estimativa de que, apinhando na areia, mas também espalhando-se pelas duas pistas da Avenida Atlântica, em torno de um milhão e 660 mil pessoas estiveram na plateia do show da cantora Madonna, na praia de Copacabana, no dia 4 de maio de 2024. Teria sido a maior plateia face a face em uma apresentação da artista (Cardoso, 2024).

Centralizado por um palco com 812 metros quadrados, 24 metros de frente e dezoito metros de pé direito, o evento marcou o encerramento da turnê mundial *Celebration Tour*, em comemoração aos quarenta anos de carreira da cantora. A construção incluía mais três passarelas (uma delas estendida do Copacabana Palace Hotel ao palco) e um elevador para a circulação e apresentação da artista e dos dançarinos, além dos convidados. Foram dezesseis torres com caixas de som e quinze telões de LED distribuídos lateralmente pelo trecho estipulado no zoneamento para o evento na praia. Cabos de fibra óptica fizeram a conexão do palco às torres de transmissão (Pavão, 2024). Todo esse complexo, alimentado por 38 geradores, compunha as 270 toneladas de equipamentos mobilizados⁹. Contava-se ainda com noventa contêineres para escritório, depósito e apoio de camarins, onde foram acomodados os duzentos membros da equipe da cantora estadunidense, entre maquiadores, figurinistas, técnicos de áudio, luz e vídeo, etc. Complementavam a ambiência do espetáculo, painéis da artista visual Rita Wainer, dispostos na orla de Copacabana. Transmitido ao vivo na TV aberta e no *streaming*, a maioria das cotas de patrocínio do show foi adquirida pelo Banco Itaú¹⁰. Os custos estiveram no patamar de R\$ 60 milhões, sendo outros R\$ 20 milhões repartidos entre os respectivos governos do Estado e da cidade do Rio de Janeiro. O retorno financeiro, de acordo com a prefeitura, teria sido de R\$ 300 milhões. Em grande medida, essa receita repercutiria a elevada ocupação de hóspedes na rede hoteleira e a intensa movimentação no setor de serviços de alimentação e bebidas, em especial na Zona Sul carioca, sem contar os serviços de transportes privados.

⁹ CARGA COM 270 toneladas de equipamentos destinados a show de Madonna chega ao Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2024/04/29/equipamentos-destinados-ao-show-da-madonna-chegam-ao-rio.ghtml>. Acesso em: 31 jan. 2025.

¹⁰ Cabe lembrar que, à época, a cantora participava da companhia publicitária em comemoração dos 100 anos da instituição financeira, em um vídeo publicitário exibido na televisão e no YouTube (Steil; Martini, 2024).

Destacados como partes do espetáculo, os acentuados números repercutiram na imprensa e *webesfera* antes e depois do seu acontecimento. Notícias e reportagens, fotos e vídeos focalizando os preparativos de artistas e públicos, as instalações e o cenário litorâneo de Copacabana ocuparam páginas impressas na mesma medida em que compuseram fluxos imagéticos nas telas televisuais e de celulares (Toledo, 2024). *Selfs* e postagens, inclusive memes, em redes sociais de nativos e turistas, vertidos em plateia, espelharam-se por diferentes contextos interativos, vazando a cidade, o país, até mesmo o continente¹¹.

