

Dispositivo de empoderamento:

Poder e resistência na construção da mulher-negra celebridade Ludmilla

DALILA MARIA MUSA BELMIRO



Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea
Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais

Profa. Dra. Paula Guimarães Simões

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Dalila Maria Musa Belmiro

**DISPOSITIVO DE EMPODERAMENTO:
Poder e resistência na construção da celebridade Ludmilla**

Belo Horizonte
2025

Dalila Maria Musa Belmiro

DISPOSITIVO DE EMPODERAMENTO:

Poder e resistência na construção da celebridade Ludmilla

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa Dra. Paula Guimarães Simões.

Belo Horizonte

2025

301.16 B451d 2025	<p>Belmiro, Dalila Maria Musa.</p> <p>Dispositivo de empoderamento [recurso eletrônico] : poder e resistência na construção da celebridade Ludmilla / Dalila Maria Musa Belmiro. - 2025.</p> <p>1 recurso online (229 f.): pdf.</p> <p>Orientador: Paula Guimarães Simões.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1.Comunicação – Teses. 2.Celebridades - Teses. 3.Interseccionalidade (Sociologia) - Teses.4. Ludmila, 1995- I. Simões, Paula Guimarães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
-------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

ATA DA DEFESA DE TESE DE DALILA MARIA MUSA BELMIRO

NÚMERO DE REGISTRO NA UFMG: 2021663137

Às quatorze horas do dia nove de julho de 2025, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais reuniu-se a comissão examinadora constituída pelo professor doutor Pablo Moreno Fernandes Viana (PUCMG) e pelas professoras doutoras Paula Guimarães Simões (Orientadora - DCS/FAFICH/UFMG), Vera Regina Veiga França (DCS/FAFICH/UFMG), Lucianna Sousa Furtado Brito (DCS/FAFICH/UFMG) e Denise Figueiredo Barros de Prado (UFOP). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do doutorado Dalila Maria Musa Belmiro, intitulado "**DISPOSITIVO DE EMPODERAMENTO? poder e resistência na construção da celebridade Ludmilla**", requisito final para obtenção do Grau de Doutora em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Abrindo a sessão, a orientadora e presidente da comissão, professora Paula Guimarães Simões, apresentou a banca e, em seguida, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Dalila Maria Musa Belmiro. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Doutora em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando, assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 09 de julho de 2025.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Paula Guimaraes Simoes, Professora do Magistério Superior**, em 09/07/2025, às 18:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucianna Sousa Furtado Brito, Usuária Externa**, em 10/07/2025, às 00:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Denise Figueiredo Barros do Prado, Usuário Externo**, em 10/07/2025, às 07:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pablo Moreno Fernandes Viana, Usuário Externo**, em 10/07/2025, às 14:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vera Regina Veiga Franca, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 16/07/2025, às 10:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4312715 e o código CRC 73F318FD.

Referência: Processo nº 23072.238300/2025-88

SEI nº 4312715

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a Nossa Senhora Aparecida, presença constante e silenciosa que sustentou meus passos nos momentos em que o chão parecia faltar. É na fé que reencontrei fôlego quando o cansaço tentava me fazer desistir, e é sob o manto da Mãe preta que encontrei abrigo para continuar.

Aos meus pais, Benedito Belmiro e Margarida Maria Musa Belmiro, agradeço por me ensinarem, com coragem e dignidade, o valor do trabalho, da palavra firme e do afeto incondicional. Foi com vocês que aprendi o que é caminhar em pontes frágeis com a cabeça erguida. Mãe, essa tese também é sua: seu corpo, sua voz, sua travessia estão aqui em cada linha. Pai, sua presença me orienta como a estrela que nunca se apaga.

À minha irmã Danusa Amábile, minha primeira amiga e espelho, obrigada por me lembrar, nos dias mais duros, de quem eu sou e de onde vim. Sua existência é para mim um farol de sensibilidade e força.

À minha amiga Laís Rayane, minha gratidão profunda por ter caminhado comigo nas etapas mais silenciosas e exigentes desta travessia. Sua generosidade na leitura atenta, na escuta paciente e no apoio durante a revisão desta tese foi fundamental para que eu pudesse concluir este processo com firmeza e sensibilidade. Sua presença me lembrou que escrever também pode ser um ato compartilhado, e que há força na amizade que sustenta, acolhe e empurra para frente. Obrigada por estar comigo quando mais precisei.

À minha orientadora Paula Simões, minha guia nessa jornada acadêmica, agradeço por sua generosidade intelectual e por confiar na potência política dessa pesquisa. Sua escuta atenta, suas provocações e seu respeito pela minha forma de dizer foram fundamentais para que essa tese pudesse existir com a inteireza que tem.

À professora Lucianna Furtado, agradeço pelas contribuições ricas e generosas durante a qualificação, que foram decisivas para o amadurecimento deste trabalho. À professora Angela Marques, por ampliar meus horizontes teóricos e me ajudar a nomear o que, por vezes, eu só intuía. À Capes, agradeço pela bolsa de doutorado que tornou possível esta etapa da minha formação.

Aos professores Pablo Moreno e Ana Luísa Almeida, minha eterna gratidão por me inspirarem com seus percursos e por me abrirem caminhos, inclusive quando eu mesma não os via. Vocês me ajudaram a compreender que conhecimento também é lugar de afeto e ancestralidade.

Aos grupos de pesquisa GRIS e CORAGEM, agradeço por me ensinarem que a pesquisa pode ser feita em comunidade, com escuta, com afeto e com compromisso ético com o mundo. Em

vocês, encontrei acolhimento e espaço para dizer o que, por tanto tempo, nos foi negado. Seguimos juntos construindo pontes para que mulheres negras possam existir não como exceção, mas como projeto coletivo.

Escrever essa tese foi, para mim, um gesto político, um ato de memória e um exercício de fé. Foi também uma travessia feita com os pés no chão e os olhos no horizonte, entre quedas, silêncios e conquistas. Carrego comigo a certeza de que pensar, pesquisar e escrever como mulher negra é um ato de resistência, e também de amor. Esta não é apenas uma tese: é um compromisso com as que vieram antes, um abraço nas que caminham ao meu lado, e uma promessa para as que ainda virão. Que a palavra siga sendo ponte. Que a caminhada siga sendo coletiva. E que, mesmo quando não houver chão, a gente siga firmes, inteiras e em movimento.

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a todas as mulheres negras que seguem lutando, dia após dia, com coragem, inteligência e criatividade, para sobreviver em um mundo que insiste em apagar suas existências. Esta tese é para as que levantam cedo, enfrentam filas, criam seus filhos sozinhas, constroem comunidades, dançam no terreiro, educam nas escolas, ocupam universidades, produzem beleza no caos. Mulheres que foram ensinadas a se calar, mas escolheram falar. Que foram empurradas para as margens, mas construíram centros de força. Que foram invisibilizadas, mas decidiram se mostrar. A vocês, que desafiam os dispositivos de poder com gestos pequenos e revoluções imensas, ofereço estas páginas como parte de um gesto coletivo de denúncia, memória e reivindicação. Que esta tese seja mais uma ferramenta entre tantas que construímos para nomear nossas dores, nossas potências e nossos sonhos. Que ela sirva como chão e como ponte, como palavra e como grito.

Dedico, com o coração em luto e em reverência, ao meu amigo Lucas Coelho, que partiu no início desta caminhada, tragado pela violência da pandemia. Lucas era luz rara, dessas que atravessam a vida das pessoas deixando trilhas de afeto, indignação e potência criativa. Sua presença generosa, sua sensibilidade política, sua escuta comprometida e sua inquietude diante das injustiças estão inscritas nesta tese. Ele acreditava num outro mundo possível, um mundo onde a arte, a educação e a palavra fossem instrumentos de transformação real. Lucas não está mais aqui fisicamente, mas está em cada linha que denuncia, em cada parágrafo que propõe, em cada silêncio que carrega saudade. Esta tese também é dele. Pela vida que ele viveu e pelos futuros que ele acreditava que ainda podíamos inventar. Que esta escrita honre sua memória e siga sua luta.

EPÍGRAFE

Aqui ninguém baixa a cabeça. É luta. É luta, e a gente vai lutar até o fim, até porque o direito a desistir da luta, para nós, nunca foi uma opção.

Para quem nasceu em determinado corpo, em determinado lugar, a luta é quase que uma sentença compulsória e obrigatória — porque ou luta, ou morre! E a gente lutou. Muitas morreram. Muitas, infelizmente, ainda morrerão. Mas nós seguiremos lutando. Porque para cada um de nós que cair, centenas de milhares de nós se levantarão.

Para cada golpe que nós levamos, nós organizaremos centenas de contra-golpes. Nós não vamos desistir do hackeamento. Nós não vamos desistir dos lugares que são nossos. Nós não vamos aceitar perder esta briga de narrativa para uma gente burra, feia, cafona, que não sabe sequer o que está falando.

Nós temos conteúdo. Nós temos organização. Nós temos história. Nós temos ancestralidade. Nós temos vida. Nosso coração pulsa. Nosso sangue ferve. E a gente tem pele. A gente não é frígido, frio, gelado, morto por dentro, como essa gente é.

(Erika Hilton)

RESUMO

Esta tese investiga como dispositivos de poder, especialmente os de visibilidade, sexualidade e racialidade, atravessam e moldam a construção de mulheres negras celebridades no Brasil. O problema de pesquisa está centrado na análise de como a cantora Ludmilla, enquanto mulher negra e bissexual, utiliza sua visibilidade mediada para resistir às normatizações impostas por esses dispositivos e promover um rearranjo nas dinâmicas de poder, configurando-se como um “dispositivo de empoderamento”. A fundamentação teórica é construída com base em Michel Foucault, para explorar o conceito de dispositivo e as dinâmicas do biopoder, e Sueli Carneiro, para discutir o dispositivo de racialidade. Além disso, a interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw e o conceito de empoderamento em Joice Berth são mobilizados para articular as dimensões de raça, gênero e sexualidade na construção de narrativas midiáticas. Autores como Max Weber, Clifford Geertz, Vera França e Paula Simões complementam o debate sobre carisma e poder de afetação das celebridades. Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem pragmatista, interseccional e intertextual para examinar as ações da cantora Ludmilla. O corpus é composto por seis episódios da série documental “Rainha da Favela” e mais 23 unidades de análise derivadas de acontecimentos narrados pela artista em cada um dos episódios. Esse material intertextual nos ajuda a compreender sua trajetória como mulher-negra celebridade. A metodologia propõe o conceito de “dispositivo de empoderamento” para investigar como Ludmilla tensiona e ressignifica as estruturas de poder em seu entorno. A tese pretende contribuir para os estudos de comunicação ao evidenciar como mulheres negras celebridades operam como agentes críticos dentro de dispositivos que tradicionalmente perpetuam desigualdades raciais e de gênero. Ela também reforça a importância de compreender a visibilidade mediada como uma arena de disputas simbólicas e políticas.

Palavras-chave: visibilidade; dispositivos de poder; interseccionalidade; mulheres negras e celebridades.

ABSTRACT

This thesis investigates how power dispositifs, particularly those of visibility, sexuality, and raciality, intersect with and shape the construction of Black female celebrities in Brazil. The research problem centers on analyzing how the singer Ludmilla, as a Black and bisexual woman, uses her mediated visibility to resist the normativities imposed by these dispositifs and promote a rearrangement of power dynamics, positioning herself as a “dispositif of empowerment”. The theoretical framework draws on Michel Foucault to explore the concept of dispositif and the dynamics of biopower, and on Sueli Carneiro to discuss the dispositif of raciality. Additionally, Kimberlé Crenshaw’s theory of intersectionality and Joice Berth’s concept of empowerment are employed to articulate the dimensions of race, gender, and sexuality in the construction of media narratives. Authors such as Max Weber, Clifford Geertz, Vera França, and Paula Simões complement the discussion on charisma and the affective power of celebrities. Methodologically, the research adopts a pragmatist, intersectional, and intertextual approach to examine the actions of Ludmilla. The corpus is composed of six episodes of the documentary series “Rainha da Favela” and 23 additional analytical units derived from events narrated by the artist in each episode. This intertextual material helps to understand her trajectory as a Black female celebrity. The methodology proposes the concept of “dispositif of empowerment” to investigate how Ludmilla challenges and re-signifies the structures of power surrounding her. This thesis aims to contribute to communication studies by showing how Black female celebrities operate as critical agents within dispositifs that have traditionally perpetuated racial and gender inequalities. It also reinforces the importance of understanding mediated visibility as an arena of symbolic and political struggle.

Keywords: visibility; power dispositifs; intersectionality; black women and celebrities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Roleta interseccional	79
Figura 2 - A ponte do dispositivo de empoderamento	85
Figura 3 - Frame de Ludmilla recebendo o prêmio de “Artista do Ano” 2019	89
Figura 4 - Ludmilla no prêmio Multishow 2020	91
Figura 5 - Frame com performance e números de Ludmilla	92
Figura 6 - Frame do clipe “Não olha pro lado quem tá passando é o bonde”	95
Figura 7 - Ludmilla no programa “Esquenta!” em 2013	97
Figura 8 - Gravação do Videoclipe “Rainha da Favela” na Rocinha (RJ)	98
Figura 9 - Cena do Videoclipe “Rainha da Favela” com a funkeiras no centro	101
Figura 10 - Lua de mel de Ludmilla e Brunna nas Maldivas	102
Figura 11 – Imagem panorâmica do Bloco “Fervo da Lud”	105
Figura 12 – Live “Fervo da Lud”	107
Figura 13 – Interação entre Ludmilla e Brunna	109
Figura 14 - Entrevista de Ludmilla a Léo Dias	110
Figura 15 – Postagem do vídeo anunciando o casamento no Instagram	113
Figura 16 – Brunna e Ludmilla nas Maldivas	115
Figura 17 – Cena da Videoclipe de “Maldivas”	116
Figura 18 – Beijo de Ludmilla e Brunna no videoclipe de Maldivas	118
Figura 19 – Encontro romântico de Brunna e Ludmilla	119
Figura 20 – Leoa exibida durante o documentário	121

Figura 21 – Cenas da câmera de segurança da casa de Ludmilla	123
Figura 22 – Ludmilla em seu carro	124
Figura 23 – Imagens dos primeiro shows como MC Beyoncé	125
Figura 24 – Ludmilla em Duque de Caxias	126
Figura 25 - Mãe e Avó de Ludmilla em hotel fazenda	129
Figura 26 – Família de Ludmilla em momentos de descontração	130
Figura 27 – Montagem do Palco “Numanice 1”	131
Figura 28 – Matéria sobre o “Numanice” no Portal G1	133
Figura 29 – Matéria sobre o “Numanice”no TMJ	133
Figura 30 – Matéria sobre o “Numanice” no Diário Gaúcho	134
Figura 31 – Ludmilla nos bastidores do “Numanice”	135
Figura 32 – Ludmilla mostra sua nova música para seu produtor	138
Figura 33 – Ludmilla participa da gravação do DVD do grupo “Vou pro Sereno”	140
Figura 34 – Ludmilla toca em roda de samba nos bastidores do “Numanice”	142
Figura 35 – Ludmilla interage com Nete	143
Figura 36 – Ludmilla fala sobre a montagem do show com sua equipe	144
Figura 37 – Cenas do DVD “Numanice 1”	145
Figura 38 – Ludmilla brinca com sua avó Vilma	147
Figura 39 – Ludmilla chora enquanto lê ataques racistas	148
Figura 40 – Reportagens de ataques racistas à Ludmilla	150
Figura 41 – Matéria sobre a saída de Ludmilla das redes sociais publicada na Folha de São Paulo	152

Figura 42 – Ludmilla cuidando dos seus cabelos naturais	154
Figura 43 – Ludmilla participa de ensaio fotográfico	156
Figura 44 – Culto Célula na casa de Ludmilla	157
Figura 45 – Louvor durante a célula na casa de Ludmilla	158
Figura 46 – Postagens sobre a Big Célula no Instagram de Ludmilla	160
Figura 47 – Prints de notícias exibidos durante o documentário	163
Figura 48 – Fãs moçambicanas de Ludmilla	164
Figura 49 – Ludmilla e Brunna em Angra dos Reis	165
Figura 50 – Show de Ludmilla no Réveillon de Copacabana em 2019	167
Figura 51 – Ludmilla como MC Beyoncé no início da carreira	169
Figura 52 – Videoclipe de “Jogando Sujo”	172
Figura 53 – Estreia de Ludmilla como Jurada do The Voice+	174
Figura 54 – Ludmilla revê fotos antigas	179
Figura 55 – Ludmilla canta Halo no DVD “Hello Mundo”	180
Figura 56 – Avó de Ludmilla mostra foto da neta	181
Figura 57 – Ludmilla olha para uma de suas primeiras capas de revista	182
Figura 58 – Quadro de Ludmilla	184
Figura 59 – Reunião da equipe de Ludmilla	185
Figura 60 – Matéria no portal “Mundo Negro”	188
Figura 61 – Ludmilla e Erika Januza treinando para a série “Arcanjo Renegado”	189
Figura 62 – Participação de Ludmilla no “Show dos famosos” em 2019	190

Figura 63 – Ludmilla com conjunto da marca Burberry no The Voice+	192
Figura 64 – Ludmilla em Nova Iorque durante a turnê “Hello Mundo”	195
Figura 65 – Cena do vídeo viral em que Ludmilla aparece cantando em inglês	196
Figura 66 – Cena do vídeo de Cardi B dançando a música de Ludmilla	198
Figura 67 – Encontro de Ludmilla com Ciara	199
Figura 68 – Stories do encontro entre Ludmilla e Cardi B.	201
Figura 69 - Ludmilla interage com os fãs durante gravação do Videoclipe “Pra te machucar”	202
Figura 70 – Bastidores do clipe “Pra te machucar”	202
Figura 71 – Cantora negra sendo sequestrada em Videoclipe	203
Figura 72 – Cenas da troca das cantoras no Videoclipe de “Pra te machucar”	204
Figura 73 – Ludmilla e Brunna se beijam nos bastidores do Videoclipe “pra te machucar”	205
Figura 74 – Cena do Videoclipe “Pra te machucar”	206
Figura 75 – Ludmilla em festa de aniversário	207
Figura 76 – Ludmilla e sua mãe no bloco “Fervo da Lud”	209
Figura 77 - Ludmilla canta para multidão no “Fervo da Lud”	210
Figura 78 – Ludmilla em estúdio	212
Quadro 1 - Episódios da série “Rainha da Favela”	74
Quadro 2 - Empiria intertextual	75
Quadro 3 - Perguntas ao objeto	86

Quadro 4: Visibilidade, Ação Social Criativa e Projeto Coletivo na imagem pública de Ludmilla

219

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 O PODER DAS CELEBRIDADES NA ERA DA VISIBILIDADE MEDIADA	24
1.1 A visibilidade como um dispositivo	24
1.2 Carisma e o poder de afetação das celebridades	35
2 A INTERSECÇÃO DE DISPOSITIVOS NA CONSTRUÇÃO DE “MULHERES-NEGRAS CELEBRIDADE”	43
2.1 O dispositivo de visibilidade e a produção de celebridades	43
2.2 O dispositivo de visibilidade e sexualidade na construção de “mulheres-celebridades”	46
2.3 O dispositivo de visibilidade, sexualidade e racialidade: “mulheres-negras celebridade”	54
2.4 Mulheres-negras Celebridades resistem: o dispositivo de empoderamento	62
3 PERCURSO METODOLÓGICO	65
3.1 Ludmilla: uma “mulher-negra celebridade”	65
3.1.1 <i>Carreira</i>	65
3.1.2 <i>Comunidade LGBTQIAPN+ e racismo</i>	68
3.2 <i>Corpus</i>	71
3.3 Interseccionalidade e Intertextualidade como operadores metodológicos	77
3.4 Dispositivo de empoderamento: uma proposta metodológica para a análise de mulheres-negras celebridade	80
4 DISPOSITIVO DE EMPODERAMENTO? A RESISTÊNCIA DE LUDMILLA CONSTRUINDO OS PILARES DA PONTE	88
4.1 Episódio 1 - Rainha da Favela	88
4.2 Episódio 2 – Te assumir pro Brasil	104
4.3 Episódio 3 – Numanice	122
4.4 Episódio 4 – Deus abençoe o rolê	146
4.5 Episódio 5 – O Funk Venceu	166
4.6 Episódio 6 - Hello Mundo	193
CONSIDERAÇÕES FINAIS	215
REFERÊNCIAS	222

INTRODUÇÃO

Sou uma mulher negra pesquisadora, e meu lugar de fala já pressupõe uma dimensão subjetiva que percorrerá todo o trabalho. O pensamento da ativista e socióloga feminista negra Luiza Bairros (1995) enfatiza o papel das mulheres negras na produção de conhecimento a partir das margens sociais e das experiências cotidianas. A autora parte do modelo universal que constitui a mulher, buscando entender o que poderia existir de comum entre mulheres de grupos raciais e classes sociais distintas. Em seguida, complexifica a noção de mulher a partir do ponto de vista feminista. Nesse sentido, as reflexões presentes neste trabalho trazem as marcas de minhas experiências enquanto mulher negra e pesquisadora e daí a escolha em escrever em primeira pessoa.

Antes de falar sobre as celebridades, suas dinâmicas e os valores sociais que podem ser apreendidos neste jogo, este trabalho diz muito sobre mim e sobre como minha identidade compõe minhas escolhas de pesquisa. Também preciso enfatizar que, nesta pesquisa, a interseccionalidade vai muito além de uma ferramenta teórico-metodológica. É uma sensibilidade analítica oriunda do entrecruzamento das minhas vivências. Para Patrícia Hill Collins (2016), hoje, as intelectuais negras têm o desafio de traduzir os ideais de liberdade e justiça dos movimentos sociais para formatos que possam ser reconhecidos e legitimados dentro da academia. Para ela, a interseccionalidade seria uma forma de investigação com um olhar apurado e divergente a fim de não deixar escapar nenhum ideal ou situação vivenciada por grupos que não façam parte do escopo do pesquisador e que poderiam se perder nesse processo de tradução. A autora argumenta que a interseccionalidade:

Conecta dois lados de produção do conhecimento, a saber, a produção intelectual de indivíduos com menos poder, que estão fora do ensino superior, da mídia [...], e o conhecimento que emana primariamente de instituições cujo propósito é criar saber legitimado (Collins, 2016, p. 7).

Desse modo, ao escolher pesquisar uma celebridade negra, a partir da perspectiva interseccional, busco articular as reflexões acadêmicas aos conhecimentos adquiridos por mim durante o processo de construção da minha própria identidade que evidencia o atravessamento da minha condição de mulher negra. A partir desses atravessamentos particulares, lanço um olhar para a condição de mulher negra na sociedade brasileira, marcada por escravidão, exclusão, preconceito e exploração por meio do trabalho subalterno e mal pago. Nesse contexto, Conceição Evaristo (2017) cunha o termo *escrevivência* para nomear uma escrita que se mescla com a sua vivência, com o relato das suas memórias e das de seu povo. Esse é o movimento

que desejo fazer durante a minha pesquisa, trazendo experiências minhas e de outras mulheres negras para construir uma ciência sobre nós e para nós.

Fui uma criança negra dos anos noventa, que, assim como muitas outras, forjou sua identidade e visão de mundo a partir da mídia, mais especificamente a TV e, conseqüentemente, das celebridades. Eu quis ser paqueta, ir ao “Xou da Xuxa”, ter a beleza e a doçura da “Sandy”, ser descolada como as meninas do “Rouge” ou irresistível como “Britney Spears”. Queria viver a cultura adolescente de “Malhação”, ter um armário colorido e bonito como o de “High School Musical”, ser popular e idolatrada como as patricinhas de Beverly Hills. Em meio a todas essas referências, eu me via muito pouco. Havia pouquíssimas meninas negras como eu nessa produção e elas eram, quase sempre, secundárias. Embora eu amasse o brilho, as músicas e o mundo encantado que era prometido, algo ali deixava uma lacuna. Eu me perguntava: por que ninguém naquele palco se parecia comigo? Onde estavam as meninas negras que, como eu, também queriam ser vistas?

A televisão, que deveria ser uma representação da nossa sociedade, era quase inteiramente branca. As poucas vezes que via pessoas negras na TV eram em papéis de subserviência, como empregadas domésticas, motoristas ou humoristas que se tornavam alvo de chacota. A mensagem era clara: o lugar para pessoas como eu não era de destaque, de poder ou de beleza. Essa ausência me machucava, mesmo que eu não soubesse explicar por quê.

Foi só mais tarde que entendi como essa invisibilidade impactava minha construção identitária. A visibilidade não é apenas sobre ser visto; é sobre ser reconhecido, validado, contado nas histórias que moldam o imaginário coletivo. A ausência de pessoas negras na mídia dos anos 1990 não era acidental, mas resultado do que Sueli Carneiro (2023) chamou de dispositivo de racialidade — um mecanismo que estrutura a sociedade de forma a privilegiar corpos brancos enquanto invisibiliza corpos negros. A mídia, como parte desse dispositivo, desempenhava um papel crucial na manutenção dessas desigualdades, reforçando quais vidas eram dignas de serem celebradas e quais eram relegadas à margem e o meu corpo, adivinhem? Estava na margem. Fui uma criança negra, gorda e desajustada. Sempre fui bonita de rosto, com os traços finos, sem “nem parecer uma negra”. Era elogiada justamente por não carregar elementos fenotípicos que dizem sobre a minha história e da minha família.

Na adolescência, eu vi uma luz! Me lembro da euforia que senti quando vi a “Biba”, personagem negra do “Castelo Ratim-bum” ou a “Pata”, personagem negra da novela “Chiquititas”. Elas foram as primeiras meninas negras que eu me lembro de ver na TV e nas quais eu me agarrei de corpo e alma. Hoje, quando penso nas crianças negras que crescem vendo Taís Araújo, Ludmilla ou outras figuras negras de destaque na mídia, sinto esperança. E,

neste trabalho, pretendo investigar esse poder que as celebridades têm de suscitar em nós ações, emoções, possibilidades. Através delas, crianças como eu têm a chance de se ver e de imaginar futuros possíveis. Isso é a visibilidade transformada em poder. E é exatamente isso o que me interessa.

Tenho um fascínio pessoal por mulheres negras visíveis. Uso este conceito aqui porque não estou falando, teoricamente, somente do conceito de celebridade ou figuras públicas, que iremos debater ao longo desta tese, mas me refiro a mulheres comuns, que desempenham algum papel publicamente e são reconhecidas por isso. Como minha mãe, que é professora em uma cidade muito pequena, o que a ela conferia destaque, visibilidade, autoridade. E eu cresci observando como as nuances do racismo atravessavam minha mãe neste lugar que era de poder, mas, ao mesmo tempo, exigia um esforço, às vezes violento, para permanecer naquele papel pouco atribuído às pessoas negras.

Existe uma aura em ser publicamente reconhecido, ser cumprimentado na rua, convidado para eventos, ter pessoas gratas a você, pela sua existência, por compartilhar suas experiências. Eu assisti a isso com minha mãe. As pessoas a conheciam, a convidavam, queriam demonstrar amor, estar perto; essa capacidade de afetar as pessoas sempre me interessou. Esse poder de estar visível, acontecer, se destacar e afetar as vidas das pessoas tem sido cada vez mais almejado em uma sociedade onde a exibição de si e a confusão entre o público e o privado criaram o ambiente perfeito para o cultivo da influência. Essa inquietação já apareceu em minha pesquisa de mestrado quando investiguei como a construção da celebridade Taís Araújo era perpassada por opressões de raça, gênero e classe que se entrecruzavam o tempo todo (Crenshaw, 1991, 2002; Kilomba, 2019; Ribeiro, 2017; Collins 2016; Belmiro, 2019; Akotirene, 2019). Nesse caminho, identifiquei a existência de um “limite” no que era esperado das mulheres-negras celebridade, tanto sobre suas vidas quanto em seus discursos e posicionamentos. E quando esse “limite” é ultrapassado, elas quase sempre são atacadas e ridicularizadas publicamente.

O limite está relacionado a alguns temas e atitudes que “desafiam demais” a estrutura patriarcal, branca e capitalista onde todo jogo das celebridades acontece, o que expõe uma disputa de interesses entre a sociedade e as celebridades. Considerando os estudos de Vera França e Paula Simões (2014; 2020) que abordam as celebridades como um sintoma social, trabalhando sob a ótica dos valores, entendo que esse “limite” diz muito sobre como a nossa sociedade desnuda dispositivos de poder que operam sobre nossos corpos a fim de regulá-los. Investigar como mulheres negras, ao se posicionarem em lugares de visibilidade e performarem enquanto celebridade, reconstroem todo um repertório simbólico sobre o que é ser uma mulher

negra na sociedade brasileira. Que poder é esse? Como ele se constitui? Que estratégias essas mulheres usam para resistir e permanecer visíveis? Essas perguntas têm me acompanhado inconscientemente desde a infância, e este trabalho é um presente para essa Dalila do passado e um lembrete para a Dalila do futuro.

Na jornada do doutorado, me deparei com a proposta feita por minha orientadora, Paula Simões (2019), de analisar celebridades como *dispositivos interacionais críticos*. Fazendo aproximações entre os estudos de celebridade e as discussões sobre dispositivos feita por Braga (2020), a pesquisadora analisa o poder de afetação de celebridades que pautam temáticas como feminismo e racismo. Aqui, proponho expandir o conceito, pensando celebridades como *dispositivos de empoderamento* que, além de usarem sua visibilidade para convocar discussões, têm uma atuação ativa buscando um ajuste necessário para grupos historicamente silenciados.

Dentro do GRIS (Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade), também encontrei o termo *mulheres-celebridade*, cunhado por Lígia Lana (2014), que, em sua tese, buscou identificar como se dão os processos de celebração de mulheres e como a categoria de gênero interfere na construção de famosas, entendendo a fama e a performance como lugares de disputas de poder e de construção de valores comuns. Meu interesse é o de adicionar mais uma categoria aos estudos de celebridades, evidenciando que o processo de celebração ocorre de maneira diferente para *mulheres-negras celebridade*, uma vez que a intersecção de gênero e raça coloca mulheres negras em um lugar de ainda mais vulnerabilidade e silenciamento. Proponho esse termo entendendo que a categoria de gênero já explorada por Lana, deve ser esmiuçada e investigada interseccionada à raça, trazendo mais complexidade e profundidade às teorias de celebridades.

Considerando as proposições de Berth (2019) sobre o empoderamento enquanto “desenvolvimento de estratégias de recuperação consciente das potencialidades de indivíduos vitimados pelo sistema de opressão” (Berth, p. 46, 2019), no meu entendimento, empoderar se torna um ato de tomada do espaço público, um ato de construção compartilhada de valores coletivos a partir de experiências individuais. Assim, o empoderamento seria um processo de fuga de valores hegemônicos e de construção de uma visibilidade e uma performance de valores outros, valores que foram apagados e/ou silenciados.

Partindo disso, quero propor que algumas celebridades podem ser lidas como um *dispositivo de empoderamento*, capazes de afetar individualmente os sujeitos e, a partir deles, promover um empoderamento coletivo. Assim, a proposta para esta tese consiste em: analisar como ocorre a disputa de valores em dispositivos de poder para uma “mulher negra-

celebridade”, considerando que grande parte dos estudos sobre celebridades desconsidera as intersecções de raça e gênero.

Acredito que a principal contribuição científica deste trabalho é justamente localizar mulheres negras no centro da pesquisa acadêmica em um lugar de protagonismo. Muitos são os estudos envolvendo as celebridades e os valores que elas evocam. Também é possível observar um crescimento no estudo de celebridades femininas e das temáticas feministas dentro dos estudos de mídia. Porém, esses estudos ainda assumem a categoria da mulher branca como universal e não apreendem as particularidades existentes nas celebridades femininas negras.

Assim, tanto pelo marcador de gênero quanto pelo racial, minha pesquisa pode contribuir para sedimentar essa área de estudos. Considerando o surgimento das mídias de massas, principalmente o cinema e a TV, temos uma forte construção de valores associados às estrelas de Hollywood, uma beleza inatingível, a questão da liberdade sexual e da mulher independente financeiramente que começa a aparecer com mais força. Pesquisadores como Dyer (1998) e Rocha & Lana (2019) identificam os valores envolvidos na construção de celebridades, como Jane Fonda e Brigitte Bardot, respectivamente. Se nós pensarmos em mulheres negras-celebridade como Hattie McDaniel, Eartha Kitt, Ruth de Souza, Whitney Houston, Zezé Motta, Mercedes Baptista, Taís Araújo, os valores serão outros e a intersecção de questões raciais e de gênero deram direcionamentos muito diferentes às carreiras dessas mulheres.

Entretanto, há poucas pesquisas tentando entender esse caminho bifurcado, trilhado por pessoas que compartilham a categoria de gênero e raça. Na virada do século XXI, com a democratização da fama pelas redes sociais, reality shows e maior participação da mulher na vida pública, como fica a disputa de valores para mulheres negras-celebridade? Quais dispositivos de poder operam para celebridades que vêm de lugares socialmente invisibilizados?

Com tradição nos estudos de celebridades, principalmente na abordagem pragmatista, na linha de Processos Comunicativos e Práticas Sociais da UFMG, é somente em 2018 que o trabalho de Barbara Lima propõe uma análise interseccional de celebridades, tendo como objeto a cantora Elza Soares. Sabendo que a linha “investiga processos comunicativos que, sob o prisma da reflexividade, configuram as relações sociais, particularmente no âmbito da cultura e da política”, parece de suma importância apreender a dinâmica de construção de mulheres-negras celebridade e seu poder de afetação, investigando justamente essa lógica da reflexividade. Assim, minha principal preocupação é observar quais dispositivos de poder estão

operando e como se dá o processo de resistência a eles para celebridades que vêm de lugares socialmente invisibilizados por estruturas que organizam nossas relações.

O racismo brasileiro tem marcas visíveis em uma estrutura de opressões perpetuadas pelo Estado e outras instituições. A população negra do país é de 56,1% (IBGE, 2023) e é minoria nas Universidades, nos cargos de liderança, recebe os menores salários (Velasco, 2018), está concentrada nas periferias e ocupa as bases da pirâmide social (IPEA, 2019)¹. O conceito de raça sedimenta nossa constituição social. A relação social, “atravessada pelo imaginário de raça, ancorado em diferenças de gradação de cor da pele” (Sodré, 2019, p. 11), é social e relacional. Faz-se relevante, portanto, abordar a questão racial por uma perspectiva relacional da comunicação.

Considerando esse contexto brasileiro e as proposições sobre o poder de afetação das celebridades, nos interessa estudar uma celebridade feminina, negra e massiva, com alto poder de afetação. Escolho a cantora, produtora e compositora Ludmilla, uma mulher negra, bissexual, favelada², maconheira, letrista, compositora, cantora, atriz e, sobretudo, massiva. A artista é a mulher negra mais ouvida do Brasil no Spotify, e suas músicas estão nas paradas de sucesso desde o início da carreira³. Ela também é a primeira cantora negra da América Latina a acumular um bilhão de *streams* e a mulher negra mais ouvida do Brasil na plataforma. Ludmilla tem 22,3 milhões de seguidores no Instagram⁴. Ela é a sétima cantora preta mais seguida do mundo, atrás apenas de Beyoncé, Nicki Minaj, Rihanna, Zendaya, Cardi B e Ciara. No Brasil, Ludmilla detém o título de cantora preta mais seguida nas redes sociais⁵. Em 2014, a música “24 horas por dia” alcançou a 46ª posição na parada musical “Billboard Brazil Hot 100 Airplay”⁶. A reverberação dos valores suscitados por ela diz muito do que fomos e somos

¹ Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA. Fórum Brasileiro de Segurança Pública. *Atlas da violência 2019*. Brasília: IPEA, 2019. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

² É importante mencionar que, embora hoje a artista viva em um condomínio de luxo, sua condição de favelada não é trabalhada como uma simples localização geográfica. Aqui, ser favelada diz de uma identidade, uma maneira de levar a vida que não está necessariamente relacionada ao status social adquirido pela artista. No documentário “Rainha da favela”, Ludmilla afirma que saiu da favela, mas continua sendo favelada na maneira de levar a vida.

³ Ludmilla alcançou a vice-liderança no ranking feminino das mulheres mais escutadas do Brasil no Spotify. A cantora ultrapassou Luísa Sonza, que detinha o posto, totalizando 7,783 milhões de ouvintes mensais no serviço de streaming. *Ludmilla é a mulher negra mais ouvida do Brasil no Spotify*. Publicado em: VejaRio em 11 de março de 2021. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/beira-mar/ludmilla-mulher-ouvida-spotify/>>. Acesso em: 24 de setembro de 2021.

⁴ Pesquisa feita no dia 26 de julho de 2020.

⁵ TORRES, Leonardo. *Ludmilla já é a sétima cantora preta mais seguida do mundo no Instagram; veja os números*. Publicado em: Popline em 24 de abril de 2020. Disponível em: <<https://portalpopline.com.br/ludmilla-ja-e-a-setima-cantora-preta-mais-seguida-do-mundo-no-instagram-veja-os-numeros/>>. Acesso em: 26 de julho de 2020.

⁶ MOURA, Anna Laura. *Gigante na indústria musical, Ludmilla não se intimida com racismo e tentativas de boicote*. Publicado em: ALMA PRETA, Jornalismo Preto e Livre em 24 de junho de 2020. Disponível em:

enquanto sociedade e também propõe um direcionamento para enxergarmos as potencialidades do que podemos ser.

A intenção é verificar como dispositivos de poder perpassam a trajetória de Ludmilla, as estratégias utilizadas pela cantora para lidar com esse tensionamento e se essas estratégias podem ser lidas como um *dispositivo de empoderamento*. Para isso, partiremos do seguinte problema: *Como a mulher-negra celebridade Ludmilla é perpassada pelos dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade e, ao resistir a eles, passa também a operar como um dispositivo de empoderamento?*

Para isso, inicio o primeiro capítulo investigando como a visibilidade se tornou um dispositivo central na contemporaneidade, moldando as dinâmicas de poder. A partir de autores como Michel Foucault, Byung-Chul Han e Hannah Arendt, o capítulo discute como o poder atua através de dispositivos que controlam narrativas e moldam subjetividades. A visibilidade, mediada pela mídia, é tratada como uma “arma possível para lutas diárias” (Thompson, 2008), mas também como um mecanismo que regula quais corpos podem aparecer e ser reconhecidos. A relação entre visibilidade, carisma e poder de afetação das celebridades também é explorada, articulando autores como Max Weber e Clifford Geertz, Paula Simões e Vera França para destacar o carisma como elemento construído e contextual que participa da operação de dispositivos de poder.

No capítulo dois, discuto como o dispositivo de visibilidade intersecciona com os de sexualidade e racialidade na construção de mulheres-negras celebridade. A partir das discussões do feminismo negro e de autoras como Sueli Carneiro e Kimberlé Crenshaw, utilizo a interseccionalidade para entender as dinâmicas de exclusão e resistência enfrentadas por essas mulheres. Questões de raça e gênero são tratadas como estruturantes das representações midiáticas e da forma como mulheres negras ocupam espaços de poder simbólico. O conceito de “mulheres-negras celebridade” é explorado para discutir como essas figuras resistem às normatizações impostas pela mídia e pelos dispositivos de poder.

A metodologia combina análise interseccional e intertextual para investigar como Ludmilla, uma mulher negra e bissexual, utiliza sua visibilidade para tensionar dispositivos de poder. Aqui, apresento a noção de “dispositivo de empoderamento” como ferramenta para analisar como Ludmilla ressignifica sua posição enquanto celebridade. O corpus parte da série

documental “Rainha da Favela”⁷ disponível no “Globoplay” e de uma série de outros textos acionados a partir das histórias contadas pela artista nos 6 episódios da série. A partir de suas experiências, Ludmilla aponta suas formas de resistir e como dinâmicas de poder ligadas à raça, gênero e sexualidade interagem na construção de sua imagem pública. Autoras como Carla Akotirene, Joice Berth e Patrícia Hill Collins são mobilizadas para fundamentar a abordagem metodológica.

A análise da tese se estrutura a partir da leitura do documentário “Rainha da Favela”, de matérias jornalísticas e de performances públicas da cantora. No documentário, episódios como o reconhecimento de sua bissexualidade e o casamento com Brunna Gonçalves são centrais para tensionar o dispositivo da sexualidade, sobretudo ao transformar o amor entre duas mulheres negras em potência pública. A relação com a mãe, Silvana, é analisada como chave para compreender o pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras e como a maternidade negra opera como espaço de resistência. A transição da artista do funk para o pagode, por meio do projeto “Numanice”, reposiciona Ludmilla no campo simbólico da música brasileira, onde ela se reinscreve como herdeira legítima do samba, enfrentando os limites impostos pelo dispositivo de racialidade.

As considerações finais apontam que Ludmilla não rompe definitivamente com os dispositivos que a atravessam, mas os tensiona continuamente, os desestabilizando por meio de sua ação social criativa. A *ponte do empoderamento* que ela ajuda a construir é instável e marcada por acidentes, já que os dispositivos de poder estão sempre se rearticulando. A artista, em certos momentos, também reproduz as lógicas que busca combater, o que evidencia a complexidade de sua trajetória. Ainda assim, sua performance pública opera como linha de fuga, oferecendo novas possibilidades de subjetivação para mulheres negras. A tese conclui que Ludmilla encarna a figura da outsider e que sua trajetória abre caminho para futuras análises de outras mulheres negras celebridades a partir da metodologia da ponte.

⁷ *Ludmilla Rainha Da Favela*. Direção: Tatiana Issa, Guto Barra. Plataforma: Globoplay, 2021. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/ludmilla-rainha-da-favela/t/szDqJqFM2w/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

1 O PODER DAS CELEBRIDADES NA ERA DA VISIBILIDADE MEDIADA

Neste capítulo, discuto como o poder, a partir do olhar foucaultiano, constrói sua microfísica utilizando a visibilidade como um dispositivo que confere às celebridades um poder de afetação e a capacidade de influenciar comportamentos. Para isso, início discutindo como a visibilidade se torna um dispositivo ao assumir um lugar central nas dinâmicas de poder atuais e como estar visível tem sido um requisito fundamental para conferir importância e existência não só aos sujeitos, mas às suas experiências. A partir desse entendimento, farei um diálogo entre Foucault e outros autores, buscando entender como as dinâmicas de poder na contemporaneidade ocorrem a partir da disputa discursiva e de construção de sentidos, fazendo com que o carisma seja uma habilidade cada vez mais requisitada nas dinâmicas de poder. Por fim, irei me debruçar sobre o conceito de carisma e pensar como o poder de afetação das celebridades pode tanto servir às dinâmicas de poder, quanto tensioná-las e até rompê-las.

1.1 A visibilidade como um dispositivo

O poder é frequentemente entendido a partir de uma relação causal em que o “poder do *ego* é a causa que gera no *alter*, contra sua vontade, um determinado comportamento. Ele é que faz o *ego* capaz de impor suas decisões sem precisar levar em consideração o *alter*” (Han, 2020, p. 9, grifo nosso). Uma relação causal de obediência em que um pode existir apesar do outro. A percepção imediata do poder está ligada, assim, à autoridade, centralidade e coerção. “O poder como coerção consiste em impor suas próprias vontades contra a vontade do outro”. É ser soberano em suas vontades e ter a possibilidade de existir plenamente, aniquilando as vontades e a existência do outro.

Mas “o modelo de coerção não faz jus à complexidade do poder” (Han, 2020, p.12). Segundo Han, esta visão é frágil, pois um “ínfimo contrapoder pode causar danos sensíveis ao poder supremo” (Han, 2020, p.15). Em uma visão foucaultiana, o pesquisador entende que o poder é relacional já que ocorre “uma relação entre *ego* e *alter*” (Han, 2020, p.15); está em constante disputa, em um movimento muito mais complexo do que a ação causal e linear dá conta. Ao propor uma analítica do poder, Foucault constrói uma perspectiva pertinente para entender como as dinâmicas de poder funcionam acionando dispositivos e tecnologias para manter um controle que hoje não é mais coercitivo, explícito e concentrado em um grupo ou pessoa, mas opera através da microfísica, nas ações cotidianas e na produção de sentidos. (Foucault, 1979; Ayub, 2015).