Toda essa visibilidade atendeu à expectativa de promoção do portfólio da cidade almejada pela prefeitura do Rio de Janeiro, em consórcio com a iniciativa empresarial empenhada direta ou indiretamente no show. Após frequentar com destaque positivo o comércio global de imagens com a realização da Copa do Mundo (2014) e dos Jogos Olímpicos (2016), a sucessão envolvendo escândalos relativos à corrupção, crise fiscal do poder público local e estadual e incremento na já crônica saga de episódios depondo contra as condições de segurança pública, o prestígio da cidade no mercado turístico esteve abalado, resultando no esvaziamento da agenda de eventos e no decréscimo de visitantes do Brasil e do exterior (Pinto, 2019, p. 339-354). O quadro discursivizado como de “declínio” fora agravado ao longo da administração Marcelo Crivella, entre 2017 e 2021. Bispo da Igreja Universal do Reino de Deus, ramo pentecostal, o então prefeito imprimiu uma orientação ideológica cristã conservadora no tocante à pauta de costumes, manifestando-se desinteressada ou hostil frente a propostas que colocassem em xeque essa postura, em particular, o que acenasse à bandeira da diversidade sexual, à pluralidade de gêneros e à contestação do patriarcado. Essa atitude, no mínimo, soou estranha em se tratando de uma cidade cuja agenda de eventos é protagonizada pela libertinagem boemia intrínseca à mundanidade carnavalesca e dos festejos multiculturais e religiosos concentrados no *réveillon* na mesma praia de Copacabana (Gomes; Leite, 2019, p. 85-116). Na contramão do seu antecessor, sendo ele adepto da aplicação da visão neoliberal na gestão pública, com a tônica posta na díade privatização da prestações dos serviços básicos (saúde, educação, transportes etc.) e desregulamentação com a finalidade de facilitar o empreendedorismo orientado pela realização do lucro privado (Sá, 2022, p. 22-26), logo após os resultados das eleições de 2020, o atual prefeito, Eduardo Paes, enfatizou a disposição da sua administração em devolver à cidade o *status* de capital turística do país e da América do Sul, como também de sede de variada gama de eventos, atendendo à concentração de 70% do produto interno bruto nos ramos da prestação de serviços (SMDEIS, 2023), o qual abrange a divisão técnica do trabalho com maior emprego intensivo de mão de obra. Para isto,

¹¹ Internautas compartilham memes sobre show da Madonna no Brasil. PODER360. 5 maio 2024. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/midia/internautas-compartilham-memes-sobre-show-da-madonna-no-brasil/>. Acesso em: 31 jan. 2025.

fez questão de destacar: a cidade estaria “aberta” aos mais diferentes grupos, fossem visitantes ou moradores¹². A aterrissagem do show de Madonna no Rio de Janeiro integrou essa estratégia de reposicionamento do *marketing* da cidade nos mercados turísticos e de eventos globais. Diria até que o fato de celebrar os quarenta anos da cantora se encaixou no núcleo do deslocamento conceitual pretendido, de acordo com a fala do prefeito Eduardo Paes acima comentada.

Avançar na proposição estipulada para este texto exige refletir sobre a escolha de Madonna e o seu espetáculo. Afinal, embora celebrada, ela se situa no time das estrelas sêniores do *pop* internacional, o qual ostenta hoje, em seu panteão, nomes jovens e bem mais presentes nas *playlists* das plataformas digitais de música. A meta, no entanto, não está em traçar um trajeto biográfico da jovem Madonna Louise Veronica Ciccone, egressa da cidade de Bay City, no estado do Michigan, e radicada em Nova Iorque em 1978 com o propósito de fazer carreira na dança contemporânea, mas que reorientou seus interesses para a música, a princípio, atuando como baterista, guitarrista e vocalista em duas bandas de *rock* – Breakfast Club e Emmy (CROSS, 2017). Importa, sim, pontuar as marcas tipificadas da cantora que se mostraram convergentes e convincentes à sua presença na situação de interação entre os três perfis artísticos instaurada no show em Copacabana.

Quando Madonna ingressa nos circuitos musicais do *pop* internacional, no contexto das sociedades do Norte-Global, desenrolavam-se alterações sensíveis cujas marcas podem ser emblematizadas tanto pelas pressões em deslocar o prestígio do *rock in roll* na música popular quanto no reequacionamento da celebridade do ídolo *pop*. Aquele início da década de 1980 assistiu às consequências do advento e êxito de vendas fonográficas e execução nas emissoras de rádio do então denominado *new pop*, capitaneado por nomes como o cantor Boy George, da banda inglesa Culture Club. A transformação em estilo afeminado da androginia que delineou as feições de grupos de *rock* nos anos de 1970 intensificou a sexualização dançante protagonizada por artistas da onda novaiorquina da *disc music*. Por cruzar as marcas de sexo e gênero na estilização das apresentações artísticas, a geração *new pop* parecia desfavorecer a balança de poder manifesta na estética da cultura masculinista dos roqueiros, na mesma medida em que evocava a atenção das minorias sociais cada vez mais visibilizadas – mulheres e vertentes de homossexuais masculinos (Sanneh, 2023).

O engendramento da dinâmica lúdica e diversional comprometida com os interesses de lucro mercantil da indústria da música (Adorno; Simpson, 1941, p. 17-48; Garofalo, 1987, p. 77-92) pela força política das identidades, em grande medida, não se opunha somente ao androcentrismo cristalizado nas performances

¹² O pronunciamento de Eduardo Paes ocorreu na primeira entrevista coletiva concedida já como prefeito eleito: “Hoje vocês estão livres para voltar a confirmar essa cidade como a cidade da diversidade. É uma cidade tão ampla, que aceita todos, que abraça todos” (LUCIZANO; CARNEIRO; SABÓIA, 2020).

do *rock*. Neste último, com o movimento em que os subgêneros se multiplicam em seu interior, incidiu a fragmentação dos públicos, sempre mais configurados como linhagens parentais definidas em torno de um totem, a um só tempo, aglutinador e expressivo dos valores que embasavam suas proposições identitárias. Os discos *long-play* das bandas se impuseram como os totens reverenciadores desse parentesco musical. Afinal, na sucessão das faixas se ratificava a elementaridade conceitual, estabelecendo a fronteira entre o “dentro” e o “fora” de cada subgênero, no que concerne ao alinhamento dos comportamentos como uma cosmologia e cosmovisão específica. No compasso do que intérpretes sociológicos denominam de “revolução expressiva”, isto é, os realinhamentos nos padrões comportamentais com ênfase na exposição pública dos afetos (Wouters, 2012, p. 546-570), a hipérbole na inconsequência diversional do *new pop* confrontou esse conceitualismo de natureza normativa obediente ao primado da coesão coletivista, uma vez que reclamou para si o descomprometimento com a seriedade de bandeiras ideológicas, mas em favor de uma dieta cujo receituário prioriza o prazer pela intensificação do nuançado avulso e ligeiro da sucessão das oportunidades de satisfação individual.

A onda *new pop*, no limite, em relação ao âmbito da música popular, desafia a centralidade modernista da legislação moral e intelectual dos círculos que exerciam a vanguarda do *rock in roll*. Se era posta em questão a autoridade estética respaldada na competência técnica do especialista, as vozes emergentes do *new pop* cerraram fileira na promoção de estilos de vida e meios que estariam abertos à triagem reflexiva de insumos de saberes, portanto, avessa à compreensão unitária e essencialista da identidade, investindo na mudança e na volatilidade, pois as pretensões universalistas e sistêmicas teriam se devotado contra o que se encaminhasse à novidade, entendendo-a a tradução do frívolo e da fragmentação (Kellner, 1993, p. 174-175). Tratava-se de um outro padrão de subjetividade artística nas condutas desses posicionamentos hostis ao prestígio obtido pelo *rock*; padrão cuja psicogênese esteve em direta convergência com a disseminação de audioimagens, nos rastros da proliferação da cultura popular massa. O perfil dos novos *pop stars* diferia das lideranças roqueiras porque ia na contramão da tribalização dos públicos, realizado na tribalização dos seguidores do *rock in roll*, ambicionando promover identificações abrangentes por oferecer novas possibilidades de estilos, modelos e formas num diálogo com as heterogeneidades inscritas no complexo sociocultural contemporâneo (Kellner, 1993, p. 174-175).