A partir de Foucault, Han observa como o poder se estabelece na mediação com o outro, buscando estabelecer uma distância, uma fronteira entre o normativo e o desviante. Para ele, essa mediação busca sempre “o fenômeno da continuidade” (Han, 2020, p. 19), alargando ao máximo o espaço entre o eu (normal) e o outro (desviante), buscando um núcleo seguro onde uma identidade padronizada é oposta a uma exterioridade – o que é fundamental para a reafirmação do núcleo, ou do “eu”. Assim, o “poder proporciona ao ego espaços que são seus, nos quais, apesar da presença do outro, ele pode estar em si mesmo” (Han, 2020, p. 17). O autor ainda revisita a teoria do poder em Hannah Arendt, que, assim como Foucault, vai defender que o poder só surge quando pessoas agem juntas, só se realiza em comunidade. Para ela, é só através da relação que as pessoas passam a agir estratégica e organizadamente em prol de um bem comum, e é nessa interação que o poder se estabelece (Han, 2020).

O diálogo entre esses autores me permite aproximar as discussões sobre poder da esfera comunicacional, uma vez que é um processo interativo que busca alargar espaços por meio da comunicação e da produção de discursos já que “o poder atua ao fazer circular signos e representações” (Han, 2020, p. 70). Olhando principalmente para o Estado, instituição de onde o poder emana, a proposta foucaultiana se preocupa em entender através de quais meios o poder se exerce. “Seu projeto maior é identificar a maneira como se deu a constituição dos sujeitos em suas práticas de si e dos outros” (Ayub, 2015, p.17). Nesse sentido, o poder não é um ente dotado de vida própria, mas uma correlação de forças que dá forma à maneira como um indivíduo age, sobre a sua ação com mais indivíduos, e ainda, sobre a maneira como age sobre si mesmo. Ao classificar o poder como uma prática que ocorre na interação, Foucault evidencia o caráter relacional do poder já que é fruto de uma relação entre indivíduos e pressupõe uma interação. Assim: O que caracteriza o poder que estamos analisando é que traz à ação relações entre indivíduos (ou entre grupos). Para não nos deixar enganar: só podemos falar de estruturas ou de mecanismos de poder na medida em que supomos que certas pessoas exercem poder sobre outras. O termo “poder” designa relacionamentos entre parceiros (e com isto não menciono um jogo de soma zero, mas simplesmente, e por ora me referindo em termos mais gerais, a um conjunto de ações que induzem a outras ações, seguindo-se umas às outras (Foucault, 1982, p. 217).

Essa chave para a análise do poder aponta para a transformação do direito político que ocorreu no século XIX, o que, segundo o autor, foi o principal elemento para o surgimento de diversos mecanismos de intervenção na vida dos indivíduos e da população. Naquele contexto, o Estado seria responsável não mais pela “gestão da morte”, mas pela “gestão da vida”. Nessa nova dinâmica, castigos físicos e políticas de execução e extermínio, antes muito utilizados pelos monarcas, perdem força, e a morte passa a ser um empecilho para o novo poder que deve se preocupar, fundamentalmente, em fazer viver.

Essa nova preocupação deu passagem para uma outra perspectiva sobre as relações de poder entre o Estado e os indivíduos. Em “Vigiar e Punir”, de 1977, Foucault demonstra como as antigas políticas de morte utilizadas pela soberania não se aplicavam a uma sociedade industrial e massiva e foram superadas pelo surgimento de um regime disciplinar que se fundamenta no investimento político de controle dos corpos. “A manifestação do poder soberano consistia no massacre do corpo supliciado em praça pública, ao passo que, no regime disciplinar, procura-se a correção dos corpos e moralização da alma” (Ayub, 2015, p. 60). Essa transformação ocorrida nas práticas penais é fundamental para entender como o poder na contemporaneidade está relacionado à assunção da vida, intervindo na forma como esses corpos vivem, o que Foucault denomina como biopoder. A partir desse momento, a capacidade de influenciar e produzir discursos que deem conta de selecionar quem deve fazer viver se torna crucial e dá visibilidade a discursos que localizam determinados corpos como matáveis ou não se torna uma das principais preocupações dos mecanismos de poder.

O biopoder refere-se ao poder exercido sobre populações inteiras, visando a regular não apenas os corpos individuais, mas também a vida em seu sentido mais amplo. O biopoder se manifesta através de uma variedade de instituições e práticas, como políticas de saúde pública, controle da natalidade, intervenções médicas e políticas de segurança. Em vez de apenas reprimir ações consideradas desviantes, o poder agora se preocupa em moldar os corpos e mentes das pessoas de acordo com padrões de normalidade e produtividade através de instituições disciplinares como escolas, hospitais, fábricas, prisões e a própria mídia. Essas técnicas não visam apenas a punir comportamentos indesejados, mas também moldar os indivíduos para se encaixarem em padrões específicos de comportamento e desempenho (Ayub, 2015).

Ao pensar sobre como tais mudanças na esfera do poder que agora exigem uma série de novos arranjos que irão operar para exercer sobre os corpos, Foucault oferece um conceito central neste trabalho: o dispositivo. Como ferramenta analítica, o conceito de dispositivo é desenvolvido por Foucault (1984), em sua obra “História da sexualidade”, onde o autor mostra como uma série de mecanismos, discursivos e não discursivos, foi utilizada pela classe burguesa para construir lugares de privilégio e vulnerabilidade a partir do sexo. Para ele, um dispositivo seria:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O

dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (Foucault, 2000, p. 244).

Na mesma obra, Foucault discute como o corpo “padrão” é essencialmente masculino e heterossexual, produzindo outridades sobre as quais o dispositivo de sexualidade irá agir. Isso acontece através de múltiplas tecnologias que buscam construir uma estratégia de controle que é ao mesmo tempo individualizante - na medida em que produz padrões identitários que devem ser seguidos - e massificada - ao instaurar discursos e até políticas públicas que normatizam tais corpos.

O acesso ao corpo via dispositivo individualiza o controle e, ao mesmo tempo, torna possível a regulação do conjunto dos vivos, resultando no investimento político das taxas de natalidade e fluxos de doenças que, por sua vez, acabam produzindo efeitos de conjunto sobre a população (Ayub, 2015, p. 62).

Uma vez construído, o dispositivo irá operar para proporcionar ao ego “espaços que são seus, nos quais, apesar da presença do outro, ele pode estar em si mesmo” (Han, 2020, p. 17). Nesse sentido, o dispositivo funciona como uma prática divisória que, segundo Sueli Carneiro (2023), “institui um campo ontológico” onde duas extremidades disputam espaço e nessa disputa, irão ocorrer rearranjos a todo o momento.

Essa noção do dispositivo enquanto um rearranjo é trabalhada por José Luiz Braga e aproxima o conceito do campo comunicacional. O autor definiu a comunicação como “processo que transforma linguagens” (Braga, 2010, p. 52). Assim, a comunicação seria o ato de estabelecer e transformar modelos pré-estabelecidos (códigos) que orientam as ações sociais a partir da ação do tempo e de contextos históricos problemáticos. Para Vera França (2016), os modelos interativos não estão dados de forma definitiva, eles vão sendo construídos durante a interação, em função da intervenção dos interlocutores, que são imprevisíveis e afetados no curso das interações. Nesse processo, segundo Braga (2010), existe um subsistema normativo, mas flexível e suscetível às transformações históricas e às demandas sociais próprias de um determinado contexto histórico que se rearranja a todo momento denominado dispositivo.

Assim como em Foucault, esses dispositivos, para Braga, modelam e são modelados pelo contexto e funcionam como um intermediário entre modelos pré-construídos mais rígidos, que sustentam dinâmicas de poder, e a intervenção dos interlocutores. As formas prévias, que antecedem as instituições e códigos, e modificam ou sustentam determinados modelos, são denominadas por Braga de dispositivos interacionais. Esses dispositivos são mais abertos a “aperfeiçoamentos sociais (desenvolvimento de aparelhos inclusivos), o acolhimento de singularidades políticas, estéticas ou socioculturais, entre outros” (Yamamoto, 2014, p. 103).

Eles funcionam como um suporte para a comunicação, um articulador para que um sistema instituinte (uma pessoa, um grupo) interaja com o sistema instituído, em geral pouco flexível (Braga, 2010; 2018; 2020). Ou seja, os dispositivos são mecanismos interacionais que carregam em si arranjos de poder que estão em disputa constante durante um processo interacional. Nessas disputas, novos dispositivos podem ser acionados ou até criados como uma forma de resistir a um padrão normativo violento ou aprisionante.

Se pensarmos a visibilidade enquanto um dispositivo interacional, poderemos perceber como essas disputas se dão. Olhando para a religião, o pesquisador francês Bouilloud mostra que passamos de um mundo dominado pela palavra, na maioria das vezes religiosa, para um mundo regido por imagens, pela mídia e pela capacidade de influência. Passando por uma série de autores clássicos europeus como Copérnico, Bacon e Nietzsche, o autor mostra como o iluminismo inaugura uma nova forma de pensamento que se vincula ao real e à observação, característica intimamente ligada à visão. Para ele, “a grande fantasia do mundo moderno é a “revelação” por meio da imagem, por meio da prova” (Bouilloud; Deslandes, 2013, p.67 tradução nossa). Se antes a palavra dogmática ditava as regras e não tinha, necessariamente, ligação com o real, ou precisava ser provada, o renascimento ou era das luzes trouxe para a imagem uma nova importância.

Assim, o Iluminismo se instala e se assume, num plano metafórico e intelectual, no espaço do visível. O obscurantismo não é apenas um termo pejorativo, logo um meio de depreciar uma sociedade da qual queria libertar-se, ou modelos que se quer superar, é também uma metáfora do estatuto do indivíduo nessas sociedades: incapaz de ver, não consegue portanto, saber onde está, onde estão os perigos, onde ir, etc. Para Kant, a libertação do indivíduo, sua emancipação passa pela conquista da luz, isto é do entendimento: ver permite compreender, compreender permite se libertar (Bouilloud; Deslandes, 2013, p. 75, tradução nossa).

Esse resgate histórico feito pelo autor tem dois pontos que considero chave para compreender o conceito de visibilidade que discuto aqui. O primeiro é que a visibilidade não está restrita ao campo da visão, mas a uma noção mais ampla ligada a ideia de compreensão e reconhecimento. E o segundo ponto se refere à apreensão do “espaço do visível como um projeto político” (Bouilloud; Deslandes; 2013, p.76, tradução nossa) em que disputas de poder se estabelecem na esfera da visibilidade. Esses pontos me ajudam a pensar a visibilidade enquanto um dispositivo fundamental para o exercício do poder, uma vez que a mesma é construída a partir de um conjunto heterogêneo de discursos, instituições e forças que tem um objetivo estratégico comum que é controlar que corpos podem viver e aparecer plenamente. Essa visibilidade foi sofrendo rearranjos na medida em que suas instituições – olhando

especificamente para a mídia nesta pesquisa – foram incorporando novas tecnologias e mecanismos que amplificam seu poder de disseminar discursos, representações hegemônicas e também geram lacunas para que corpos, discursos e representações de grupos invisibilizados possam se tornar visíveis e disputar espaço visível desse dispositivo.

Pensando nas transformações da visibilidade a partir das mediações, Thompson (2008) analisa o vazamento de fotos durante a guerra do Iraque, que fez emergir no debate público a violência e a desumanidade da guerra, provocando uma crise durante o governo Bush. O autor entende a visibilidade como “uma estratégia explícita” (Thompson, 2008, p.16) ou “como uma arma possível para lutas diárias” (Thompson, 2008, p.16). A visibilidade a qual me refiro é mediada, na medida em que hoje, a mídia foi incorporada como uma ferramenta crucial para a operação desse dispositivo. Como já mostramos aqui, o pesquisador também discute como o surgimento de novas tecnologias midiáticas transforma o que estou chamando de dispositivo de visibilidade ao desvinculá-lo das condições de interação face a face e permitir que ações e eventos sejam vistos e ouvidos por uma audiência massiva e dispersa espacialmente. Isso cria uma “simultaneidade desespacializada” (Thompson, 2008), onde o dispositivo de visibilidade não depende mais da presença física no mesmo espaço. Nesse novo cenário, as fronteiras da intimidade se dissolvem, e a autopromoção, o investimento no corpo e o escândalo passam a ser fenômenos comuns e característicos.

Na visibilidade mediada:

o campo da visão não está mais restrito às características espaciais e temporais do aqui e agora, ao invés disso, molda-se pelas propriedades distintivas das mídias comunicacionais, por uma gama de aspectos sociais e técnicos (como angulações de câmera, processos de edição e pelos interesses e prioridades organizacionais) e por novas formas de interação tornadas possíveis pelas mídias. Ela é moldada também pelo fato de que, na maioria das mídias comunicacionais, a visualidade não é uma dimensão sensorial isolada, mas vem geralmente acompanhada pela palavra falada ou escrita – trata-se do audiovisual ou do textual-visual (Thompson, 2008, p. 21, grifo nosso).

Ao refletir sobre o poder que as imagens da guerra assumiram ao se tornarem visíveis, o pesquisador também reflete sobre o modo como o espaço entre o visível e o invisível vai sendo forjado por uma série de tecnologias que evoluem e modificam o próprio dispositivo, que busca reverberar narrativas que definem modos de ser e existir a partir do enquadramento midiático. Utilizando a mídia como uma ferramenta de controle, o dispositivo de visibilidade torna visível ou não determinadas imagens.

Ao centralizar sua ideia de visibilidade na mídia, Thompson também diferencia a visibilidade mediada da visibilidade trabalhada por Foucault, mostrando como esse dispositivo

passou por um rearranjo. Em “Vigiar e punir”, o autor já apresenta a visibilidade como um mecanismo para o exercício do poder. Foucault usa a imagem do Panóptico, um projeto de prisão de Jeremy Bentham, para ilustrar como a visibilidade pode ser uma forma de controle. No Panóptico, poucos vigiaram muitos, criando um estado de visibilidade contínua onde os indivíduos se comportavam como se estivessem sempre sendo observados. Esta estrutura, segundo Foucault, reflete um modelo de poder nas sociedades modernas, onde a vigilância é usada em várias esferas sociais para exercer controle.

Thompson reconhece a genialidade de Foucault ao destacar a visibilidade como meio de exercício de poder, mas argumenta que o modelo panóptico é insuficiente para explicar as dinâmicas contemporâneas de poder e visibilidade. Sua crítica está centrada no fato de Foucault não considerar o impacto das mídias de comunicação, que transformam o dispositivo de visibilidade de maneira significativa. Diferentemente do “Panóptico”, onde poucos observam muitos, as possibilidades midiáticas permitem que poucos sejam visíveis para muitos. Existe um rearranjo de forças sendo feito a todo o momento e, a partir do momento em que a visibilidade se torna mediada, pessoas podem ser vistas por vários observadores, sem necessariamente ser capaz de vê-los, lógica massiva que possibilitou o surgimento das celebridades como conhecemos hoje (Thompson, 2008). Aqui Thompson me ajuda a ilustrar como novas tecnologias, ao serem incorporadas ao dispositivo de visibilidade, promovem um rearranjo na forma como interagimos e enxergamos o mundo.

Olhando para o avanço dessas tecnologias, as pesquisadoras francesas Aubert e Haroche consideram que essa exigência da visibilidade se intensificou a partir da década de 1960, com a preocupação de se exibir frente às novas possibilidades tecnológicas de produção da imagem. Estamos falando de um período em que máquinas e câmeras fotográficas com filme em rolo se popularizaram e o registro fotográfico passou a ser um hábito. Outra tecnologia que provocou um rearranjo decisivo nesse dispositivo de visibilidade foi o surgimento e a popularização da televisão. Ao promover uma lógica popular e massiva, ela possibilita uma maior capilaridade da instituição midiática na vida cotidiana, o que potencializa ainda mais seu poder na operação de dispositivos, como o de visibilidade. A partir daqui, passamos a viver em um ambiente midiaticado que não se refere apenas à presença da mídia, mas à transformação das práticas sociais e culturais através dos modos midiáticos de comunicação e interação. Isso implica uma profunda influência na maneira como os indivíduos percebem e se relacionam com o mundo ao seu redor, evidenciando a operação de um dispositivo interacional que dá visibilidade a determinadas narrativas (Silverstone, 2002).

Vera França (2020) entende a televisão como um fenômeno de mediação que redefine os processos comunicativos e as formas de sociabilidade. Ela argumenta que a televisão, ao estabelecer padrões narrativos e estéticos, cria um espaço simbólico comum onde as experiências individuais são alinhadas a um discurso coletivo. A mediação, nesse contexto, envolve a incorporação dos valores e normas midiáticas nas práticas cotidianas, resultando em uma simbiose entre a mídia e a vida social. Dessa forma, a televisão atua como um agente de conformação cultural, influenciando desde os hábitos de consumo até as formas de interação social.

O surgimento da internet e das mídias sociais provocou transformações ainda mais profundas nessa lógica, promovendo mais uma vez um rearranjo no dispositivo. Manuel Castells (2003), argumenta que a internet criou uma nova forma de comunicação, caracterizada por redes de informação descentralizadas e interativas. Essa nova configuração possibilitou que grupos minorizados, anteriormente marginalizados pela mídia tradicional, encontrassem uma plataforma para expressar suas vozes e narrativas. “O barateamento e a facilitação de circulação e divulgação de produtos possibilitam a quase qualquer um se lançar em rede (através de sua imagem, suas obras, seus comentários)” (França, 2014, p. 29).

Esse é um rearranjo importante no dispositivo que discutirei mais a fundo junto da noção de empoderamento. Neste momento, desejo evidenciar, a partir da internet, o processo em que “a visibilidade é convertida em valor” (França, 2014, p.31) e, aqui, entendo que não só valor social, mas como valor monetário. Os “views”, curtidas e likes são medidores de visibilidade, e nós remuneramos, e muito bem, os indivíduos que conseguem manejar esses mecanismos e se manterem visíveis.

Muniz Sodré, em seus estudos sobre comunicação e cultura, argumenta que, através das tecnologias de comunicação, a mídia adquiriu a capacidade de criar uma paisagem comunicacional que estrutura e condiciona a experiência cotidiana (Sodré, 2002). A internet, a televisão, assim como a fotografia e o cinema, tornam-se uma janela para o mundo, passa a mediar a realidade e isso concentra muito poder nessa instituição que escolhe intencionalmente o que ficará visível ou não.

Aqui estamos vendo o dispositivo de visibilidade operar incorporando novas tecnologias de mediação que, ao mesmo tempo em que potencializam sua capacidade de participar da vida cotidiana independentemente da co-presença no mesmo espaço e tempo, também cria novas dinâmicas de uma visibilidade que necessita de telas, de TV, cinema, celulares, que enquadram o real e produzem significado ao escolher centralizar ou não determinados valores no centro desse quadro.

O conceito de enquadramento, conforme apresentado por Erving Goffman em 1974, é uma ferramenta teórica que busca capturar a dimensão simbólico-interpretativa das interações sociais. Goffman define “frame” como um conjunto de princípios estruturais que regulam os eventos sociais e moldam nosso envolvimento subjetivo com eles. Para Goffman, os enquadramentos são estruturas de sentido que ajudam os indivíduos a interpretar e entender o que está acontecendo em uma dada situação, estabelecendo assim as bases para suas ações e reações. Esse conceito é potente para esta pesquisa, se pensarmos que o biopoder cria dispositivos capazes de moldar corpos a partir do discurso, dominar quais serão os frames utilizados para enquadrar e normalizar ou não determinados comportamentos.

Mendonça e Simões (2012) destacam que a noção de enquadramento nos permite analisar como os meios de comunicação moldam a percepção pública de eventos e temas. Essa abordagem é fundamental para entender como a mídia constrói narrativas e influencia a opinião pública, destacando certos aspectos enquanto minimiza ou ignora outros. Eles salientam “que os quadros não são inventados pelos sujeitos, mas mobilizados na interação comunicativa, dependendo, pois, da existência de sentidos partilhados” (Mendonça; Simões, 2012, p. 189). Ou seja, os enquadramentos são estruturas processualmente delineadas que emergem do encontro entre sujeitos em uma situação que não só configuram a ação dos atores, mas também são moldados por essas ações, e isso me permite aproximar ainda mais da noção de dispositivo aqui discutida.

Penso que uma das estratégias mais importantes da visibilidade mediada é a forma como ela constrói seus quadros de sentido e como esses quadros estão ligados à noção de reconhecimento. A mídia organiza a experiência cotidiana, oferecendo “quadros” que estruturam a interpretação dos eventos. Esses quadros não são neutros; eles refletem e reforçam valores culturais e ideológicos específicos, influenciando como o público entende e reage às questões sociais. Ao moldar a percepção pública sobre quais vidas são valorizadas e protegidas, a mídia influencia profundamente as atitudes sociais e políticas. O poder de enquadramento da mídia não é apenas uma questão de escolha editorial, mas uma ferramenta potente que pode perpetuar desigualdades e justificar a violência estrutural.

Achille Mbembe (2003) e Judith Butler (2023) ampliam essa discussão ao explorar as implicações políticas e éticas desses enquadramentos, especialmente em relação à ideia de reconhecimento, o que é fundamental para pensar em celebridades. Ambos os autores oferecem uma crítica incisiva sobre como os quadros midiáticos e discursivos moldam o reconhecimento de certas vidas e a negação de outras, influenciando profundamente as dinâmicas de poder e exclusão social, que também se refletem no processo de construção das celebridades.

Judith Butler (2023) argumenta que os enquadramentos midiáticos determinam quais vidas são reconhecidas como valiosas e merecedoras de luto e proteção. Para ela, o reconhecimento é um ato de validação que concede dignidade e visibilidade a certos indivíduos ou grupos. No entanto, essa concessão não é equitativa; ela é mediada por estruturas de poder - o que aqui estou chamando de dispositivo de visibilidade - que decidem quem é incluído ou excluído da esfera do reconhecimento. “Os quadros que regulam nossa visão determinam em que medida uma vida será ou não reconhecida como vida” (Butler, 2023, p.26). Quando a mídia decide destacar a violência contra determinados grupos enquanto ignora ou minimiza a violência contra outros, ela está efetivamente moldando quem é considerado digno de empatia e solidariedade.

Achille Mbembe (2003), por sua vez, em sua teoria da necropolítica, examina como o poder decide sobre a vida e a morte, estabelecendo uma hierarquia de valor entre diferentes vidas. Para Mbembe, a necropolítica se manifesta na capacidade de determinar quem pode ser exposto à morte e quem deve ser protegido para viver. Esse poder de decidir sobre a vida e a morte é exercido através de práticas de exclusão e violência que são frequentemente legitimadas por enquadramentos midiáticos que desumanizam certas populações. “O necropoder se manifesta na capacidade de determinar quem deve morrer em nome da segurança e da ordem” (Mbembe, 2003). A mídia, ao enquadrar certas vidas como ameaças ou como menos dignas de proteção, contribui para um regime de visibilidade que legitima a violência contra esses corpos.