É bem provável que em Madonna, ao lado Michael Jackson, se fez mais visível a corporalização da psicogênese desse padrão de personalidade artística do *new pop*. Ao longo das quatro décadas de carreira, sobressai na sua postura o empenho em aliar a força política das identidades com o engajamento de recursos tecnológicos e étnico-históricos e com a promoção de uma cena lúdica cujo cromatismo perpetra a autonomia na busca do prazer como direito inviolável da pessoa. Na continuação das

fases da carreira da artista, sempre houve o desvio da fidelidade a conceitos estéticos e/ou do apego aos ditames antissistêmicos relativos à negação da maximização do espetáculo como instrumento de remuneração dos investimentos financeiros. Ao mesmo tempo, sua postura no palco esteve marcada pela irreverência insurgente contra os poderes constituídos, fustigando as moralidades hegemônicas. Atitude crítica e irreverente manifesta no destaque conferido à flutuação identitária como antídoto aos entraves de acesso aos prazeres proporcionados pelo corpo, em especial o das mulheres (Young, 1993, P. 257-287; Guerra; Bittencurt; Cunha, 2018; Mitic, 2015, P. 68-72).

No show em Copacabana, a novidade esteve garantida, justamente, pelo encontro com Anitta e Pablo Vittar. Sob o *status* de feminilidades não submissas, uma e outra artista fizeram par com Madonna em encenações que ratificaram, nos gestos e nas vestimentas, a transgressão convertida em um estilo incorporado como chave às experimentações em um cabaré prenhe de componentes aptos para a materialização de fantasias lúbricas. Com uma longa cabeleira negra, vestindo sumários trajes também pretos, Pablo Vittar simulou sexo oral em Madonna posta de quatro. Entrosando traços sadomasoquistas nos vestidos acentuadamente curtos e decotados, sentadas de costas uma para outra, mas de pernas abertas, Anitta e Madonna interpretaram o domínio exercido por mulheres sobre a fila de bailarinos homens, os quais estavam ali somente como instrumentos manipulados para oferecer prazer a uma e outra.

As duas cantoras brasileiras evidenciaram, nas suas presenças, a disseminação na vida cotidiana no planeta da cultura audiovisual nucleada pelo entretenimento estadunidense. A figura de Madonna repercute nelas como espécie de paradigma artístico da cultura popular global; constitui-se ícone afirmativo de um padrão de personalidade artística *pop*, o qual atua nos planos moral e cognitivo à autorregulação das disposições das suas congêneres brasileiras. Com vista a obter o consentimento da plateia, sendo exitosa nos investimentos persuasivos das respectivas apresentações, as fachadas expressivas dos comportamentos de Anitta e Vittar estavam, na situação do encontro, coordenadas pelo prestígio daquela *pop star*. A intertextualidade manifesta na aparência de uma e outra, por outro lado, compreende uma inflexão à característica desterritorial da intensidade dos fluxos dessa mesma cultura, porque as trajetórias pessoais e coletivas registradas nas suas corporalidades às encaixam na densidade de signos intensos de experiências sócio-históricas singulares.

Natural de São Luís, no Maranhão, migrado para o Sudeste do Brasil, Vittar (Phabullo Rodrigues da Silva) alia suas performances como cantora e dançarina ao seu ativismo em defesa do direito de minorias sexuais. A operação lúdico-diversional de inversão carnavalesca, deixando túbias e porosas as distâncias do masculino e do feminino, tensiona em um único corpo a imagem do hedonismo cintilante da *drag queen* pelos tons berrantes (até caricaturais) da cena marginal de travestis e

transexuais, em um país recordista mundial no número de homicídios vitimando pessoas LGBTQIAPN+. Nos videocliques, em trajes cavados que ressaltam e expõem suas formas corporais, Vittar interpreta um repertório de músicas dançantes em que nos relatos prevalecem uma desprendida personagem feminina jovem, volúvel, pois mobilizada pelo desejo sexual, percorrendo cenários públicos ou íntimos impregnados de sugestões de diversão e sensualidade (Rodrigues, 2020, p. 97-106).