Portanto, o enquadramento midiático não é apenas um processo passivo de organização da informação, mas um ato profundamente político que influencia quem é reconhecido como um sujeito pleno de direitos e dignidade. Judith Butler e Achille Mbembe nos mostram que o reconhecimento não é um dado natural, mas uma construção social e política mediada por enquadramentos que refletem e reforçam relações de poder. Essa visão é fundamental neste trabalho, uma vez que estou investigando como essas dinâmicas interferem no processo de visibilidade e reconhecimento de mulheres negras celebridade.

Enquanto instituição que compõe o dispositivo de visibilidade, a mídia desempenha um papel crucial na construção de celebridades negras e, perpetuando estruturas racistas, muitas vezes, reserva papéis e representações aprisionantes para esses artistas e celebridades. Esses enquadramentos limitam as oportunidades e moldam a percepção pública de indivíduos e grupos, reforçando narrativas que mantêm desigualdades raciais. Um exemplo icônico dessa dinâmica é o caso do humorista Mussum, cujo papel na mídia brasileira ilustra como celebridades negras podem ser confinadas a estereótipos desumanizantes.

Mussum, nome artístico de Antônio Carlos Bernardes Gomes, tornou-se uma figura popular no Brasil principalmente através de seu trabalho com o grupo humorístico “Os Trapalhões”. Apesar de sua grande popularidade e talento, Mussum frequentemente era retratado em papéis que reforçavam estereótipos raciais negativos. Ele era apresentado como o personagem engraçado, simplório e bêbado, um posicionamento que desvalorizava sua complexidade e talento enquanto reforçava imagens desumanizadoras de homens negros como seres inferiores e dignos de riso, não de respeito.

A perpetuação desses estereótipos na mídia não é exclusiva do caso de Mussum. Nos Estados Unidos, por exemplo, atores negros também enfrentaram barreiras semelhantes. Hattie McDaniel, a primeira atriz negra a ganhar um Oscar, recebeu o prêmio por seu papel como uma governanta estereotipada em “E o Vento Levou” (1939). Apesar de seu talento, McDaniel foi frequentemente limitada a papéis de serva, refletindo e reforçando estereótipos de submissão e inferioridade racial.

Retomarei essa discussão sobre enquadramento em outro momento da tese, mas por ora é importante entender que as escolhas sobre o que será enquadrado ou não pela mídia revelam dinâmicas subjacentes de poder e controle disputados não só pelos célebres, mas por toda a sociedade. Minha proposta é que, na contemporaneidade, a visibilidade é um dispositivo central para o exercício de poder, e as celebridades, ao operarem tal dispositivo, acessam dinâmicas de poder que ora as submetem a normas e padrões impositivos e ora são tensionados e quebrados pela sua performance como celebridades. “A visibilidade mediada foi um presente para os adeptos da utilização da mídia para melhorar sua imagem ou atingir seus objetivos” (Thompson, 2008, p. 25). Considerando que o poder máximo ocorre pela capacidade de articulação em comunidade e produção de significados, o indivíduo passa a ser considerado e julgado a partir da quantidade de signos que consegue produzir e circular, criando o que as pesquisadoras denominam de “injunção da visibilidade”, uma esfera onde estar visível significa ter existência. Em nossa sociedade, “o invisível tende a ficar insignificante, mais, o inexistente” (Aubert; Haroche, 2013, p.13).

Parece-nos que essa busca de visibilidade ultrapassa o sentido social, afetivo ou ético do reconhecimento ser aceito e respeitado socialmente, ser amado, ser tratado com dignidade. E também não se resume apenas na busca de retorno financeiro (do dinheiro ganho sem esforço). Há um desejo e uma necessidade da visibilidade por ela mesma, uma satisfação que advém não só daquilo que a visibilidade proporciona, mas de estar visível, estar sendo visto. Como se o silêncio, ou a sombra, significassem um desaparecimento social e existencial (França, 2014, p. 31).

Ao refletir e ampliar a ideia de visibilidade foucaultiana, Thompson endossa ainda mais a noção de visibilidade que trabalho aqui: um dispositivo de poder que utiliza a mídia como principal ferramenta e está em constante disputa, uma vez que “a condição do ver e do ser visto foi transformada em um verdadeiro critério ontológico para a existência do sujeito contemporâneo” (Birman, 2013, p. 49). Para que determinados valores, crenças e corpos possam permanecer enquadrados, reconhecidos e visíveis, é preciso que outros modos de vida desviantes permaneçam fora dos quadros, invisíveis e as celebridades, a partir de mecanismos como o carisma e poder de afetação, estão intimamente ligadas a esse processo.

1.2 Carisma e o poder de afetação das celebridades

Em nossa análise, entendemos as celebridades a partir da perspectiva pragmatista que busca “apreender e analisar os traços e valores que se destacam em celebridades contemporâneas enquanto elementos que podem elucidar aspectos da própria sociedade em que elas se projetam” (França; Simões, 2020a p. 80). Nessa perspectiva, celebridades são indícios de uma sociedade em um determinado tempo e carregam em si valores e aspirações de seu público. Além disso, as celebridades estão no centro do dispositivo de visibilidade, sendo tanto o resultado da operação desse dispositivo, quanto uma possibilidade de ruptura, e é isso que me proponho a discutir neste tópico.

Quando falamos de pessoas muito conhecidas, com grande presença midiática, estamos falando sobre celebridades. Se observarmos a etimologia da palavra, existe também uma conexão em latim com o termo *célere*, de onde vem da palavra em português *celeridade*, significando “veloz” (Rojek, 2008). Segundo Rojek (2008), as raízes latinas indicam um relacionamento no qual uma pessoa é identificada como possuindo singularidade, e uma estrutura social na qual a característica da fama é fugaz. Essa etimologia já aponta para um espaço onde as disputas estão presentes a todo o momento e se reconfiguram, exigindo que as celebridades estejam a todo o momento se reinventando (Rojek, 2008).

Por mais que nos dias de hoje, com a ascensão das redes digitais e maior presença da mídia no nosso cotidiano, o estatuto da fama tenha passado por várias modificações, as relações de poder, os valores e os tensionamentos de uma determinada sociedade constituem a moldura de fundo das dinâmicas que irão transformar alguém em celebridade, ou não. Nesse esquema, valores como beleza, riqueza, felicidade e perfeição são a base do universo dos célebres, que edificam sua imagem pública a partir de os valores almejados pelo público, para que ocorra um processo de identificação e admiração entre essas duas partes. Essa abordagem me permite

pensá-las enquanto um produto da operação do dispositivo de visibilidade que joga luz e confere reconhecimento a determinados corpos e comportamentos que ao se tornarem visíveis servirão como um padrão social.

Assim, é fundamental pensarmos quais e como mecanismos de poder são acionados por esse dispositivo, criando possibilidades para que alguém acesse a arena da visibilidade. Arendt considera que a realidade é construída na esfera pública e que “a presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos” (Arendt, 2005, p. 62). Dessa forma, aqueles que não tinham os pré-requisitos para adentrar o espaço público, seriam privados da própria existência, na medida em que não lhes era conferida a possibilidade de articulação comunitária e nem de estar visível. Assim, o universo das celebridades é regido por uma série de tecnologias específicas que buscam dar visibilidade para corpos “normais” e se distanciar ao máximo de corpos desviantes que devem permanecer invisíveis e, para permanecerem visíveis, elas precisam manejar essas tecnologias.

O carisma desempenha um papel central na constituição das celebridades, atuando como um elemento distintivo que conecta a figura pública com seu público. A visão clássica de Max Weber entende o carisma como um conjunto de “dons específicos do corpo e do espírito” (Weber, 1982, p. 171), considerados extraordinários e capazes de inspirar devoção ou fascínio. Esse carisma é percebido como uma qualidade intrínseca e individual, algo que distingue o líder carismático e o legitima em sua posição de destaque na sociedade, mesmo que essa legitimidade dependa de sua capacidade de provar continuamente sua força e valor.

A análise weberiana, no entanto, pode ser expandida pela interpretação de Clifford Geertz (1997), que desloca o foco para o contexto sociocultural em que o carisma é construído. Geertz sugere que o carisma não é apenas uma característica individual, mas também uma expressão de valores e expectativas sociais de uma época. Assim, uma celebridade não apenas personifica qualidades extraordinárias, mas também reflete simbolicamente as aspirações, conflitos e normas de sua sociedade. A partir dessas perspectivas e da complexidade que as dinâmicas da fama passaram no século XXI, as pesquisadoras Vera França e Paula Simões (2020b) apresentam uma noção de carisma que interliga essas duas discussões, embora esteja mais ancorada nas discussões de Geertz, por se preocupar em entender tanto a celebridade quanto o próprio carisma a partir dos valores que são expressos por ela e dizem de uma sociedade. Assim, compartilho da visão das autoras, que afirmam:

Defendemos a ideia de que a ascensão de uma tal pessoa ao status de celebridade só pode ser compreendida dentro de um determinado contexto histórico-social e um quadro de valores. No entanto, não é possível desconsiderar as características do indivíduo (ou grupo de indivíduos) naquilo

que eles expressam uma sintonia com os valores de uma determinada época (França; Simões, 2020b, p. 45).

No contexto contemporâneo, o carisma das celebridades é amplamente moldado e amplificado pela mídia, que atua como mediadora entre o indivíduo e o público. Conforme discutido por autores como Torres (2014), a mídia desempenha um papel fundamental ao transformar atributos individuais em carisma “fabricado” ou “mediático”. Nesse processo, as celebridades são construídas como produtos culturais destinados ao consumo, enquanto seus atributos pessoais são amplificados ou moldados para atender às expectativas do público.

As celebridades sempre estiveram associadas às esferas do poder, uma ligação que se intensificou e se transformou com a evolução dos meios de comunicação e das indústrias culturais. Desde a Antiguidade, como apontam Braudy (1997) e Minois (2012), a celebridade tem sido um fenômeno constante nas sociedades ocidentais, frequentemente associada aos detentores do poder político e econômico. Alexandre Magno, por exemplo, foi uma das primeiras grandes celebridades do Ocidente, utilizando biógrafos e colocando sua imagem em moedas para promover sua imagem carismática (Rojek, 2008; Minois, 2012). Essa associação inicial entre celebridade e poder continua até os dias de hoje, com as figuras públicas muitas vezes sendo construídas e mantidas por meios que detêm poder econômico e midiático significativo.

Michel Foucault e Byung-Chul Han oferecem perspectivas valiosas sobre a noção de dominação carismática. Foucault explora como o biopoder utiliza mecanismos de controle que se infiltram nas práticas cotidianas, influenciando a forma como as pessoas vivem e percebem o mundo ao seu redor. As celebridades, nesse contexto, tornam-se agentes de poder que moldam comportamentos e desejos através de sua presença mediática. Byung-Chul Han, por sua vez, analisa como o neoliberalismo transforma a vida pessoal em um espetáculo, onde a exposição constante nas redes sociais e outras plataformas midiáticas torna-se uma forma de dominação sutil mas eficaz. As celebridades, então, não apenas refletem, mas também reforçam e perpetuam essas dinâmicas de poder.

Em “A Sociedade do Cansaço”, Han (2015) argumenta que a exposição constante e a busca incessante por reconhecimento transformam a dominação carismática em um campo de batalha de visibilidades (Han, 2015). As celebridades estão em uma posição complexa e disputada, onde o poder é constantemente renegociado através da manutenção de sua imagem pública e da capacidade de engajar o público de maneiras novas e emocionantes. Enquanto um dispositivo, essa visibilidade é ao mesmo tempo uma fonte de poder e uma vulnerabilidade, pois a imagem pública pode ser facilmente abalada por controvérsias e escândalos.

Paula Simões (2014) acrescenta à discussão a ideia de que o poder de afetação das celebridades está intrinsecamente ligado ao seu carisma. As celebridades modernas são vistas não apenas como figuras de entretenimento, mas como influenciadoras cujas opiniões e comportamentos têm impacto significativo na sociedade. Esse poder de afetação é amplificado pela intermediação da mídia, que não só dissemina, mas também legitima o carisma das celebridades, tornando-o uma força palpável na cultura contemporânea. A relação entre celebridade, carisma e poder se revela, portanto, como um processo dinâmico onde as celebridades emergem como figuras centrais na configuração dos valores e normas sociais. Esse tipo de dominação carismática não se baseia em tradições ou regras formais, mas na crença pessoal nas qualidades do líder. Mas, essas crenças pessoais precisam estar alinhadas aos valores de um determinado grupo. A pesquisadora recorre a Geertz (1997) e complementa essa visão ao analisar o carisma como uma construção cultural, onde a atribuição de características excepcionais é mediada pelas narrativas e símbolos culturais que conferem significado a essas qualidades. Isso, para mim, se aproxima da noção de dispositivo de visibilidade aqui discutida. Esse tensionamento evidencia mais uma vez a relação entre a noção de carisma e a de dispositivo.

Recorro às discussões feitas por Eduardo Cintra Torres acerca da relação entre celebridade, carisma e economia. Para ele, “o carisma da celebridade contemporânea é um sucedâneo da instituição midiática” (Torres, 2014, p. 90). Nessa abordagem, o carisma das celebridades modernas é menos uma qualidade inerente e mais uma propriedade emprestada pela indústria cultural (Torres, 2014). Essa indústria transforma a presença física e a imagem das celebridades em mercadorias comparáveis a qualquer outro bem de consumo, enfatizando o papel crucial da mídia – e do dispositivo de visibilidade – na construção e manutenção desse carisma. A celebridade torna-se, assim, uma criação cultural e econômica, onde a mídia atua como mediadora essencial, conferindo às celebridades uma aura que, por sua vez, atrai seguidores e audiências.

As discussões de Torres pensam as celebridades enquanto um produto da “visibilidade mediada” (Thompson, 2008) e o “carisma” resulta de a mídia ser um “centro” cultural-ideológico da sociedade. A maioria das celebridades e famosos não têm carisma por si, pois, sem aparecerem na televisão, a mídia mais “central”, e nas publicações parasitas da televisão, deixam de exercer e exibir qualquer carisma. Tratar-se-á de um carisma-simulacro, se pudermos recuperar para esta análise o conceito de simulacro teorizado por Baudrillard (1991), um carisma enquadrado na ordem estabelecida. O autor ainda argumenta que a noção de carisma passou por um rearranjo também provocado pelo avanço das tecnologias midiáticas que

possibilitaram uma interação muito mais intensa e próxima entre as celebridades e seus públicos. “Carisma define-se hoje mais pela recepção, pelas audiências, do que pelo caráter ou pelas qualidades dos carismáticos” (Torres, 2014, p. 91).

Na era digital, celebridades e influenciadores operam dentro de uma dinâmica de visibilidade que é intensamente quantificada e monetizada, refletindo uma mudança significativa em como o carisma e a influência são medidos e valorizados. A relevância e o sucesso dessas figuras são frequentemente avaliados pelo número de visualizações, curtidas, compartilhamentos e seguidores, que se traduzem diretamente em valor econômico através de parcerias publicitárias, patrocínios e outros acordos comerciais. Essa monetização da visibilidade muitas vezes explica a importância do carisma, caráter ou a qualidade do conteúdo produzido.

Dados do “Influencer Marketing Hub” revelam que o mercado global de marketing de influenciadores foi estimado em cerca de 13,8 bilhões de dólares em 2021⁸, refletindo um crescimento significativo em relação aos anos anteriores. Esse crescimento é impulsionado pela capacidade dos influenciadores de atrair grandes audiências e engajamento, métricas que são rigorosamente monitoradas e quantificadas por plataformas digitais. As redes sociais como “Instagram”, “YouTube” e “TikTok” utilizam algoritmos que destacam conteúdos com maior número de interações, perpetuando um ciclo onde a popularidade inicial gera mais visibilidade e, conseqüentemente, mais oportunidades de monetização.

Um exemplo é o de “Charli D'Amelio”, uma influenciadora do “TikTok” que ganhou fama mundial com suas danças curtas e envolventes. Em pouco tempo, Charli acumulou milhões de seguidores e visualizações, o que lhe rendeu contratos lucrativos com grandes marcas como “Dunkin' Donuts” e “Hollister”. Sua popularidade não é necessariamente baseada em um carisma excepcional ou na profundidade do conteúdo, mas na capacidade de gerar engajamento massivo. Esse modelo de sucesso, baseado em métricas quantitativas, exemplifica como a dinâmica da visibilidade na era digital valoriza a capacidade de atrair atenção em vez de qualidades intrínsecas de caráter ou conteúdo.

Além disso, uma pesquisa da “Socialbakers”⁹, uma plataforma de análise de redes sociais, mostrou que as métricas de engajamento, como curtidas e comentários, são

⁸ Influencer Marketing Hub. *Influencer Marketing Benchmark Report 2021*. Disponível em: <<https://influencermarketinghub.com/influencer-marketing-benchmark-report-2021/>>. Acesso em: 25 de maio de 2023.

⁹ Socialbakers. *Social Media Trends Report*. Disponível em: <<https://www.socialbakers.com/social-media-trends-report/>>. Acesso em: 25 de maio de 2023.

frequentemente manipuladas por influenciadores através de práticas como a compra de seguidores ou o uso de bots para inflar artificialmente suas estatísticas. Essa prática destaca como a quantificação da visibilidade pode ser superficial e enganosa, colocando em questão a autenticidade do carisma digital. Celebidades e influenciadores, portanto, encontram-se em uma situação onde – através da mídia – o dispositivo de visibilidade se rearranja para sempre exercer poder na construção de seu carisma justamente por reconhecer seu poder de tensionar e até fabricar novos dispositivos, um rearranjo contínuo.

Esse tensionamento de forças me interessa na medida em que evidencia que a resistência à operação desse dispositivo de visibilidade está na capacidade que as celebridades têm de criar laços emocionais e identitários. As celebridades que entendem seu poder de afetação para além do maquinário midiático, passam a utilizar essa mesma mídia como um meio de evidenciar elementos emocionais e identitários que as aproximam de seus públicos. Há uma inversão de forças: a visibilidade não fabrica e sustenta a celebridade através do maquinário midiático, mas ele se torna um meio para o exercício do poder de afetação dessas celebridades (Simões, 2014).

Essa inversão é uma forma de resistir ao dispositivo de visibilidade e embora as celebridades dependam de seu aparato para se manterem visíveis, elas o extrapolam quando afetam seus públicos e os convocam. Embora a internet e as redes sociais criem lógicas próprias para continuar controlando esse poder de afetação, é inegável que ela possibilita e potencializa uma interação mais direta e pautada em elementos emocionais que podem bater de frente com as dinâmicas de poder que compõem o dispositivo de visibilidade.

O movimento “#MeToo”, iniciado por Tarana Burke e amplificado por celebridades como Alyssa Milano, foi um ponto de virada na luta contra o assédio e a violência sexual. Através de suas plataformas, celebridades compartilharam suas experiências e encorajaram outras mulheres a fazer o mesmo, gerando uma onda de denúncias que expôs abusadores em posições de poder em Hollywood e além. Esta mobilização coletiva resultou em mudanças concretas, como a criação de políticas mais rigorosas contra assédio no local de trabalho e a queda de figuras poderosas como Harvey Weinstein. “O impacto do #MeToo demonstra como a visibilidade das celebridades pode ser utilizada para desafiar e transformar as normas culturais e institucionais” (Socialbakers, 2020).

A baixa representatividade racial e de gênero em grandes premiações e produções midiáticas tem sido outra área de ativismo. No Oscar, campanhas como “#OscarsSoWhite”, iniciada por April Reign em 2015, criticaram a ausência de diversidade entre os indicados. Celebidades como Jada Pinkett Smith e Spike Lee boicotaram a cerimônia, trazendo à tona discussões sobre racismo estrutural na indústria do entretenimento. Essa pressão resultou em mudanças nas políticas de admissão de novos membros da Academia, visando maior diversidade entre os votantes. Segundo dados da “Academy of Motion Picture Arts and Sciences”, o número de membros não brancos aumentou de 8% em 2015 para 16% em 2020, refletindo um esforço por maior inclusão.

De forma semelhante, no “Grammy”, artistas como Beyoncé e Frank Ocean criticaram a falta de reconhecimento de artistas negros nas principais categorias. Em resposta a essas críticas, a “Recording Academy” implementou reformas para tornar o processo de votação mais transparente e inclusivo. “A visibilidade e o ativismo das celebridades têm sido cruciais para expor e combater as desigualdades sistêmicas nas indústrias culturais” (Influencer Marketing Hub, 2021). Nas telenovelas e outras produções televisivas, a baixa representatividade de minorias também têm sido alvo de críticas. Atrizes como Viola Davis e Lázaro Ramos têm utilizado suas plataformas para destacar a necessidade de histórias mais diversificadas e de maior inclusão de pessoas de cor em papéis principais e criativos. As pressões por maior diversidade resultaram em uma mudança gradual na programação e na criação de novas oportunidades para talentos sub-representados. Um exemplo notável é a série “How to Get Away with Murder”, protagonizada por Viola Davis, que em 2020 se tornou a primeira mulher negra a ganhar o “Emmy” de Melhor Atriz em Série Dramática. Nas 67 edições do “Emmy Awards”, até então, somente atrizes brancas levaram o prêmio. Em seu discurso histórico, a atriz utilizou a visibilidade proporcionada pela própria premiação para denunciar as dinâmicas de poder presentes na indústria. Nele, a atriz escancara a operação de um dispositivo que pretende inviabilizá-la ao declarar que “a única coisa que separa as mulheres negras de qualquer outra pessoa é a oportunidade. Você não pode ganhar um Emmy por papéis que simplesmente não existem” (Davis, 2020)¹⁰. E também explicita a potência de utilizar espaços de visibilidade para promover um rearranjo nesse dispositivo quando agradece “a estas mulheres que ajudaram a redefinir o que significa ser bonita, ser sexy, ser uma mulher protagonista, ser negra. Então, obrigada a todos os escritores e o pessoal maravilhoso da indústria da televisão que permitiu que isso acontecesse” (Davis, 2020). Aqui Viola nos mostra que, embora as celebridades

¹⁰ *Discurso emocionante de Viola Davis em 2015, primeira negra a vencer Emmy de melhor atriz dramática.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yJ_aV9SRxD4>. Acesso em: 25 de maio de 2023.

operem dentro de estruturas midiáticas que frequentemente perpetuam desigualdades, elas também possuem o poder de desafiar e transformar essas estruturas quando subvertem as dinâmicas de poder e passam atuar elas próprias enquanto um dispositivo.

Partindo da noção de dispositivo interacional de José Luiz Braga que já apresentamos aqui, Simões se propõe a entender celebridades como um dispositivo interacional crítico. Para a pesquisadora, “uma celebridade constitui-se como um dispositivo interacional crítico, ou seja, como um sistema de relações específicas, capaz de promover crítica da própria sociedade” (Simões, 2019, p. 21). Em seu processo de construção, as celebridades utilizam diferentes tipos de texto para se relacionar com seus públicos. Esses textos são apropriados e ressignificados por seus públicos, que passam a fomentar discussões e a produzir novos textos a partir dos discursos daquele célebre. Estando localizadas nesse lugar de trânsito, entre a mídia e valores e aspirações sociais, as celebridades modelam discursos, normas e valores ao se posicionarem e construírem sua narrativa. Utilizando seu carisma e poder de afetação, as celebridades podem mobilizar a opinião pública, pressionar por mudanças institucionais e promover uma maior conscientização sobre questões sociais críticas e é isso que pretendemos analisar tendo a cantora Ludmilla como objeto central.

Por ser uma mulher negra celebridade, a artista tem sua carreira constantemente perpassada pelas dinâmicas de poder que compõem os dispositivos de sexualidade, racialidade e visibilidade, o que pretendo discutir no capítulo 2. Ao mesmo tempo, a cantora usa seu espaço de visibilidade para subverter esses dispositivos e visibilizar novos enquadramentos para ser e estar no mundo enquanto mulher negra, comportando-se, ela própria, como um dispositivo que empodera na medida em que promove um rearranjo no poder.

2 A INTERSECÇÃO DE DISPOSITIVOS NA CONSTRUÇÃO DE “MULHERES-NEGRAS CELEBRIDADE”

2.1 O dispositivo de visibilidade e a produção de celebridades

Em meus percursos de pesquisa que buscam entender celebridades negras, vem ficando cada vez mais evidente que, para sustentar dinâmicas de poder, o dispositivo de visibilidade irá operar em intersecção com outros dispositivos para produzir espaços visíveis e invisíveis. Aqui, discuto como o poder de afetação dessas celebridades é perpassado pelas intersecções de raça e gênero, identidades para as quais o espaço público e a construção de valores comuns são sinônimo de luta e muita resistência.

Por mais que, nos dias de hoje, com a ascensão das redes digitais e maior presença da mídia no nosso cotidiano, o estatuto da fama tenha passado por várias modificações, as relações de poder, os valores e tensionamentos de uma determinada sociedade constituem a moldura de fundo das dinâmicas que irão transformar alguém em celebridade, ou não. Essa moldura é um mecanismo do dispositivo de visibilidade que, ao enquadrar valores como beleza e riqueza, felicidade e perfeição, fornecem uma base para o universo dos célebres, que edificam sua imagem pública em torno de valores almejados pelo público, para que ocorra um processo de identificação e admiração entre essas duas partes.

São elas que condensam e refletem os padrões normativos que possibilitam a gestão do biopoder. Segundo França (2014), “pelo viés da identidade, a celebridade realiza a transcendência do mesmo, a sua projeção numa escala de idealização. É o modelo ideal, que tomamos como referência e como medida de nossa humanidade e nossa conformação” (França, 2014, p. 27-28). Assim, as celebridades são uma potente ferramenta para entender a operação desses dispositivos e as tensões e rearranjos que surgirão durante sua operação.

Meu desejo neste capítulo é de problematizar este processo, considerando que, como vimos anteriormente, existe um desequilíbrio no acesso e na manipulação desses dispositivos, o que acarreta um desequilíbrio na produção de valores e existências possíveis para determinados corpos. Se há um desequilíbrio na possibilidade de estar visível e compartilhar experiências e se um grupo é privado dessa construção, me parece correto afirmar que as celebridades ocupam um lugar estratégico na operação não só do dispositivo de visibilidade, como de outros como o de sexualidade e racialidade. Entendendo que as “celebridades sinalizam valores; elas agregam preocupações, tendências, aspirações que dizem dos públicos que as admiram. Elas exibem traços e características valorizados em uma sociedade em

determinado momento” (França; Simões, 2020a, p. 6), podemos afirmar que elas são um produto da operação do dispositivo de visibilidade aqui discutido e isso confere a elas a possibilidade de manejar dinâmicas de poder muito importantes para a construção de um espaço ontológico criado por esse e outros dispositivos.

No capítulo 1, discuti como a visibilidade se tornou um elemento central para as dinâmicas de poder contemporâneas que conferem humanidade e existência a determinados corpos. Ao estudar os processos de visibilidade dos atores sociais, Mafra (2006, p. 46) propõe que “[...] tornar um tema visível é, antes de tudo, conferir-lhe existência. E essa é uma das condições para que um processo comunicativo seja estabelecido”. Tornar um tema visível seria então “[...] o primeiro passo para o estabelecimento de um processo comunicativo entre os sujeitos” (Mafra, 2006, p. 37). Logo, observamos que é através do dispositivo de visibilidade que determinados corpos irão ocupar o espaço de visibilidade ou não.

Freire Filho (2005, p. 45) afirma que a mídia se vale do “uso dos variados sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) para ‘falar por’ ou ‘falar sobre’ categorias ou grupos sociais”. De acordo com o autor, a mídia é responsável pela “sub-representação ou representação distorcida de identidades sociais (classes, gêneros, sexualidades, raças, etnias, nacionalidades)”, além de servir para formular e legitimar “modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, moral ou imoral, feio ou bonito, bem-sucedido ou fracassado” (Freire Filho, 2005, p. 45).

Defendo que o dispositivo de visibilidade, aliado a outros dispositivos, produz celebridades que, através do fenômeno da midiaticização, podem ser consumidas de uma forma jamais vista antes e tem o poder de afetar seus públicos e produzir padrões normativos. Na operação do dispositivo de visibilidade, a mídia é a principal instituição que, na era da visibilidade mediada, usa o enquadramento como principal mecanismo para conferir visibilidade a determinados corpos.

Neste capítulo, procuro discutir como o dispositivo de visibilidade opera de maneira interseccional junto a outros dispositivos. Já que olho para a artista Ludmilla neste trabalho, uma mulher negra e bissexual, escolho cruzar o dispositivo de visibilidade ao dispositivo de sexualidade (Foucault, 2014) e, posteriormente, ao dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023), a fim de entender como essas dinâmicas de poder atravessam a construção de uma “mulher negra celebridade”.

Aqui, cabe introduzir o conceito de interseccionalidade, que nos acompanhará durante toda esta tese. Interseccionalidade é um termo cunhado por Crenshaw (1991, 2002) e corresponde a um operador analítico e metodológico que ajuda a compreender a agência de

sujeitos que tensionam ou sustentam modelos pré-estabelecidos de estrutura social. A interseccionalidade é uma forma de enquadrar as várias interações de raça e gênero no contexto da violência contra as mulheres de cor. Pensando, sobretudo, nas sobreposições embutidas no conceito de interseccionalidade, a autora explica, por meio da metáfora das encruzilhadas, como a mulher negra é atingida por múltiplas formas de exclusão articuladas, intitulando-as de “eixos de discriminação” (Crenshaw, 2002, p. 13).

O pensamento interseccional entrecruza as “matrizes de opressão cisheterossexista, etária, divisora sexual do trabalho” (Akotirene, 2019, p. 26). Trata-se, portanto, de uma sucessão de modelos pré-estabelecidos, bastante inflexíveis que passam a ser tensionados e explicados a partir de um aporte teórico e analítico construído por mulheres negras. Nesse sentido, podemos dizer que a interseccionalidade funciona como uma lente para a leitura das dinâmicas de poder que estamos discutindo aqui, entendendo que, ao se entrecruzam, essas dinâmicas geram espaços muito específicos para mulheres negras celebridades.

É importante destacar que também escolho entrecruzar esses dispositivos por compreender que apenas o dispositivo de visibilidade e a mídia não são capazes de, sozinhos, produzir uma celebridade. “[...] rejeitamos uma perspectiva monocausal, e indicamos o risco dos argumentos deterministas – como se a mídia, por si só, fosse dotada de um toque de Midas” (França, 2014, p. 21). Embora eu entenda as celebridades como o resultado da operação do dispositivo de visibilidade, sua construção é complexa e atravessada por uma série de outros dispositivos de poder. Inúmeros fatores socioculturais e midiáticos estão envolvidos em sua constituição, mas é possível pensar em dimensões elementares que atuam na configuração desse fenômeno e que geram visibilidade.

Grosso modo, celebridades se constituem a partir de três fundamentos: **as qualidades que ostentam, o lugar institucional que ocupam, sua presença/participação em algum acontecimento de destaque.** Tais aspectos são geradores de visibilidade; a visibilidade, se bem aproveitada, proporciona a fama, desperta sentimentos de adesão ou rejeição. (França; Simões, 2020b, p. 5, grifo nosso).

Entendo que esses três fundamentos estão profundamente relacionados à operação desses dispositivos e, neste capítulo, irei me concentrar em demonstrar isso.

Ao pensar nas **qualidades que ostentam**, é necessário que “haja um sincronismo entre o que ele representa e os valores compartilhados na/pela sociedade” (Carneiro; Simões, 2021, 2021, p. 43). Aqui, discuto como os dispositivos de sexualidade e raça determinam valores normativos que irão influenciar nessa sincronia, quando falamos de mulheres negras celebridade. Com relação ao **lugar institucional ocupado** pelas celebridades, os dispositivos

nos ajudam a compreender como o feminino e o negro foram afastados de espaços de poder institucional, tendo sua ocupação do espaço público perpassada por uma série de mecanismos.

Por fim, ao pensar sobre **os acontecimentos que constroem a trajetória** da celebridade, precisamos considerar os mecanismos que possibilitam que algum acontecimento reverbere e adquira poder de afetação. Como já discutimos, em uma era de visibilidade mediada, a mídia e as redes sociais desempenham um importante papel nesse processo, sendo necessário explorá-lo. Abordando esses três fundamentos, irei pensar como dinâmicas de poder presentes na operação do dispositivo de visibilidade, de sexualidade e de racialidade se entrecruzam e produzem o que chamo de “mulheres-negras celebridade”.

2.2 O dispositivo de visibilidade e sexualidade na construção de “mulheres-celebridades”

O dispositivo de sexualidade é uma rede de práticas e discursos que regulam e normatizam a expressão da sexualidade em uma determinada sociedade. Ele não se limita apenas às leis e instituições formais, mas também inclui normas sociais, discursos médicos, religiosos, educacionais, entre outros. Esse dispositivo não apenas define o que é considerado aceitável ou desviante em termos de comportamento sexual, mas também produz sujeitos e identidades sexuais específicas (Ayub, 2015). Assim, “o dispositivo de sexualidade pode ser considerado como um dos domínios em que o poder disciplinar e a biopolítica se entrelaçam numa estratégia de controle ao mesmo tempo individualizante e massificadora” (Ayub, 2015, p. 62). Aqui, me interessa pensar inicialmente como esse dispositivo de poder interseccionado ao de visibilidade produz mulheres-celebridades que participarão da operação e do tensionamento desses mesmos dispositivos.

Foucault (2000) argumenta que a sexualidade é uma construção social e histórica que emerge como uma forma de controle e disciplinarização dos corpos, particularmente dos corpos femininos com um objetivo estratégico muito ligado ao capitalismo e à classe burguesa que ali se constituía. Segundo o autor,

No fundo, por que a sexualidade se tornou, no século XIX, um campo cuja importância estratégica foi capital? Eu creio que, se a sexualidade foi importante, foi por uma porção de razões, mas em especial houve estas: de um lado, a sexualidade, enquanto comportamento exatamente corporal, depende de um controle disciplinar, individualizante, em forma de vigilância permanente (e os famosos controles, por exemplo, da masturbação que foram exercidos sobre as crianças desde fim do século XVIII até o século XX, e isto no meio familiar, no meio escolar, etc., representam exatamente esse lado de controle disciplinar da sexualidade); e depois, por outro lado, a sexualidade se insere e adquire efeito, por seus efeitos procriadores, em processos biológicos amplos que concernem não mais ao corpo do indivíduo mas a esse elemento, a essa unidade múltipla constituída pela população. A sexualidade está

exatamente na encruzilhada do corpo e da população. Portanto, ela depende da disciplina, mas depende também da regulamentação (Foucault, 2000, p. 300).

Nesse sentido, o dispositivo de sexualidade age não apenas para regular o desejo, mas também para determinar como ser mulher é percebido e vivido dentro de um sistema de poder que define a feminilidade em termos de uma sexualidade normatizada e controlada. Ao ser operacionalizado, o dispositivo de sexualidade serviu primordialmente para a autoafirmação da classe burguesa enquanto classe hegemônica uma vez que “por meio de uma tecnologia de poder e de saber inventada por ela própria, a burguesia fazia valer o alto preço político de seu próprio corpo, de suas sensações, seus prazeres, sua saúde, sua sobrevivência” (Foucault, 2014, p 15). Foram construídos valores sexuais dominantes que dizem sobre a expectativa social do ser mulher, e que comportamentos sexuais são considerados normais e desviantes nessa construção.

Aqui já podemos perceber que, para criar uma sincronia com os valores sociais, as mulheres-celebridade serão submetidas a dinâmicas de poder muito ligadas ao olhar masculino e patriarcal. Sueli Carneiro (2023) mostra que o campo ontológico produzido pelo dispositivo de sexualidade fez emergir novas significações relacionadas à centralidade do corpo para a classe burguesa. Assim, o corpo burguês se torna “paradigma da humanidade ideal de Ser para as outras classes” (Carneiro, 2023, p. 30). Esse corpo padronizado será o parâmetro para a produção de valores da sociedade contemporânea, e esses valores ditam as lógicas de visibilidade e de fama, que retroalimentam o imaginário coletivo, produzindo e reproduzindo valores.

Também olhando para a construção das sociedades modernas e sua relação com a fama, a pesquisadora Lígia Lana (2014) afirma que “há pouco mais de cem anos, não seria possível que mulheres se tornassem pessoas conhecidas e significativas para coletivos sociais” (Lana, 2014, p. 181). Isso porque a sincronia de valores que estamos discutindo aqui localizava mulheres como coadjuvantes mesmo quando elas estavam envolvidas em acontecimentos marcantes, ou seja, mesmo tendo uma **projeção acontecimental**, as **qualidades que as mulheres** ostentavam colidiram com os valores de determinada sociedade.

Trazendo uma perspectiva histórica, a pesquisadora argumenta que “é a modernidade que possibilita que novos indivíduos ganhem nome e fama, entre eles, as mulheres” (Lana, 2014, p. 181). É justamente nesse contexto que o dispositivo de sexualidade discutido por Foucault está sendo construído. A partir do momento em que as mulheres parecem começar a

manejar sua visibilidade e as dinâmicas de poder nela embutidas, outro dispositivo é acionado para controlar e definir a forma como essas mulheres podem se tornar públicas.

É importante que eu destaque que minha abordagem sobre valores, especialmente pensando nas celebridades, é pragmática, ou seja, irá se concentrar na experiência e performance dessas mulheres públicas para entender que valores são sinalizados por elas (França; Simões, 2020a). Para Dewey (1980), a experiência caracteriza-se por um movimento duplo que se configura na ação de um sujeito e uma reação a essa ação, que vem de algo externo. “A experiência se realiza, assim, a partir de uma afetação que se constroi por algo exterior ao indivíduo e que inicia uma interação” (Simões, 2010, p. 71). Estar visível é ter o poder de afetar indivíduos a partir do compartilhamento de experiências e construir valores comuns que participaram do processo de formação da identidade, um movimento cíclico, individual e coletivo.

Nesse esquema, a presença de mulheres no espaço público tem o poder de dar existência a experiências que serão compartilhadas pelo grupo afetado por elas. Dessa forma, “os sujeitos são impulsionados a refletir e a agir a partir dessa experiência — e é assim que eles se constituem como um público para esse acontecimento e no contexto dessa ação” (Dewey, 2004, p. 76). Se há um desequilíbrio na possibilidade de performar e compartilhar experiências e se um grupo é privado dessa construção, parece correto afirmar que a visibilidade e a performance de celebridades pertencentes a esses grupos devem ser controladas por dinâmicas de poder.

Judith Butler (2003), em sua teoria da performatividade de gênero, complementa essa discussão ao propor que o gênero é uma repetição estilizada de atos que se constituem ao longo do tempo, o que implica que a identidade de gênero é performativa, não inerente. Butler afirma que “o efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero” (Butler, 2003, p. 200). Essa performatividade é, em grande medida, moldada pelo dispositivo de sexualidade, que dita quais performances são aceitáveis ou não, especialmente no que tange à feminilidade. Assim, o dispositivo de sexualidade de Foucault e a performatividade de gênero de Butler se entrelaçam ao demonstrar como as normas de gênero são internalizadas e reproduzidas através da repetição de atos que reafirmam a feminilidade dentro dos parâmetros estabelecidos pelo poder.

A relação entre o dispositivo de sexualidade e a performatividade de gênero também revela como a normatização da sexualidade feminina impõe padrões de comportamento que, embora possam parecer naturais, são, na verdade, construções sociais reiteradas. Foucault

mostra como a sexualidade foi centralizada em discursos médicos, jurídicos e morais que visam a controlar o corpo feminino, enquanto Butler sugere que essas normas são perpetuadas através da performance repetida de atos que solidificam a identidade de gênero dentro de um campo regulado. Assim, as mulheres são compelidas a performar sua feminilidade de acordo com os padrões heteronormativos que estão profundamente enraizados no dispositivo de sexualidade, criando uma ilusão de naturalidade para comportamentos que são, de fato, produtos de uma disciplinarização contínua.

Essas normas de gênero construídas via dispositivo, se refletem na produção de valores e nos **lugares institucionais** que governam a participação política, econômica e cultural das mulheres. Michelle Perrot (1998), ao pensar sobre a presença de mulheres no espaço público europeu, argumenta que desde uma idade precoce, meninos e meninas são socializados de maneiras diferentes, com expectativas e normas de gênero que moldam suas identidades e trajetórias de vida. Enquanto os meninos são encorajados a serem assertivos, competitivos e ambiciosos na busca por sucesso e reconhecimento na esfera pública, as meninas são frequentemente incentivadas a serem dóceis, submissas e cuidadoras, relegadas aos espaços privados e domésticos (Perrot, 1998).

Segundo Perrot, o domínio do público está relacionado às performances de gênero. O homem público participa do poder e é candidato ao Panteão de grandes homens que merecem homenagem. Ele naturalmente ocupa o espaço público porque é o provedor. A mulher pública, rapariga, é sinônimo de vergonha e imoralidade, uma mulher comum que pertence a todos e está fora do seu ambiente designado, o doméstico (Perrot, 1998). Nos ambientes de trabalho, por exemplo, as mulheres enfrentam desafios sistemáticos relacionados à discriminação salarial, ao assédio sexual e à falta de representação em posições de liderança e tomada de decisão. Na esfera política, as mulheres continuam sub-representadas nos parlamentos e órgãos governamentais, enfrentando obstáculos adicionais para concorrer a cargos públicos e exercer influência política (Perrot, 1998). Além disso, as mulheres públicas muitas vezes são submetidas a um escrutínio mais rigoroso e a padrões de comportamento e aparência. Elas são frequentemente julgadas com base em critérios estereotipados de feminilidade e sexualidade, enfrentando críticas e preconceitos que limitam sua liberdade e autonomia na esfera pública.

Se pensarmos na mídia como um dos principais meios de conseguir visibilidade no mundo atual, também percebemos que as possibilidades para que mulheres celebridades construam sua imagem também são perpassadas por essas dinâmicas. Sobre isso, Lana (2014, p. 182) afirma que “o rádio, o cinema e as fotografias de revistas, a partir dos anos 1920, constituíram alguns dos novos espaços dedicados à presença feminina em público.” Agora, as

mulheres passam a acessar as principais tecnologias de visibilidade mediada e passam a povoar o cotidiano massivo com suas experiências, o que pode conferir a elas uma **projeção acontecimental** muito potente que interfere na própria construção de valores. Lana (2014) argumenta que, com a consolidação da imprensa, acontece pela primeira vez uma divulgação massiva em grande escala das prerrogativas do culto à beleza feminina” (Lana, 2014, p. 183). Aqui, o dispositivo de sexualidade e o de visibilidade se encontram para produzir um mecanismo de controle pautado em um padrão de beleza muito específico, que serve ao universo masculino de diferentes formas.

Estudos demonstram que os padrões de beleza magro e branco desempenham um papel significativo na visibilidade que as mulheres alcançam tanto na mídia tradicional quanto nas redes sociais digitais. Esses padrões estéticos, profundamente enraizados em normas sociais e culturais, tendem a privilegiar determinadas aparências, frequentemente associadas à magreza e a características fenotípicas brancas, o que afeta diretamente o alcance e a valorização de certas celebridades femininas em detrimento de outras.

Um estudo conduzido por Rachel Calogero et al., (2011)¹¹ explora como a objetificação sexual e os padrões de beleza magros e brancos influenciam a forma como as mulheres são representadas e percebidas na mídia. A pesquisa aponta que mulheres que se enquadram nesses padrões recebem mais oportunidades e visibilidade, enquanto aquelas que não se alinham a esses critérios enfrentam marginalização. Celebridades como Kim Kardashian e Beyoncé¹², apesar de possuírem características que divergem parcialmente do padrão branco, ainda são constantemente sexualizadas e julgadas com base em sua aparência física.

Fardouly et al. (2017) estudaram o impacto das redes sociais sobre a autoimagem das mulheres¹³ e descobriram que plataformas como Instagram amplificam a pressão para se conformar a padrões de beleza eurocêntricos e magros. A pesquisa revela que postagens que destacam mulheres magras e de pele clara recebem mais engajamento, perpetuando a ideia de que essas características são mais desejáveis. Celebridades como Gigi Hadid e Kendall Jenner¹⁴,

¹¹ Calogero, Rachel et al. *Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks*, 2011. <<https://doi.org/10.1037/a0024208>> Acesso em: 12 de julho de 2024.