Prestigiada como cantora, compositora, produtora artística, apresentadora, atriz, bailarina e empresária, Larissa de Macedo Machado é filha de migrantes, nascida no bairro periférico de Honório Gurgel na cidade do Rio de Janeiro. A trajetória artística de Anitta a princípio foi identificada a um gênero musical das culturas subalternas cariocas, o *funk* – gênero racializado estigmatizado e alvo da perseguição moral e dos aparelhos da repressão estatais. Adotou a irreverência transgressiva para pautar e questionar certezas sobre os costumes sexuais de mulheres (Dias, 2019). A performance provocativa do personagem que desempenha – em uma das músicas nomeada de “malandra”¹³ –, chama a atenção pelo atrevimento em incidir sobre a demanda de autonomia feminina, justamente pelo recurso à sexualização de um corpo já bastante sexualizado, devido à racialização relativa à posição submissa ocupada pelas mulheres negras na hierarquia social brasileira (Gonzalez, 2020; Hooks, 2019).

Para retomar a ideia de Stuart Hall (2003, p. 387-404), Anitta e Vittar fazem “políticas de representação”, quer dizer, suas encenações dramatizam deixando por efeito a tradução de uma problemática nos termos das propriedades lúdico-estéticas codificadas nas expressões (de canto e dança) corporais. Os signos enredados nas encenações descrevem dilemas e aspirações experienciadas por pessoas inscritas em condições de subalternidades. Pelo êxito e ampla visibilidade das suas figuras, a um só tempo, as duas cantoras são concretizações, ainda que distantes, de “sonhos de identidade” – ou seja, projeções ideais, mesmo utópicas, de concretização de proposições de si e de grupos. Nos gestos, meneios e sonoridades, mas figurados em acontecimento artístico, nos seus corpos, as duas galvanizam historicidades moduladas como signos, os quais têm alcance comunicativo até as estimas daquelas/es cujos trajetos biográficos portam os estoques de saberes coletivos que os levam a se reconhecer nas divisões e classificações sociais projetadas e traduzidas nas cenas que elas protagonizam. O *status* da representatividade, em se tratando de ambas as artistas, enfim, reúne no mesmo movimento em que confronta, no plano do gosto, fragmentações identitárias decorrentes de lutas por emancipação com dinâmicas de contínua diferenciação de sistemas sociotécnicos de expressão nas situações de entretenimento.

¹³ *Vai Malandra* (Anitta, MC Zaac y Maejor).

Por ocasião do show, na condição de um ritual, o espetáculo urdiu protocolos comportamentais, estabelecendo expectativas na coordenação e articulação de episódios. Com isto, efetivou uma pedagogia dos lugares em função da instauração da divisão que hierarquiza, por classificação, as posições sobre o palco e na plateia. Posições que vão da extrema visibilidade dos artistas, passando pela ausência de nomes dos rostos dos/as bailarinos/as e a ausência presente do corpo técnico, até o anonimato amorfo dos públicos. Em meio a essas diferenciações dos papéis-funções a serem desempenhados, no compasso mesmo das individualizações dessas posições na performatização de cada uma das cantoras, possível com o encontro promovido entre as três biografias artísticas, o auge do efeito de dramatização se deu no instante em que Madonna e Vittar se abraçam envolvidas na bandeira do Brasil. Símbolo oficial da nação, objeto de constantes disputas desde a última década, seu cromatismo verde e amarelo tem sido apropriado por diferentes frações autodenominadas de “patriotas”, às quais se inscrevem no espectro político-ideológico conservador de direita e ultradireita. Com isto, esteve obediente aos vetores da purgação inerente às estratégias da “guerra” cultural que respondem ao desígnio de limpeza moral. Os objetos dessa profilaxia são todas aquelas vozes críticas às contradições de classes sociais, também as interpelações movidas pela reivindicação de reconhecimento/afirmação de identidades coletivas fraturadas (Rocha, 2020; Farias, 2020, p. 83-105). Mais que provocativo, quando saudado nas redes sociais como ato de “resgate da nossa bandeira”, o momento do abraço entre Vittar e Madonna empreenderia uma operação semiótica na qual a conversão da nação (e, nela, a cidade!), resgatando-a do unicismo autoritário, se dá pela celebração da diversidade cultural; totalização horizontal referenciada ali como gramática de respeito às diferenças, pela qual se atualizaria o aporte normativo, sobretudo a aspiração utópica dos direitos humanos.