¹² Kim Kardashian é uma empresária e personalidade da mídia norte-americana, conhecida por seu reality show *Keeping Up with the Kardashians* e por sua influência na cultura pop e na moda. Beyoncé é uma cantora, compositora e atriz norte-americana, reconhecida mundialmente por sua poderosa voz, performances impactantes e ativismo, sendo uma das artistas mais premiadas e influentes da música contemporânea.

¹³ Fardouly, Jasmine et al. *Social Media and Body Image Concerns: Current Research and Future Directions*, 2017. <<https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2016.10.002>> Acesso em: 12 de julho de 2024.

¹⁴ Gigi Hadid e Kendall Jenner são modelos norte-americanas de grande destaque internacional. Ambas fazem parte da nova geração de supermodelos, desfilando para grifes renomadas e atuando como influenciadoras digitais. Além disso, são conhecidas por suas conexões familiares com o mundo do entretenimento: Gigi é filha da ex-modelo Yolanda Hadid, e Kendall é parte da famosa família Kardashian-Jenner.

são exemplos de figuras que, ao se encaixarem perfeitamente nesses padrões, têm suas carreiras e popularidade intensificadas nas mídias sociais.

Sarah Banet-Weiser e Kate Miltner (2016)¹⁵ realizaram uma análise sobre a pressão estética imposta às celebridades femininas, mostrando como a mídia reforça constantemente o ideal de magreza e pele clara. A pesquisa aponta como celebridades como Ariana Grande e Taylor Swift são promovidas por sua conformidade com esses padrões, enquanto figuras que não se enquadram neles, como Lizzo¹⁶, enfrentam críticas e menor valorização, apesar de seu sucesso.

A tese de Dayana Carneiro (2024) demonstra como esses padrões de magreza, brancura e outras características de beleza são utilizados na construção de celebridades de forma a criar uma imagem palatável, ou seja, socialmente aceitável e mais facilmente consumível pelo público geral. Segundo a pesquisadora, essa “palatabilidade” atua como um mecanismo de exclusão, pois privilegia corpos e identidades que se encaixam nos padrões hegemônicos, ao passo que marginaliza corpos gordos, negros ou fora dessas normativas estéticas. Carneiro (2024) mostra como celebridades como Preta Gil e Thais Carla utilizam suas posições para resistir a esses padrões, promovendo imagens ressignificadas que desafiam os ideais impostos pela sociedade. Essa proposta tem total relação com o conceito de dispositivo com que estou trabalhando, uma vez que, para ela, “figuras públicas de referência podem, a partir de suas ações na cena pública e do espectro de visibilidade que possuem, ser agentes transformadores na reconstrução e desestereotipização das imagens que temos sobre diferentes grupos sociais” (Carneiro, 2024, p. 92).

Essa lógica pode ser analisada à luz do conceito de dispositivo em Foucault. No caso das celebridades analisadas, o dispositivo de beleza opera ao definir quem pode ou não ser visualizado de forma positiva, enquanto marginaliza corpos que destoam desses padrões. A pesquisadora denomina como celebridades-resistência aquelas que, através da sua performance célebre tem “a possibilidade de fomentar processos de ressignificação das representações sobre grupos minorizados” (Carneiro, 2024, p. 92) Ou seja, elas desafiam o dispositivo ao se colocarem contra essas normativas, desestabilizando os sentidos dominantes e propondo novas possibilidades de representação e pertencimento.

¹⁵ Banet-Weiser, Sarah; Miltner, Kate (2016). *#MasculinitySoFragile: Culture, Structure, and Networked Misogyny*, 2016. <<https://doi.org/10.1080/15405702.2016.1125001>>. Acesso em: 12 de julho de 2024.

¹⁶ Taylor Swift é uma cantora e compositora americana, conhecida por sua transição do country ao pop, letras confessionais e prêmios como Grammys. Ariana Grande é uma cantora e atriz americana, destacada por sua ampla extensão vocal e sucessos no pop e R&B contemporâneo. Lizzo é uma cantora, rapper e flautista americana, reconhecida por sua música pop e hip-hop, além de promover positividade corporal e aceitação.

Também pensando sobre os valores que participam desse processo de visibilidade das celebridades, principalmente nessa dimensão acontecimental, as pesquisadoras Vera França e Paula Simões apresentam um importante estudo construído no Laboratório de Análise de Acontecimentos - Grislab - que analisa a relação das celebridades com valores sociais e acontecimentos tendo em vista duas categorias: acontecimentos que tratam da vida privada e de questões de gênero. Na discussão dos resultados, as autoras constatarem o que me parece ser um exemplo bastante consistente da intersecção entre os dispositivos de visibilidade e sexualidade que estou discutindo aqui:

a incidência de questões de gênero é sintoma de algo que se passa na vida social. Observando o recorte do ponto de vista de gênero, constatamos que, dentre as 29 análises, 17 foram protagonizadas por pessoas do sexo masculino, cinco do sexo feminino, cinco falavam de pessoas dos dois sexos, duas eram personagens homossexuais de telenovela (lésbica e gay). É bem verdade, como veremos adiante, que em muitas análises o acontecimento tratava de machismo e homofobia por parte de homens. De toda maneira, também em nosso site (um laboratório que combate o machismo e o patriarcalismo), constatamos o grande protagonismo masculino: tanto são os homens que mais estão à frente dos acontecimentos que ganham destaque como nós, ao selecionarmos os acontecimentos, também reproduzimos (sem nos darmos conta) esse desequilíbrio de gênero na cena social (França; Simões, 2020b, p.13).

Mesmo em contextos em que os homens não são os protagonistas, suas visões de mundo continuam a influenciar a maneira como as mulheres são representadas e percebidas. A objetificação do corpo feminino, por exemplo, é uma prática amplamente perpetuada na mídia, em que a beleza e o valor de uma mulher são frequentemente medidos por sua conformidade com padrões estéticos que favorecem a magreza e a juventude, características que são historicamente valorizadas por um olhar masculino. Celebridades masculinas, como os atores Leonardo DiCaprio e Brad Pitt, ainda que sejam frequentemente exaltadas por suas conquistas e talentos, também contribuem para a perpetuação desses ideais ao serem associados a mulheres que se encaixam nesses padrões de beleza. Assim, os valores masculinos não só moldam as expectativas sobre o que significa ser atraente ou desejável, mas também sedimentam percepções que limitam e controlam a expressão e a liberdade dos corpos femininos na esfera pública.

A partir do momento em que as celebridades femininas acontecem, ganham projeção midiática e passam a performar valores relacionados ao feminino, maior a sincronia entre o que uma celebridade representa e os valores de uma sociedade e isso “tende apagar o fato que a ausência da mulher nos espaços públicos suprimiu as possibilidades de figuras femininas alcançarem o estatuto da fama ao longo da história ocidental” (Lana, 2014, p. 182). Aqui os três

elementos da visibilidade se entrecruzam e mostram como essas mulheres-celebridade são um produto da operação dos dispositivos de visibilidade e sexualidade. Além disso, podem adquirir poder de inclusive resistir e reconfigurar tais dispositivos.

Por mais que as dinâmicas de poder operem para que mulheres sejam vistas como outras no espaço público, e não possam existir em si mesmas, o poder sempre gera movimentos de resistência. Através de estratégias de contra-publicidade, ativismo digital e produção de contra-narrativas, grupos minorizados buscam ampliar suas vozes e representações, desafiando as estruturas de poder estabelecidas e promovendo formas alternativas de visibilidade e reconhecimento. Para as mulheres, todas as mulheres, ocupar o público é uma questão de sobrevivência, é escancarar abusos e violências seculares que foram colocadas debaixo do tapete.

Ao resistirem e ocuparem o espaço público a partir de si mesmas, nós, mulheres, construímos um novo capital simbólico sobre nós mesmas. E “as celebridades manejam seu capital de visibilidade em busca da manutenção do reconhecimento. Ocupando uma porção significativa do visível social, elas disponibilizam modelos de conduta baseados em valores reconhecidos socialmente” (Lana, 2014, p. 186). As mulheres celebridades manejaram seu capital de visibilidade apesar da condição de outridade imposta pelo gênero. Ao fazerem isso em um lugar de visibilidade, “celebridades femininas povoam os regimes do fazer midiático, contribuindo para a sensibilização de sua presença na vida social por personificar nomes e rostos femininos no espaço público” (Lana, 2014, p.187). Ou seja, embora ainda sejam submetidas a dinâmicas do poder masculino, celebridades femininas são mulheres visíveis que personificam valores do universo feminino mantido por muito tempo na invisibilidade.

Fechando essa discussão sobre poder, gênero e visibilidade, conceituo uma expressão que venho utilizando ao longo deste capítulo. O de “mulheres-celebridade”, utilizado pela pesquisadora Lígia Lana (2014, p.187): “as mulheres celebridade manejam seus méritos por possuírem nome próprio, materializando e transacionando valores típicos ao mundo feminino, mas também jogando com seu próprio capital de visibilidade midiática”. Assim, ao adentrarem o espaço público e compartilharem suas experiências, mulheres visíveis como a minha mãe, ou mulheres-celebridade, oferecem novas possibilidades de existência para outras mulheres negras e, por isso, suas presenças são tão perigosas para as dinâmicas de poder embutidas na visibilidade.

Se pensarmos na intersecção entre gênero e raça, o que poderia ser dito sobre “mulheres negras-celebridade”? O que dizer de um grupo de mulheres que têm suas construções identitárias perpassadas por racismo e sexismo? Mulheres que também precisam desviar nas

dinâmicas universais de gênero? Estamos falando de mulheres que, além de terem que construir um mundo comum com valores femininos, precisam também resgatar valores negros historicamente silenciados e negados e reconstruir referenciais positivos do ser negra e mulher. É importante que, para isso, eu refaça o mesmo caminho que fiz para chegarmos até o conceito de “mulheres celebridades” pensando primeiramente na presença de mulheres negras no espaço público.

2.3 O dispositivo de visibilidade, sexualidade e racialidade: “mulheres-negras celebridade”

Sueli Carneiro (2023), filósofa, escritora e ativista brasileira, é conhecida por suas contribuições para o entendimento das questões raciais no Brasil e em contextos globais. Adaptando o trabalho de Michel Foucault e olhando para a realidade brasileira, a pesquisadora propõe o conceito de "dispositivo de racialidade" como uma forma de analisar como as estruturas sociais e políticas perpetuam e reforçam o racismo sistêmico. O dispositivo de racialidade, de acordo com Carneiro (2023), é um conjunto de práticas, instituições e discursos que operam para produzir e manter relações de poder racialmente desiguais na sociedade. Assim como o dispositivo de sexualidade, ele não se limita a atos individuais de preconceito ou discriminação, mas está enraizado em estruturas e sistemas que perpetuam a marginalização e a exclusão de populações racializadas. Para a autora:

O dispositivo de racialidade, ao demarcar a humanidade como sinônimo de branca, irá redefinir as demais dimensões humanas e hierarquizá-las de acordo com a proximidade ou distanciamento desse padrão. Desse modo, **branco torna-se ideal de Ser para os Outros, e a mulher branca, uma mística para padrões não brancos** (Carneiro, 2023, p. 32. grifo nosso).

Partindo de Foucault, Carneiro (2023, p. 32) faz a intersecção entre o dispositivo de sexualidade e o dispositivo de racialidade e demonstra como a operação desses dispositivos foi utilizada para a produção de valores burgueses que “instituiu para todos o padrão estético desejável, a forma de amor e de sexualidade, a moral correspondente”. Embora Foucault localize a discussão sobre a constituição de dispositivos de poder no século XVIII, Carneiro (2023, p. 33) propõe que “a constituição do dispositivo de racialidade remonta a momentos anteriores ao surgimento da sociedade disciplinar, na qual adquirirá novos sentidos”. Para demonstrar isso, a autora recorre à teoria do contrato social proposta pelo filósofo afro-americano Charles Mills (1997).

O conceito de "contrato racial" articula a ideia de que a sociedade moderna se funda tendo o objetivo estratégico de estabelecer hierarquias raciais e legitimar a subordinação de

grupos não-brancos. Este contrato implícito determina não apenas as relações de poder, mas também molda a própria estrutura social, perpetuando desigualdades raciais. Como destaca Sueli Carneiro (2023, p. 33), “o contrato racial é o que estrutura o dispositivo de racialidade” uma vez que segmenta valores e normas sociais em um contrato que opera para que haja distribuição desigual de recursos e direitos com base na raça. A racialidade, assim, não é apenas uma característica ou identidade, mas um dispositivo que regula a vida social, confirmando a lógica do contrato racial. Como Carneiro (2023, p. 40) pontua, “a diferença é então tornada objeto de investigação, de produção de saber, de títulos, de reconhecimento - poder enfim”.

Ela também nos lembra que a racialidade não é apenas um marcador de diferença, mas um sistema de significados que legitima a subordinação contínua. Assim, o dispositivo de racialidade não apenas reforça as hierarquias sociais, mas também perpetua a lógica de exploração econômica baseada em raça, mantendo os corpos racializados em posições subalternas dentro da economia global e também no que tange a **valores ou características valorizadas por determinada sociedade**.

Representações e valores racistas e escravocratas ainda permeiam a sociedade brasileira e são elementos fundamentais do dispositivo de racialidade. Esses elementos não apenas reforçam as hierarquias raciais, mas sedimentam as bases do contrato racial ao legitimar a exclusão e a dominação de corpos não-brancos. As representações racistas nos meios de comunicação, na educação e nas práticas cotidianas reforçam continuamente a lógica do contrato racial, naturalizando a supremacia branca e a subordinação dos demais. As instituições sociais, assim, funcionam como braços do dispositivo de racialidade, reproduzindo o racismo estrutural que sustenta o contrato racial. A memória coletiva e as narrativas históricas, que frequentemente glorificam o passado colonial e escravocrata, continuam a alimentar esse dispositivo, perpetuando um ciclo de exclusão e desigualdade. Portanto, o contrato racial e o dispositivo de racialidade não são apenas fenômenos históricos, mas estruturas vivas que continuam a moldar as relações sociais e raciais no presente (Carneiro, 2023).

Ao criar uma divisão ontológica, os dispositivos de racialidade e sexualidade e visibilidade irão conferir para mulheres negras lugares muito mais próximos da invisibilidade do que da visibilidade. Carneiro (2023) aponta ausência ou baixa visibilidade de pessoas negras em práticas discursivas e áreas de produção teórica. A ciência produz valores que sedimentam o imaginário social e as hierarquias de poder. Assim, “áreas de conhecimento foram criadas tendo por especialidade “conhecer o outro”” (Carneiro, 2023, p. 41). Esse outro é objeto e não sujeito justamente por estar distante do ideal de brancura do Ser.

O exemplo dado pela autora me aponta um caminho para olhar para o que chamo aqui de “mulheres-negras celebridades”, ou seja, mulheres negras que ocupam um lugar de visibilidade na esfera pública midiática e detêm capital de fama e reconhecimento, apesar de dinâmicas múltiplas de poder que tentam conferir a elas espaços de invisibilidade. Para pensar sobre o **lugar institucional**, iremos iniciar este percurso a partir do período colonial, em que mulheres negras eram escravizadas. Sobre isso, bell hooks (2019, p. 37) afirma que “o sexismo era parte integrante da ordem social e política trazida de terras europeias por colonizadores brancos, e tinha intenção de causar um impacto profundo no destino de mulheres negras escravizadas”. A autora faz uma contextualização sobre a realidade norte-americana, mostrando como mulheres negras estavam única e exclusivamente ligadas à “mulher pública” no seu lugar mais pejorativo, pois eram, ao mesmo tempo, uma propriedade e um bem público. Eram expostas em praça pública, muitas vezes nuas para compra, e “a nudez da mulher africana servia como um constante lembrete de sua vulnerabilidade sexual” (hooks, 2019, p. 41). Ao circularem pelas ruas para executarem as tarefas às quais estavam submetidas, tinham seus corpos violados publicamente e eram vítimas comuns de estupros, que se iniciaram já no continente africano, permaneciam no transporte negreiro e durante suas vidas.

Mary Del Priore (1997, p. 18) afirma que vieram ao Brasil como escravos um número muito maior de homens do que de mulheres africanas. Isso porque o trabalho feminino era considerado menos produtivo, além de o tempo de vida estimado a ela ser menor. Por outro lado, chegaram aqui mais mulheres do que as estatísticas dos portos registram: “Tratava-se de negrinhas roubadas que alcançavam altos preços, às vezes o de dois mulatões, se fossem graciosas”. Independente disso, a verdade é que elas faziam ao lado dos homens todo o tipo de tarefa pesada, além de se ocuparem das atividades domésticas da casa grande e, ainda, nas senzalas, da manutenção de companheiros e filhos. Del Priore (1997) enfatiza que a exploração física das escravas era acentuada pela maternidade. O sexo delas era explorado para o prazer dos homens, mas também para a reprodução. Afinal, ainda que ilegítimos, “os filhos das escravas não deixavam de significar um investimento para os seus senhores” (Del Priore, 1997, p. 59) – assim como foi a exploração sexual das mulheres indígenas.

As mulheres brancas eram criadas para o casamento e a maternidade. A elas cabiam o recato e a permanência no âmbito doméstico privado, podendo utilizar-se do ambiente público somente em suas esparsas idas às missas. A violência também era perpetuada entre as próprias mulheres brancas e negras perante sua rivalidade, haja visto o fato de que, por inúmeras vezes, mulheres brancas em momentos de ciúme e ódio ordenaram à morte ou ao tronco as escravas amantes do patriarca. A branca frígida era comparada à negra ferosa, nesse sentido, a mulher

branca, condenada ao casamento e à maternidade, era quase sempre excluída de qualquer prazer erótico, sendo reservada à procriação (Kilomba, 2019).

Aqui já observamos lugares muito distintos na ocupação do espaço público por mulheres negras e brancas. Por mais que mulheres brancas também sofressem com a violência e domínio do patriarcado, a elas ainda era reservada uma associação à pureza, ao belo, ao desejável. Para mulheres negras, as associações estão muito mais ligadas à posse, à promiscuidade e à vulnerabilidade social.

Além de terem seus corpos como públicos, mulheres negras eram submetidas a outras dinâmicas de invisibilidade pública. Enquanto as sinhás e outras mulheres brancas podiam frequentar as igrejas, criar irmandades e se colocar como autoridades naquele espaço religioso, era muito difícil que mulheres negras conseguissem profetizar sua fé de raiz africana publicamente ou participar das ordens católicas. Elas não detinham a pureza e o recato necessários. Um exemplo disso é “Xica da Silva”, mulher negra que conseguiu destaque social a partir do momento em que joga com a sexualização do próprio corpo e conquista um homem branco rico. “Xica” passa boa parte da vida tentando se inserir na sociedade, mas era constantemente deslegitimada por sua cor.

O apagamento e a deslegitimação de mulheres negras no espaço público também se deram durante o período colonial e se perpetua até os dias de hoje. Aqualtune, Acotirene, Luiza Mahin, Esperança Garcia e Adelina são heroínas nacionais cujas histórias pouco conhecemos. Na articulação desse processo de apagamento, a falta de registros, dificuldades com o próprio idioma, baixo acesso à educação e analfabetismo culminaram na enorme dificuldade em entender melhor nossa origem e construirmos um repertório simbólico a partir de nós mesmos. Tal invisibilidade, aliada a outras estruturas racistas simbólicas e institucionais, mantém mulheres negras, ainda hoje, em lugares de vulnerabilidade. As mulheres negras são mais vulneráveis à violência doméstica, abuso sexual e homicídios, de acordo com estatísticas do Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM) e de órgãos governamentais de segurança pública. Apesar de 27% da população feminina se declarar negra, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua do IBGE,¹⁷ mulheres negras representam apenas 2% do Congresso Nacional e são menos de 1% na Câmara dos Deputados.

Nós, mulheres negras, ainda estamos construindo nosso mundo comum e nossos próprios valores a partir da ocupação recente do espaço público. Nossa presença na esfera

¹⁷ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. *Tabela 6403: População residente, por cor ou raça e situação do domicílio*. Publicado em: Sistema IBGE de Recuperação Automática – SIDRA. Disponível em: <<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/6403>>. Acesso em: 13 de junho de 2022.

pública é perigosa para a estrutura e para nosso próprio corpo por contrapor os valores masculinos e eugenistas que nos transformaram em propriedade privada. É o que Kilomba (2019) define como “outro do outro”. A expressão encapsula a posição subalterna e marginalizada que as mulheres negras ocupam dentro das estruturas de poder e dominação, tanto em relação aos homens brancos quanto às mulheres brancas. A pesquisadora revela como as mulheres negras são, com frequência, duplamente excluídas e desumanizadas dentro das hierarquias raciais e de gênero. Elas são o “outro” em relação aos homens brancos, subjugadas pela violência e exploração da escravidão e do colonialismo, e também são o “outro” em relação às mulheres brancas, cujos privilégios e poderes são muitas vezes construídos sobre a opressão das mulheres negras.

Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca a si mesma. [...] Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o “outro” do outro (Kilomba, 2019, p 124).

Seria, então, uma carência dupla, uma dupla alteridade exercida pela masculinidade e pela branquitude. Kilomba (2019) explica que existe reciprocidade na relação entre a mulher branca e o homem branco, mas na relação entre mulher branca e homem negro, existe uma oscilação, que pelo fator racial, permite que a mulher negra, em alguns momentos, se coloque como sujeito. Assim, a autora contrapõe a universalização beavoriana que afirma que todas as mulheres são vistas como objeto, afirmando que mulheres brancas podem ser vistas como sujeitos em dados momentos, assim como o homem negro. Já a mulher negra, ocupando este “terceiro espaço”, não é reconhecida muitas vezes sequer, como mulher, ou humana.

Ao longo de sua discussão, a pesquisadora apresenta uma série de relatos e reflexões que ilustram as formas complexas e interseccionais pelas quais as mulheres negras são racializadas, sexualizadas e desumanizadas dentro das estruturas coloniais e patriarcais. Elas são retratadas como objetos de desejo e controle, cujas identidades e corpos são constantemente violados e submetidos a uma série de violências físicas, psicológicas e simbólicas. Além disso, a artista destaca como as mulheres negras são frequentemente excluídas dos discursos hegemônicos sobre feminilidade, beleza e maternidade, sendo representadas de forma estereotipada e desumanizada nos espaços públicos e na mídia. “As mulheres negras assistiram, em vários momentos de sua militância, a temática específica da mulher negra ser secundarizada na suposta universalidade do gênero” (Carneiro, 2003, p. 121). Suas histórias e experiências

são apagadas ou distorcidas, enquanto seus corpos são fetichizados e explorados para atender aos desejos e necessidades dos colonizadores e opressores.

Diante desse contexto de marginalização e invisibilização, Kilomba (2019) oferece uma poderosa crítica às estruturas de poder e dominação que perpetuam a opressão das mulheres negras. Ela convoca à necessidade de reconhecer e confrontar as formas complexas de racismo e sexismo que permeiam as sociedades contemporâneas, bem como de ampliar as vozes e perspectivas das mulheres negras dentro dos movimentos feministas e antirracistas. Suas discussões são um exemplo claro do poder que a visibilidade tem em dar existência a coisas, pessoas e experiências que influenciam em nossas percepções.

A partir das discussões desses autores, defendo aqui que esta dupla alteridade estabelece dinâmicas de poder através da intersecção entre os dispositivos de raça, sexualidade e visibilidade, como discuti aqui. A mulher negra é duplamente invisibilizada, na medida em que, ao longo do tempo, as narrativas visíveis sobre essas mulheres, que lhe conferiam existência, vieram de um outro branco e masculino, que, na busca pelo poder, construiu uma estrutura que lhe permite estar em si mesmo, apesar da presença de outro. Tais dinâmicas conferem à visibilidade um espaço de poder que renega mulheres negras e cria mecanismos para dificultar sua presença na esfera midiática, evitando que elas adquiram uma **dimensão acontecimental**. Quando isso acontece, os dispositivos se rearranjam e passam a relembrar essas mulheres que aquele espaço de poder não foi construído para elas, obrigando-as a defender a todo o momento sua legitimidade. Como já discutimos aqui, a mídia tem papel crucial na produção e reprodução de qualquer dispositivo, e é ponto comum na operação dos dispositivos de sexualidade, racialidade e visibilidade produzindo “mulheres-negras celebridade”.

No período escravocrata, pessoas negras apareciam nos jornais quase que exclusivamente na condição de escravizados, sendo vendidos e procurados. No período pós-colonial, já se estabeleciam grandes jornais e circulação literária e, novamente, pessoas negras apareciam quase sempre na posição subalterna, violenta e negada (Sodré, 2015). Segundo pesquisa realizada pela Paramount Global em 15 países, incluindo o Brasil, 23% das pessoas negras brasileiras sentem que são retratadas como criminosas e 24% como perigosas nas representações midiáticas.

nem todos os pretos estão necessariamente nas profissões do setor de serviços, nem todos são serviçais. Existem pretos operários, comerciários, funcionários públicos, profissionais liberais, etc., e isso hoje como no passado. No passado, tivemos pretos proprietários, políticos e também profissionais liberais, ao lado de artesãos livres e escravos. Portanto, o preto que transmite aos meios de comunicação, desde a literatura até a TV, só faz parte de um segmento de

classe e ainda assim, é referente a um passado histórico da sociedade brasileira (Nascimento, 2022, p. 43).

Com o surgimento da TV, a necessidade de invisibilizar pessoas negras se manteve. Na novela “A cabana do pai Tomas” em 1969, o personagem principal, um homem negro, foi vivenciado por Sérgio Cardoso, um ator branco que fazia par romântico com a atriz Ruth Souza. A obra foi considerada racista pela prática de blackface - prática de pintar pessoas brancas de preto para representarem pessoas negras. Na novela “A escrava Isaura”, a escolha de Lucélia Santos para vivenciar uma pessoa escravizada acontece por acidente: segundo o diretor da novela, não havia atrizes negras para fazer a personagem na época (Araújo, 2004).

Pesquisas mostram que a possibilidade de aparecer na mídia, seja em telenovelas, revistas e telejornais, ainda permanece pequena. 92% dos personagens das tramas que ganharam as telas das televisões do país entre 1984 e 2014 foram brancos, segundo pesquisa conduzida por grupo de estudos da Universidade do Rio de Janeiro (UERJ)¹⁸. Durante o primeiro semestre de 2022, dos 124 personagens principais e secundários presentes nas telenovelas inéditas da “Rede Globo” e da “RecordTV”, principais emissoras com produção de teledramaturgia do país, só 14% eram negros, de acordo com levantamento feito pela revista “Veja”.

No caso das mulheres negras, a mídia frequentemente perpetua uma narrativa de desvalorização e marginalização. Nas telenovelas, é comum que as personagens negras sejam representadas em papéis profissionais subalternos, como o de empregadas domésticas, enquanto as personagens brancas ocupam posições de maior destaque e poder. Além disso, essas personagens negras frequentemente são relegadas às margens das tramas, tendo pouca ou nenhuma influência no desenrolar central da história. Quando não são retratadas em papéis subalternos, os corpos das mulheres negras são hipersexualizados, perpetuando estereótipos racistas que têm suas raízes no período colonial e continuam a ser reforçados em uma sociedade que ainda é estruturalmente racista.

As representações globais das negras nos meios de comunicação de massa contemporâneos continuam a nos identificar como mais sexuais, como aberrações primitivas descontroladas. O sucesso popular de uma obra polêmica como *The Black's Man Guide to Understand the Black Woman*, de Shahrazad Ali, que reforça que as negras são intelectualmente inferiores aos negros, tem o cérebro menor etc. Indica até onde muitas pessoas negras internalizam o pensamento sexista/racista sobre a identidade feminina negra (Hooks, 1995, p. 469).

¹⁸ *Maioria da população, pessoas negras são 14% dos personagens de novelas brasileiras*. Disponível em: <<https://www.metro1.com.br/noticias/jornal-da-metropole/130505,maioria-da-populacao-pessoas-negras-sao-14percent-dos-personagens-de-novelas-brasileiras>>. Acesso em: 22 de junho de 2024.

Em sua tese, sobre mulheres protagonistas em telenovelas globais das 21h, a pesquisadora Mariana Gonçalves (2023) mostra como esse protagonismo historicamente foi associado à branquitude, um valor estruturante na narrativa midiática brasileira. Segundo a pesquisadora, as protagonistas brancas são representadas como universais, enquanto mulheres negras são frequentemente enquadradas em papéis específicos que reforçam estereótipos ou restringem sua complexidade narrativa. A autora evidencia que “Se “a primeira Helena/protagonista negra” é um acontecimento digno de manchetes, uma expressão como “mais uma protagonista branca” não é vista na mídia mainstream” (Gonçalves, 2023, p. 97).

A presença de mulheres negras como protagonistas ainda é exceção, e quando ocorre, está marcada pela necessidade de justificar ou explicar sua posição, evidenciando a operação do dispositivo de sexualidade e racionalidade. Ao fim de uma década de telenovelas, Gonçalves identifica apenas oito protagonistas negras e mostra como a construção dessas personagens é perpassada pelos dispositivos de poder que discuto aqui, criando “caixinhas”, padrões limitantes para a performance dessas personagens.

A pesquisa ainda revela que quando mulheres negras assumem o protagonismo, elas são apresentadas como “exceções” em um sistema que privilegia a branquitude. Essas personagens frequentemente enfrentam desafios narrativos que reafirmam o lugar de subordinação ao qual as mulheres negras são historicamente relegadas, como a luta por aceitação ou superação de traumas vinculados ao racismo. Isso reflete um valor social, relacionado à visibilidade, que posiciona as mulheres negras como “merecedoras” do protagonismo apenas em situações extraordinárias, produzindo espaços de visibilidade muito delimitados para esses corpos. Isso aparece, quando Gonçalves (2023) destaca que os valores associados ao protagonismo feminino nas telenovelas — como beleza, maternidade e o papel no trabalho — são aplicados de forma desigual às mulheres negras. A pesquisadora aponta que, enquanto protagonistas brancas podem ocupar uma multiplicidade de papéis, as mulheres negras são frequentemente limitadas à hipersexualização ou à figura de resistência, privando-as de narrativas complexas ou positivas que permitam maior identificação com o público.

Lélia Gonzalez (1983) descreve três imagens recorrentes no contexto midiático brasileiro destinadas às mulheres negras, que são: a Mãe preta, a Doméstica e a Mulata. Essas imagens são articuladas com base em estereótipos que visam a determinar o lugar das mulheres negras na cultura. Patrícia Hill Collins (2019) argumenta que as “imagens de controle” fazem parte de uma ideologia abrangente de dominação, que opera por meio de uma lógica de poder capaz de nomear, caracterizar e manipular os significados atribuídos às vidas das mulheres negras, frequentemente distorcido ou silenciando suas próprias narrativas.

Segundo Bueno (2020), os grupos dominantes utilizam essas representações para sustentar um sistema de poder que perpetua padrões de violência e dominação, enquanto culpabilizam as mulheres negras pelas desigualdades sociais nas quais estão inseridas. Ao disseminar narrativas estereotipadas, a mídia atua como um agente central na manutenção dos dispositivos, silenciando as vozes dessas mulheres e inviabilizando seus valores e experiências. Portanto, a perpetuação dessas imagens de controle não apenas reforça a matriz de dominação, mas também consolida as estratégias de poder que buscam manter a hierarquia racial e de gênero intacta.

Esses conceitos podem ser relacionados ao dispositivo de Foucault, que se refere a um conjunto de práticas, discursos e instituições que organizam e controlam as condutas e modos de ser dos indivíduos. No contexto da mídia, os dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade funcionam para perpetuar essas imagens de controle, reforçando estereótipos e naturalizando a subordinação das “mulheres-negras celebridades”.

Mas apesar da operação desses múltiplos dispositivos, algumas negras conseguem subverter essas lógicas e se tornar celebridades. Ao fazerem esse movimento, elas passam a acessar dinâmicas de poder que possibilitam rearranjos e resistências a esses dispositivos. Para chegar e permanecer visíveis, considero que “mulheres-negras celebridades” desenvolvem estratégias muito específicas para lidar com a operação dos dispositivos aqui descritos. A partir da “mulher-celebridade negra” Ludmilla, é meu objetivo entender quais são essas estratégias, o que elas revelam sobre os dispositivos de poder aos quais resistem e se a projeção acidental adquirida pela artista, aliada a essas estratégias, é capaz de promover rearranjos tão significativos nesses dispositivos, configurando a própria celebridade como um dispositivo de empoderamento.

2.4 Mulheres-negras Celebridades resistem: o dispositivo de empoderamento

Como observamos anteriormente, estar visível no espaço público está associado a possuir poder social. Ser visto, ouvido e validado publicamente é adquirir poder de afetação e existência e está associado à construção de valores comuns, o que foi negado a alguns grupos que têm sua performance perpassada por dispositivos de poder. Mulheres-negras celebridade, ao ocuparem um lugar de poder, precisam criar formas de reajustar esses dispositivos e as disputas vivenciadas por elas já descritas aqui configuram um movimento de resistência e reconstrução de valores comuns a partir do seu próprio olhar e de sua narrativa (hooks, 2019).

Esse movimento que sacode estruturas já postas e reorganiza a distribuição de poder é chamado empoderamento.

Berth (2019) articula os conceitos de poder postulados por Hannah Arendt (2001) e Michel Foucault (1979) para situar a compreensão do empoderamento de grupos minoritários. Conforme aponta, Arendt (2001) compreende o poder a partir da ação coletiva que não pode ser transformada em propriedade de um único indivíduo. O poder pertence a um grupo e só pode ser conservado se o grupo permanece unido. Em consonância com as proposições de Arendt, Berth traz as reflexões de Foucault, que defende que o poder não está concentrado apenas em instituições e que as relações de poder ultrapassam o nível estatal e perpassam todas as esferas da sociedade.

A autora afirma que “o silenciamento de grupos oprimidos e o endurecimento do conveniente desinteresse dos grupos dominantes em discutir nossas matrizes de opressão geradoras das desigualdades deixou um enorme atraso na produção de conhecimento” (Berth, 2019, p. 57). Ou seja, existe um desequilíbrio de poder muito relacionado à performance – não é à toa que muitas construções teóricas de intelectuais negras reivindicam o direito à fala, à performance, a ser ouvida e entendida dentro da esfera pública. Também não é coincidência que essas teóricas se posicionem politicamente e estejam ligadas a movimentos sociais e políticos. É através de performances públicas que esses grupos passam a tensionar uma estrutura, o que leva os indivíduos pertencentes a esses grupos a se posicionarem criticamente, criando ferramentas de atuação nos espaços em que estão inseridos.

Berth (2019) recorre ao feminismo negro para afirmar o quanto mulheres negras sempre adotaram uma prática de resistência e se posicionaram criticamente para pensar “estratégias de enfrentamento ao sistema racista e redes de solidariedade” (Berth, 2019, p. 73). Por esse viés, é possível observar que, ao longo da história, mulheres negras fizeram do empoderamento uma estratégia constante de movimentação social para sua comunidade e celebridades negras e femininas participaram desse processo.

Para além da dimensão estética e consumista que faz parte da construção de qualquer celebridade, célebres, advindos de grupos minorizados, parecem usar seu poder de afetação e sua performance para redistribuir o poder entre os seus. Nesta perspectiva, o poder reside tanto no indivíduo empoderado, quanto em seus grupos enquanto coletivo e que seria impossível dissociar. A autora insiste que empoderamento não pode ser pensado se não for para a emancipação dos indivíduos em coletividade e que a concepção de poder presente no empoderamento é horizontal e coletiva e busca subverter as lógicas de poder existentes (Berth, 2019).

Assim, o empoderamento diz respeito ao compartilhamento de experiências que contestam e deslocam as relações de poder que afetam um grupo, sendo fundamental para a alteração do sistema de forma gradativa, fazendo um trabalho de base que alimente e fortaleça a representação coletiva (Berth, 2019). Num processo comunicativo, estamos continuamente afetando e sendo afetados pelas pessoas, objetos e acontecimentos, o que implica um ato de relação com o outro, “uma interação marcada pela reflexividade” (França, 2016, p. 158). Já mencionamos aqui que é nossa pretensão entender a atuação de algumas celebridades como empoderadoras na medida em que, através da sua trajetória, buscam reequilibrar a distribuição do poder reconstruindo valores historicamente negados a partir do compartilhamento de suas experiências no espaço público, o que entendo como um dispositivo de empoderamento.

Nesse sentido, apresento o dispositivo de empoderamento como um processo de fuga de valores hegemônicos e da visibilidade, performance de valores outros. Esse dispositivo passa necessariamente por um processo comunicativo, um processo de reconstrução das linguagens (hooks, 2019), de reeducação do olhar, de imposição da fala e exercício do ouvir (Kilomba, 2019) da qual as celebridades participam. Em linhas gerais, a presença de uma celebridade como Ludmilla desnuda a operação dos dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade, e na medida em que ela, através de sua visibilidade, passa a afetar seu público com discussões de cunho social e político oferecendo uma resistência aos arranjos desses dispositivos, ela mesma se configura enquanto um dispositivo de empoderamento. Extrapolando a condição de dispositivo interacional crítico que apresentamos no capítulo 1, a proposta é analisar a artista como um dispositivo de empoderamento na medida em que ela, além de tensionar a estrutura através de sua visibilidade, trabalha para que seu grupo seja emancipado cultural, política e economicamente. A diferença está no fato de que os dispositivos de empoderamento, além de se posicionarem criticamente e afetarem o público através desse posicionamento, utilizam sua visibilidade como uma estratégia de equilíbrio num sistema desigual.

Joice Berth ressalta que o reconhecimento da concessão de poder a grupos minoritários está relacionado aos temas-chave elencados por Collins que já apresentamos e serão retomados na metodologia. Isso se dá através dos níveis de conhecimento histórico, político e social diretamente relacionados à aceitação e ao enaltecimento da cultura, da estética e da percepção sobre a sociedade em que estão inseridos. Tudo isso, segundo a autora, leva os indivíduos pertencentes a esses grupos a se posicionarem criticamente, munidos de informações sobre si mesmos e conscientes de suas habilidades próprias para, a partir disso, criarem ferramentas ou poderes de atuação nos espaços em que estão inseridos.

3 PERCURSO METODOLÓGICO

O caminho elencado aqui vem de escolhas minhas enquanto pesquisadora, minhas perspectivas, minha vivência, bem como dos autores e escolhas conceituais aqui já delimitadas. Diante das discussões que apresentei nos dois capítulos teóricos, retomo minha pergunta de pesquisa: *Como a mulher-negra celebridade Ludmilla é perpassada pelos dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade e, ao resistir a eles, passa também a operar como um dispositivo de empoderamento?*

A partir desse questionamento, meu objetivo geral é apreender como os dispositivos de poder perpassam a fama de Ludmilla, verificando os tensionamentos que emergem em diferentes situações interativas, as estratégias utilizadas pela artista para lidar com esses tensionamentos e se essas estratégias fazem dela um dispositivo de empoderamento. Derivando dessa questão principal, meus objetivos específicos são:

- Aprender como os dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade aparecem ao longo da trajetória de Ludmilla e que valores são evocados por eles;
- Refletir de que maneira esses dispositivos interferem na construção e manutenção da fama de Ludmilla;
- Identificar as estratégias utilizadas por Ludmilla para resistir a esses dispositivos;
- Verificar se essas estratégias configuram a celebridade em questão como um dispositivo de empoderamento capaz de reordenar estruturas e abrir caminhos para grupos historicamente silenciados.

3.1 Ludmilla: uma “mulher-negra celebridade”

3.1.1 Carreira¹⁹

Ludmilla Oliveira da Silva nasceu em 24 de abril de 1995 no centro do Rio de Janeiro, mas mudou-se muito jovem para Duque de Caxias, cidade localizada na Baixada Fluminense, onde foi criada. Ela é filha de Silvana Sales Oliveira e Luiz Antônio Silva, que foi preso antes da artista completar dois meses de vida. Por isso, a cantora foi criada por sua mãe com ajuda da avó, seu ex-padrasto e seu tio. Após sua ascensão ao estrelato, Ludmilla forneceu suporte

¹⁹ *Trajatória retirada da análise do documentário “Rainha da Favela” 2021, disponível no Globoplay. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/ludmilla-rainha-da-favela/t/szDqJqFM2w/>>. Acesso em: 02 de julho de 2024. Para complementar a trajetória, foi utilizada a matéria “Saiba tudo sobre Ludmilla” da revista Quem. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/famoso/ludmilla/>>. Acesso em: 12 de julho de 2024.*

financeiro para seu pai até 2021, quando obteve medida protetiva para que ele não se aproximasse dela após denunciá-lo por extorsão. A artista tem dois meio-irmãos, frutos de outros relacionamentos de sua mãe.

Ludmilla passou a cantar em público aos oito anos, quando era convidada pelo então padrasto, que era músico, para se apresentar em rodas de pagode junto com seu grupo musical. Desde essa época, ela já pensava em seguir carreira como cantora, o que preocupava sua mãe devido à instabilidade, bem como o fato de querer cantar pagode, gênero que era representado majoritariamente por homens.

Fez sua primeira apresentação pública em uma festa, ao ser convidada para cantar quando o equipamento sonoro do evento quebrou e apenas as batidas de funk carioca ficaram ecoando no local. Com o sucesso da apresentação, organizadores de festas começaram a chamá-la para seus eventos, até que seu tio a apresentou ao produtor musical e empresário “MC Roba Cena”. Em 2012, lançou o single “Fala Mal de Mim” sob o nome artístico “MC Beyoncé”, em homenagem à cantora norte-americana de mesmo nome, de quem é grande admiradora. O videoclipe da música tornou-se um grande sucesso, obtendo 15 milhões de visualizações online em um curto espaço de tempo. A partir do sucesso do single, a artista recebeu inúmeros convites para se apresentar em casas de shows por todo o país, chegando a realizar 60 concertos por mês, como afirmou em entrevista a Marília Gabriela²⁰.

Passou a assinar como “MC Ludmilla”, uma vez que seu antigo nome pertencia ao seu empresário anterior para evitar problemas jurídicos no futuro. Ela assinou contrato com a gravadora “Warner Music Brasil”, que sugeriu que a sigla MC fosse retirada para que, assim, ela não enfrentasse barreiras relacionadas à marginalização do funk e pudesse cantar qualquer gênero. Em 2014, lançou o EP “Hoje”, misturando batidas pop ao funk, que foi um grande sucesso, contribuindo para os mais de 1,5 bilhão de streams que Ludmilla acumula nas plataformas de música. Foi um marco importante na sua carreira, especialmente na transição de “MC Beyoncé” para Ludmilla, uma artista pop reconhecida.

O álbum “A Danada Sou Eu”, lançado em 2016, mostrou sua versatilidade e incluiu sucessos como “24 Horas” e “Cheguei”. Foi um sucesso comercial e estreou na primeira posição da Billboard Brasil. A primeira semana de vendas rendeu 20.000 cópias, resultando em um disco de ouro pela Pro-Música Brasil e lhe rendeu uma indicação ao Grammy Latino de Melhor Álbum Pop Contemporâneo em Língua Portuguesa.

²⁰ *‘Minha essência é o funk’, diz Ludmilla no De Frente Com Gabi*. 30/10/2014. SBT. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fCKY5qD74_g>. Acesso em: 12 de maio de 2024.

Em 2019, Ludmilla lançou seu primeiro álbum ao vivo, “Hello Mundo”, que também recebeu uma versão em estúdio. Esse projeto gerou sucessos como “Favela Chegou”, “A Boba Fui Eu” e “Invocada”, e foi certificado como platina dupla pela Pro-Música Brasil (PMB) devido ao seu sucesso comercial. Em 2020, Ludmilla inovou com o extended play (EP) “Numanice”. O projeto marcou um novo capítulo na carreira de Ludmilla, estabelecendo-a como uma das principais vozes do pagode brasileiro, além de diversificar sua trajetória artística. Diferente dos trabalhos anteriores, voltados ao funk e ao pop, “Numanice” trouxe canções de pagode, gênero tradicionalmente associado a artistas masculinos, e Ludmilla não apenas se destacou nesse cenário, como também ajudou a expandir o público do gênero.

O impacto de “Numanice” foi tão significativo que, em 2021, Ludmilla lançou “Numanice: Ao Vivo”, gravado em um show intimista que captou a energia e o carisma da artista ao vivo. Esse álbum ao vivo também foi bem recebido e ajudou a consolidar “Numanice” como um projeto inovador. Em 2022, o sucesso continuou com “Numanice 2”, seu quarto álbum de estúdio, que trouxe novas composições e foi amplamente aclamado. O álbum recebeu o Grammy Latino de Melhor Álbum de Samba/Pagode, um reconhecimento importante que reforça a qualidade e a originalidade do projeto, além de elevar Ludmilla a um novo patamar no cenário musical brasileiro.