O show de Madonna, como era de se esperar, forneceu um formidável manancial de ingredientes para desdobramentos nas redes sociais em postagens, exaltando ou atacando o evento e suas protagonistas. Os elogios e as acusações tinham por objeto as múltiplas facetas. Das muitas páginas consultadas, no entanto, a moralidade permaneceu espécie de ponto tácito de pactuação na conciliação ou detonação de conflitos. Em comum, a disputa pela definição do “bem”, logo também do “mal”. Para muitos, o espetáculo se impôs ímpar na expressão da liberdade compreendida como possibilidade de autodeterminação e realização de si autêntica. Para outros, teria sido o extremo exibicionismo impregnado de um grotesco, exalando a corrupção de valores, sobretudo os cristãos.

Manifestação do que acima denominei de arranjos de visibilidade/legitimação, na sua contingencialidade, como matéria relacional, o evento em Copacabana sinaliza para a complexidade de aspectos consorciados na classificação/qualificação contínua de bens e serviços culturais contemporâneos. Tal complexidade extravasa a perspectiva para a qual, em razão da sincronia de posições entre pares, por definir

as razões de um espaço social, garantiria a autonomia relativa de se autodenominar (Bourdieu, 1996, p. 63-202). Ainda, distancia-se da proposição sobre a condição “dominada” de um campo de produção simbólica em função de estar sujeito às injunções heterônomas que estabelecem os seus limites, significados e direções (Bourdieu, 1992, p. 99-181). Tomar a representatividade como uma chave analítica, neste artigo, com o propósito de examinar esses fóruns dotados de autoridade para reconhecer reputações artísticas, obedeceu à meta de entender como a produção da crença requisita tramados tão heterogêneos quanto contingentes de instituições, agenciamentos, quadro de valores, mesmo alvos de interesse impossíveis de serem contidos nas molduras bem-acabadas de campos nos quais elementos gravitam em torno de centros de força de atração e repulsão. O advento e a reiteração da plausibilidade das certezas, nesses arranjos, parecem ocorrer no entretido de todo o tecido sociotécnico, no compasso de uma dinâmica, a um só tempo, pragmática e processual. Assim, sobressai a antecedência das estratégias adotadas pelos diferentes atores na moldagem desses âmbitos concorrenciais, em se tratando das ofertas e demandas para qualificar bens. Os arranjos compreendem, portanto, “mercados” com acentuado grau de reflexividade, estabelecidos em torno tanto da singularização dos bens quanto do apego e/ou distanciamento por parte de intermediários e consumidores finais (Callon, 2006; Callon; Méadel; Rabeharisoa, 2002; Callon; Muniesa, 2005). Por outro lado, os arranjos consistem em plasmas de longas cadeias de atos nos quais são gerados os agenciamentos, que podem ou não alcançar suas finalidades. As individuações dos respectivos arranjos e suas propriedades são elas mesmas figurações em tais encadeamentos largos, nos quais são ininterruptas as recíprocas moldagens entre as tantas propriedades da rede. Se a autorregulação e o controle coletivo constituem o traço marcante da sincronia característica em cada um dos arranjos, esta última se inscreve em uma “dinâmica figuracional” histórica referida ao fato de que “um fenômeno posterior decorre de uma sucessão específica anterior” (Elias, 1994). Porém, essa anterioridade é remanejada por consequências não programadas, desprovidas de qualquer finalidade. Para os interesses deste texto, a dinâmica corresponde ao fenômeno estruturado, requerendo o exame das múltiplas imbricações não-planejadas; logo, os próprios arranjos de legitimação/visibilidade de bens simbólicos estão entre as suas figurações.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; SIMPSON, George. On popular music. In: **Studies in Philosophy and Social Science**. New York: Institute of Social Research, 1941. p. 17-48.

ANITTA. Entrevista. **Fantástico**, TV Globo, Rio de Janeiro, 19 jun. 2022. Entrevistadora: Renata Capucci. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=k2vvI25p1jg>

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CALLON, Michel. What does it mean to say that economics is performative? *Papiers de Recherche du CSI – CSI Working Papers Series*, n° 05, 2006.
- CALLON, Michel and MUNIESA, Fabian. Economic Markets as Calculative Collective Devices. **Organization Studies** 26(8), 2005 (London, Thousand Oaks, CA & New Delhi).
- CALLON, Michel; MÉADEL, Cécile; RABEHARISOA, Vololona. A economia de qualidades. **Economia e Sociedade**, Campinas, v. 31, n. 2, p. 194-217, 2002.
- CARDOSO, Rafael. Show de Madonna reúne 1,6 milhão de pessoas em Copacabana. **Agência Brasil**, 5 maio 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-05/show-da-madonna-reune-16-milhao-de-pessoas-em-copacabana#:~:text=Balan%C3%A7o%20policial,uma%20nova%20limpeza%20da%20praia>. Acesso em: 31 jan. 2025.
- CHOU, Elena. The globalization of music. In: MERSON, Emily (ed.). **The art of global power: artwork and popular cultures as world-making practices**. 2020. p. 94-113.
- CROSS, Mary. **Madonna: a biography**. Westport: Greenwood, 2007.
- DIAS, Leo. **Furacão Anitta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- DIAS, Marcia Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, *singles* e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, p. 63-74, set. 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/9416121/Quando_o_todo_era_mais_do_que_a_soma_das_partes_a_lbuns_singles_e_os_rumos_da_mu_sica_gravada.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. v. II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FARIAS, Edson. A guerra cultural no campo bolsonarista. In: MONTEIRO, Geraldo Tadeu; TEIXEIRA, Carlos Sávio (eds.). **Bolsonarismo: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Gramma, 2020. p. 77-97.
- FARIAS, Edson. Humano demasiado humano: entretenimento, economia simbólica e forma cultural na configuração contemporânea do popular. In: FARIAS, Edson; MIRA, Celeste (orgs.). **Faces contemporâneas da cultura popular**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. p. 33-74.
- FESTA, Marcos Vinícius Paludo. O Projeto Orvil e a introdução da guerra cultural no contexto brasileiro. **Educação Contemporânea**, v. 17, p. 36-44, 2017.
- FRASER, Nancy. **Justiça interrompida: reflexões críticas sobre a condição “pós-socialista”**. São Paulo: Boitempo, 2022.

GAROFALO, Reebee. How autonomous is relative: popular music, the social formation and cultural struggle. **Popular Music**, v. 6, n. 1, p. 77-92, 1987.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis (RJ): Vozes, 2011.

GOMES, Edlaine de Campos; LEITE, Monique Sá Teixeira. A religião no Poder Executivo: controvérsias sobre “cultura” no mandato de Crivella no Rio de Janeiro. **Religare**, João Pessoa, v. 16, n. 1, p. 85-116, ago. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/religare/article/view/42192/29257>.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organizado por Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUERRA, Paula; BITTENCOURT, Luiza; CUNHA, Simone Evangelista. Madonna, Like a Virgin: (pós) feminismos e as maternidades dos videocliques de Madonna. **Desigualdades, gêneros e comunicação: Anais do INTERCOM-41 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2018.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 2018.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

JENKINS, Henry. **Convergence culture**. Nova York: New York University, 2006.

KELLNER, Douglas. Popular culture and the construction of postmodern identities. In: LASH, Scott; FRIEDMAN, Jonathan (orgs.). **Modernity and identity**. Oxford/Cambridge (Mass.): Blackwell, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo. Lisboa: Edições 70, 2010.

LUCIZANO, Eduardo; CARNEIRO, Emanuel; SABÓIA, Gabriel. Paes diz que vitória exalta diversidade e volta da confiança na política. **Veja**, São Paulo, 29 nov. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2020/11/29/paes-discurso-eleicao-prefeitura-rio.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 31 jan. 2025.

MITIĆ, Katarina. Madonna: Feminist or Antifeminist? Domination of Sex in Her Music Videos and Live Performances from the 20th Century to the Present Day. **AM Časopis za studije umetnosti i medija**, n. 8, p. 68-72, 2015.

ORTIZ, Renato. As celebridades como emblema sociológico. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 669-697, set./dez. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/szbgzCWpCz3M5LQT6rZ9PNk/>.

PAVÃO, Filipe. 270t de equipamentos, 3.200 PMs, 90 quartos: os números de Madonna no Rio. **De Splash Uol**. Rio de Janeiro, 1º maio 2024. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2024/05/01/os-numeros-do-mega-show-de-madonna.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 31 jan. 2025.

PINTO, Eduardo Costa. Estado do Rio de Janeiro em convulsão: economia do petróleo, crise fiscal e avanço das milícias. In: **Brasil: incertezas e submissão?** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2019. p. 339-354.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio**: crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Caminhos, 2020.

RODRIGUES, Wallace. Novas formas artísticas LGBTQ: o caso Pablo Vittar. **Revista Anthesis**, Rio Branco, v. 8, n. 15, p. 97-106, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/anthesis/article/view/3350/2357>.

SÁ, Ariadne de Oliveira. **A nova gestão pública na saúde no município do Rio de Janeiro compreendida a partir do vínculo de trabalho**. 2022. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico, Inovação e Simplificação (SMDEIS). **Indicador de Atividade Econômica do Rio (IAE-Rio)**. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, set. 2023.

SANNEH, Kelefa. **Na trilha do pop**: a música do século XX em sete gêneros (rock, r&B, country, punk, hip-hop, dance music, *pop*). São Paulo: Todavia, 2023.

STEIL, Juliana; MARTINI, Paula. **Valor Econômico**, Rio de Janeiro, 1º out. 2024. Itaú e a cervejaria Heineken dividiram entre si o orçamento privado em torno de R\$ 39.908.437,50. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2024/05/01/quem-vai-pagar-pelo-show-da-madonna-no-rio.ghhtml>. Acesso em: 1º fev. 2025.

TOLEDO, Marina. **CNN**, São Paulo, 5 maio 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/imprensa-internacional-repercute-show-de-madonna-em-copacabana/#:~:text=O%20jornal%20brit%C3%A2nico%20tamb%C3%A9m%20>

destacou,praia%20de%20Copacabana%20no%20Brasil%E2%80%9D.&text=O%20show%20de%20Madonna%20tamb%C3%A9m,da%20rede%20estatal%20da%20Fran%C3%A7a. Acesso em: 31 jan. 2025.

YOUNG, Cathy. The new Madonna/whore syndrome: Feminism, sexuality, and sexual harassment. **NYL Sch. L. Rev.**, v. 38, p. 257-287, 1993.

WOUTERS, Cas. Como continuaram os processos civilizadores: rumo a uma informalização dos comportamentos e a uma personalidade de terceira natureza. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 27, n. 3, p. 546-570, set./dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/gXJYsMm7Kq4xz8wzxN5Tq7m/?lang=pt>.