Além do sucesso de crítica, “Numanice” foi um fenômeno de público. A série de lançamentos levou Ludmilla a realizar shows esgotados em várias cidades do Brasil, onde a resposta do público foi excepcional. Em 2023, a artista vendeu 20 mil ingressos em 20 minutos para um show em São Paulo²¹. O público demonstrou grande receptividade, e as músicas do projeto acumulam milhões de streams nas plataformas digitais. No “Spotify”, faixas como “Te Amar Demais” e “Amor Difícil” se destacaram, com milhões de reproduções, e a artista conquistou novos fãs, diversificando sua base de ouvintes. Em redes sociais, a resposta dos fãs e dos críticos foi igualmente positiva, destacando o talento de Ludmilla e sua habilidade em transitar por diferentes gêneros musicais.

Toda a popularidade de Ludmilla também se reflete em outros números. Em 2021, ela ganhou o Prêmio Multishow de Música Brasileira na categoria de “Melhor Cantora”. A artista também acumulou mais de 8 milhões de seguidores nas redes sociais e sua música “Verdinha”

²¹ *Ludmilla esgota 20 mil ingressos para o “Numanice” em tempo recorde; saiba quanto!* Publicado em: POPline em 17 de outubro de 2023. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/noticias/noticia/2023/10/ludmilla-esgota-20-mil-ingressos-do-3terceiro-numanice-em-sao-paulo-de-2023-em-20-minutos.ghtml>>. Acesso em: 12 de maio de 2024.

ultrapassou a marca de 100 milhões de visualizações no “YouTube”, destacando sua influência na música brasileira.

Ludmilla é frequentemente referida como “Rainha da Favela” pela mídia e pelo público. De acordo com uma pesquisa realizada pela “Kantar IBOPE Media”, a cantora é um dos doze intérpretes mais reconhecidos pelo grande público brasileiro, com índice de reconhecimento acima dos 90%; entre intérpretes do gênero feminino, ela ocupa a sexta posição, bem como o segundo lugar entre artistas do funk. Na plataforma de *streaming* “Spotify”, ela tornou-se a primeira artista negra da América Latina a ultrapassar a marca de dois bilhões de audições e também se tornou a mais ouvida ao atingir 17 milhões de ouvintes mensais na plataforma²². Ao analisar os números de seu trabalho em diversos âmbitos, Ludmilla foi considerada pela plataforma Chartmetric como “a maior cantora de funk do mundo²³”. Apesar dos números grandiosos, a trajetória de Ludmilla é marcada por ataques de ódio a sua sexualidade e cor da pele, como discutirei a seguir.

3.1.2 Comunidade LGBTQIAPN+ e racismo

Ludmilla é considerada um ícone LGBTQIAPN+. Em 2019, a cantora revelou publicamente sua bissexualidade em entrevista ao jornalista Léo Dias²⁴, marcando um ponto significativo em sua trajetória pessoal e artística. A declaração repercutiu amplamente na mídia e nas redes sociais, recebendo tanto apoio quanto críticas. Fãs e celebridades aplaudiram sua coragem e autenticidade, ressaltando a importância de visibilidade para a comunidade LGBTQIAPN+. No entanto, Ludmilla também enfrentou ataques homofóbicos e reações adversas de segmentos mais conservadores do público. Além das críticas, a cantora relatou ter perdido contratos de patrocínio e parcerias comerciais após o anúncio, refletindo um impacto financeiro em sua carreira, além da exposição emocional²⁵. Esses desdobramentos exemplificam os desafios que figuras públicas podem enfrentar ao abordar questões de sexualidade em um ambiente ainda marcado por preconceitos e estigmas culturais.

²² *Ludmilla quebra recorde e se torna artista afro-latina mais ouvida do Spotify*. Publicado em Billboard Brasil em 07 de novembro de 2024. Disponível em: <<https://billboard.com.br/ludmilla-quebra-recorde-e-se-torna-artista-afro-latina-mais-ouvida-do-spotify/>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2024.

²³ *Segundo plataforma, Ludmilla é a maior cantora de funk do mundo e Top 200 no Hip-Hop* Disponível em: <<https://br.trace.tv/musica/segundo-plataforma-ludmilla-e-a-maior-cantora-de-funk-do-mundo-e-top-200-no-hip-hop/>>. Acesso em: 12 de maio de 2024.

²⁴ *Ludmilla sem censura*. Publicado em: Site UOL em 31 de julho de 2019, Léo Dias. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/reportagens-especiais/leo-dias-entrevista-ludmilla/>>. Acesso em: 12 de maio de 2024.

²⁵ *Ludmilla revela que perdeu contratos após assumir namoro com bailarina*. Publicado em: Estadão em 24 de junho de 2019. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/gente/ludmilla-revela-que-perdeu-contratos-apos-assumir-namoro-com-bailarina/?srsltid=AfmBOopQ5W3OKcgwI2ScbET1-nzleWfoEvTMrOwmXGex5mLAYnslvhO>>. Acesso em: 15 de agosto de 2024.

Ela foi considerada uma das pessoas LGBTQIAPN+ mais influentes do Brasil por três anos consecutivos, segundo o “Guia Gay São Paulo”²⁶. Ao se reconhecer como uma referência para mulheres lésbicas e bissexuais, a artista afirmou ser “representatividade por onde quer que eu passe” em entrevista dada à revista Marie Claire²⁷. Até sem falar nada, sentada numa cadeira perto de um bando de gente padrão, já estou ali representando. Tomei posse disso”²⁸.

Hoje, Ludmilla fala abertamente sobre sua orientação sexual e seu relacionamento com Brunna Gonçalves. Em entrevista, a cantora explicita que se descobriu bissexual desde adolescente, aos 17 anos, e que a aceitação familiar foi natural e imediata. Ainda declara que “se apaixona por pessoas”, independente do gênero, assim também rebatendo notícias falsas que circulavam, afirmando que a artista era lésbica²⁹.

Ao longo de sua carreira, a artista tem sido uma recorrente vítima de racismo, proferidos por personalidades da mídia e internautas em redes sociais. A cantora revelou, em um bate-papo com o *rapper* “Mano Brown”, que a motivação para tantos procedimentos estéticos foi o racismo e a necessidade de aceitação. Para o *podcast* “Mano a Mano”, a funkeira confessou que sua primeira cirurgia plástica foi feita por conta do racismo que sofria na época em que começou a cantar, com 17 anos.

Quando comecei a fazer cirurgia plástica, a primeira que eu fiz foi pra começar a ser aceita. (...) A gente aprendeu na escola que preto era feio, que cabelo crespo era horrível, que nariz largo é horrível, que beirão grande era feio. Antigamente a gente não falava sobre racismo assim, abertamente, em todo lugar com as pessoas, aí, então a gente ia vivendo e esse era o certo³⁰.

Ludmilla, ao fazer seus procedimentos estéticos, tenta não somente sair desse estereótipo da mulher negra, mas também se adequar a padrões estéticos brancos, considerados mais femininos, delicados e aceitáveis. Entrar num padrão.

Em 2020, ela chegou a desativar suas redes sociais em resposta a uma leva de comentários de cunho racista proferidos por internautas, e como “consequência de seu cansaço

²⁶ 50 LGBTQIAPN+ mais influentes do Brasil 2019 – 1º ao 10º lugar. Disponível em: <<https://www.guiagaysaopaulo.com.br/noticias/cidadania/50-lgbt-mais-influentes-no-brasil-em-2019-1-10>>

²⁷ Ludmilla: 'Aprendi com a vida de artista a fingir'. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/beleza/noticia/2024/03/ludmilla-aprendi-com-a-vida-de-artista-a-fingir-numanice-gravidez-brunna-entrevista.ghtml>>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

²⁸ Souto, Luiza. «"Agora eu sou inspiração"». *Universa UOL*. Publicado em: UOL, 01 outubro de 2023. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/reportagens-especiais/sem-filtro---ludmilla/>> Acesso em: 15 de maio de 2024.

²⁹ Ludmilla: 'Aprendi com a vida de artista a fingir'. Publicado em Revista Marie Claire. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/beleza/noticia/2024/03/ludmilla-aprendi-com-a-vida-de-artista-a-fingir-numanice-gravidez-brunna-entrevista.ghtml>>. Acesso em: 12 de novembro de 2024.

³⁰ Mano a Mano. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4TKOvp0YZrlJnCWWJd43w6?si=M9KYe3ZgT9a9mSjWYc_mTw>. Acesso em: 12 de dezembro de 2024.

diante do ódio destilado nas redes sociais” (Rainha da Favela, 2021). A respeito dos ataques sofridos, Ludmilla comentou:

Não vai ser a primeira e, infelizmente, nem a última vez que terei que lidar com comentários racistas e respondê-los. E para quem insiste em me atacar desta forma, só tenho uma coisa a dizer: não vou me esconder. Continuarei falando e denunciando, buscando justiça para os culpados. Tenho plena consciência do lugar que ocupo e do alcance da minha voz. E, justamente por isso, aprendo cada dia mais e não me calarei, seja sobre o racismo que acontece comigo seja sobre aquele que vejo dia a dia com os meus³¹.

Em 2021, Ludmilla tornou-se embaixadora do Instituto Estadual de Hematologia Arthur de Siqueira Cavalcanti (Hemorio) ao lado de “Dennis DJ”, ao promover uma campanha em prol da doação de sangue. Dois anos depois, em 2023, ela promoveu outra campanha para dar a quem doasse sangue ao instituto um ingresso para o concerto de sua turnê “Numanice” no Rio de Janeiro; o número de doações foi o maior em um único dia na história do banco de sangue, criado em 1944, com mais de duas mil bolsas coletadas em três dias de campanha. Respondendo ao sucesso da campanha, a artista se definiu como “a pessoa mais feliz do mundo” e declarou que sempre havia desejado sua carreira em ações sociais. Ela ainda mencionou que estava “muito feliz por estar movimentando uma campanha tão importante, que vai ajudar tantas pessoas, ainda mais com o apoio do público”. Por esse feito, Ludmilla foi agraciada com a Medalha Pedro Ernesto pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro e a Medalha Tiradentes pela Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro. Após tal acontecimento, Ludmilla expôs o racismo sofrido por ela pelo então deputado Thiago Gagliasso, após ele votar 'não' para o recebimento da sua Medalha Tiradentes, uma honraria concedida pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Ludmilla não chegou a citar o nome do deputado, mas deu a entender que estava falando dele. Recentemente, o deputado votou contra a cantora receber a homenagem de “Cidadania, Direito e Respeito à diversidade”.

Foi um dos piores ataques de racismo que eu já sofri na vida. Nunca esqueci aquela situação. Daí um belo dia a gente estava no mesmo lugar, e ele veio me cumprimentar. Eu pedi aos amigos para não deixarem ele chegar perto de mim. Ele insistiu, se enfiou na roda para falar comigo, e eu falei: 'Não fala comigo. Você é racista e eu tenho nojo de você. Se eu pudesse, dava na sua cara agora, sai de perto de mim', lembrou, dizendo que o dono da festa expulsou o político da casa. “Ele ficava me olhando com um olhar de psicopata, com cara de raiva”³².

³¹ *Ludmilla fala sobre ataques racistas: 'Não vou me esconder. Continuarei denunciando'* Cantora fez desabafo sobre comentários racistas em meio à polêmica envolvendo seu nome e o de Anitta. Publicado em G1 em 18 de junho de 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/06/18/ludmilla-fala-sobre-ataques-racistas-nao-vou-me-esconder-continuarei-denunciando.ghtml>>. Acesso em: 24 de abril de 2024.

³² *Ludmilla expõe ataque racista de deputado irmão de Bruno Gagliasso: 'Me chamou de macaca'*

Ludmilla, ao longo de sua carreira, tem sido alvo constante de ataques racistas e homofóbicos, refletindo desafios persistentes enfrentados por pessoas negras e LGBTQIAN+ no Brasil. Desde comentários ofensivos nas redes sociais até episódios de discriminação explícita, a cantora lida com um preconceito que atinge tanto sua identidade racial quanto sua orientação sexual. Ainda assim, Ludmilla responde a essas agressões com força e resiliência, usando sua visibilidade para denunciar o racismo e a homofobia que persistem na sociedade. Sua resistência inspira comunidades marginalizadas, mostrando que, apesar das dificuldades, é possível ocupar espaços de destaque e promover mudanças. Como uma das poucas artistas negras e abertamente LGBTQIAPN+ no cenário musical brasileiro, Ludmilla se tornou um símbolo de luta, oferecendo representatividade e servindo como exemplo de que o sucesso e o respeito são direitos de todos, independentemente da cor da pele ou da orientação sexual.

Celebrando seus 10 anos de carreira em 2024, Ludmilla destaca-se como uma figura marcante na música brasileira, não só pelo seu talento, mas também pela representatividade que traz enquanto mulher negra e LGBTQIAPN+. Em entrevista à “Marie Claire”³³, a artista reflete sobre seu crescimento pessoal e profissional, abordando como a indústria a desafiou e como, ao mesmo tempo, ela superou preconceitos e quebrou barreiras. Ludmilla não só ampliou seu espaço na música, explorando gêneros como funk e pagode, mas também se consolidou como uma voz de resistência e inspiração para muitas pessoas. Seu sucesso reafirma a importância de narrativas diversas na cultura pop, inspirando jovens a se verem representados em espaços que tradicionalmente têm pouca diversidade étnica e sexual. Tudo isso despertou meu interesse de pesquisa na artista.

3.2 Corpus

Escolhemos o documentário “Rainha da Favela” como ponto de partida, entendendo que o processo de empoderamento se inicia a partir da tomada de consciência individual, quando o sujeito entende e questiona seu lugar dentro de uma estrutura social e passa a desenvolver estratégias para transformá-la (Berth, 2019).

Deputado Estadual pelo Rio, Thiago Gagliasso se pronuncia. Publicado em Extra, em 23 de novembro de 2023. Disponível em: <<https://extra.globo.com/famosos/noticia/2023/11/ludmilla-expoe-racismo-de-irmao-de-bruno-gagliasso-me-chamou-de-macaca.ghtml>>. Acesso em: 24 de abril de 2024.

³³ *Entrevista de Ludmilla à revista Marie Claire.* Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/beleza/noticia/2024/03/ludmilla-aprendi-com-a-vida-de-artista-a-fingir-numeric-gravidez-brunna-entrevista.ghtml>>. Acesso em: 22 de agosto de 2024.

Em entrevista ao jornalista Léo Dias, a artista comentou que o documentário revela uma “nova Ludmilla”, uma mulher segura de si, das suas escolhas e identidades e que seu ponto de virada veio após se assumir bissexual e se casar com Brunna Gonçalves. “A nova Ludmilla surgiu depois que eu me assumi! Eu tinha muita vergonha antigamente, eu era muito tímida. Em casa eu era uma pessoa, quando chegava na câmera era outra” (Ludmilla, em entrevista à Léo Dias do Jornal Metrôpoles, 2021).

O quadro apresentado constitui o corpus de pesquisa para análise da carreira e imagem da celebridade Ludmilla, contemplando diferentes tipos de materiais que refletem a complexidade de sua trajetória pública. Para além dos 6 episódios do documentário, a empiria é composta por um total de 22 tipos diferentes de textos distribuídos da seguinte forma: 6 vídeos no “YouTube”, 3 letras de música, 1 vídeo do “Globoplay”, 10 matérias jornalísticas e 2 posts no “Instagram”, além de 1 entrevista disponível tanto em vídeo quanto em formato escrito. O documentário, disponível no “Globoplay”, acompanha a rotina de Ludmilla durante o ano de 2020, mostrando os bastidores da vida da cantora, com o depoimento de pessoas da família e de outros artistas. Inicialmente, os 6 episódios do “doc-reality”, serviram como ponto de partida para buscar acontecimentos importantes da carreira elencados pela própria artista. Em cada um dos episódios, apreendi esses acontecimentos e, posteriormente, busquei materiais empíricos que me permitissem observá-los através de diferentes textos. A busca foi feita na plataforma de pesquisa “Google”³⁴ e o critério foi selecionar os primeiros resultados da busca, levando em consideração que a agência dos algoritmos compõe um dos mecanismos utilizados pelo dispositivo de visibilidade aqui já descrito. Mesmo que a plataforma localize conteúdos pagos no topo da lista de busca, o posicionamento dos resultados na pesquisa é influenciado por uma combinação de algoritmos complexos que levam em consideração outros fatores que me interessam como: o número de acessos, quanto mais acessado e engajado é um conteúdo, maior a probabilidade de ele aparecer nas primeiras posições dos resultados de busca. A relevância das páginas com base em palavras-chave, autoridade do site, tempo de carregamento e experiência do usuário. Assim, o “Google”, por meio de seus algoritmos, equilibra resultados orgânicos e pagos, priorizando informações que possam gerar maior engajamento e afetar o cotidiano das pessoas, e esse poder de afetação que estou buscando.

A escolha dessa diversidade de textos visa a capturar a intertextualidade presente na construção da imagem de Ludmilla, evidenciando as diferentes plataformas que participam de sua narrativa midiática. Esse corpus é pertinente para a realização de uma análise intertextual

³⁴ Google. Disponível em: <<https://www.google.com/>>. Acesso em: 25 de setembro de 2024.

de uma celebridade, tal como discutido por Dyer (1998) e Serelle (2020) e como desenvolveremos posteriormente.

Os vídeos do “YouTube” permitem observar o uso da música e da performance visual na construção de sua identidade como cantora, destacando momentos chave, como a transição de “MC Beyoncé” para Ludmilla e a consolidação como “Rainha da Favela”, além do episódio de racismo vivenciado pela artista no prêmio “Multishow”. Todos os vídeos que compõem o corpus foram citados pela cantora nos episódios correspondentes do documentário, e alguns cortes desses vídeos também aparecem no documentário. É importante destacar que todos os vídeos foram retirados de canais oficiais e verificados na plataforma “Youtube” e salvos através da ferramenta gratuita “Savefrom”³⁵. Somente o videoclipe da música “Não olha pro lado, quem tá passando é o bonde”, não está no canal oficial da cantora, uma vez que ele foi excluído após sua transição de “MC Beyoncé” para Ludmilla. Para esse vídeo em específico, escolhi o que detém maior visualização na plataforma.

As matérias jornalísticas fornecem um contexto mais amplo e são acionadas para dar conta de eventos públicos e repercussões midiáticas sobre a vida pessoal e a carreira da artista, como a reação aos ataques racistas, a repercussão de seu casamento e o investimento na carreira internacional. Já as unidades de análise advindas do “Instagram” foram selecionadas também a partir do documentário que, em alguns episódios, aciona “prints” das redes sociais da cantora. Os posts ilustram uma faceta mais pessoal e cotidiana da artista, especialmente em relação à sua vida afetiva e conquistas pessoais.

A análise intertextual desses materiais evidencia como Ludmilla se posiciona e é percebida em diferentes esferas da mídia, reforçando sua complexidade como uma celebridade que transita entre o *mainstream* e a representatividade de grupos minoritários. A partir do documentário, conseguimos apreender momentos em que Ludmilla se viu obrigada a construir pontes para atravessar o cruzamento entre as avenidas dos dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade em sua carreira. Ao analisar a construção de cada um dos pilares dessa ponte, observamos os acidentes pelos quais a artista passou até poder atravessar por um novo caminho, mais seguro e construído por ela. Para cada episódio do documentário, serão acionados outros textos que darão conta de apreender esses acidentes pela ótica da artista e da mídia e foram escolhidos por revelarem a operação dos dispositivos de poder.

Elencamos esses materiais nos quadros abaixo:

³⁵ Disponível em: <<https://pt2.savefrom.net/>>. Acesso em: 24 de abril de 2024.

Quadro 1 - Episódios da série “Rainha da Favela”

Episódio	Descrição	Link para acesso
1. Rainha da Favela	Saída da Baixada Fluminense, Ludmilla enfrentou diversas dificuldades para se tornar uma das popstars mais influentes do Brasil e um talento único na música do país.	https://globoplay.globo.com/v/10007631/?s=0s
2. Te Assumi pro Brasil	Ludmilla e sua família relembram a reação pública ao assumir seu relacionamento. O casal Lud e Brunna vive o sonho da lua de mel nas Maldivas, acompanhados pela família.	https://globoplay.globo.com/v/10021561/?s=0s
3. Numanice	Ludmilla já provou seu talento no funk e pop. Agora, demonstra sua versatilidade ao gravar um DVD de pagode, gênero que marcou a história de sua família.	https://globoplay.globo.com/v/10021571/?s=0s
4. Deus Abençoe O Rolê	No mundo de Ludmilla, há espaço para família, amigos, festas e fé. A cantora fala sobre o papel da religião para enfrentar momentos difíceis e o racismo na internet.	https://globoplay.globo.com/v/10032589/?s=0s
5. O Funk Venceu	Assim como Ludmilla, o funk superou preconceitos e se tornou um dos gêneros mais populares do Brasil. O sucesso de Ludmilla ajudou a levar a cultura do funk para o mainstream.	https://globoplay.globo.com/v/10032417/?s=0s
6. Hello Mundo	Impulsionada por seu talento para compor hits, Ludmilla planeja os próximos passos de sua carreira. Refletindo sobre suas conquistas, a cantora revela planos de ganhar o mundo.	https://globoplay.globo.com/v/10046347/?s=0s

Fonte: Autoria própria.

Quadro 2 - Empiria intertextual

Episódio e tema principal	Acontecimentos citados	Empiria	Unidades de análise	Links
Episódio 1 - Rainha da Favela” Construção da carreira enquanto celebridade negra	O surgimento como “MC Beyoncé”	Vídeo Clipe de “Não olha pro lado, quem tá passando é o bonde”	Vídeo no Youtube e letra da música	https://www.youtube.com/watch?v=iBvcL62Zw04
	Aparição no “Esquenta!” e mudança do nome	Trecho do programa “Esquenta” Globo Play	Vídeo do globoplay	https://globoplay.globo.com/v/2916384/
	Consolidação como “Rainha da Favela”	Vídeo Clipe de “Rainha da Favela”	Vídeo do Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=DWH349RfD7E&pp=ygUaaFJhaW5oYSBkYSBGYXZlbGEgbHVkbWlsbGE%3D
	Caso de racismo no prêmio “Multishow 2019”	Vídeo da premiação “Prêmio Multishow 2019”	Vídeo no Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=ve85hjAbL5E
Episódio 2 - Te assumir pro Brasil O relacionamento com Bruna Gonçalves	Assumindo a Bissexualidade	Entrevista Léo Dias	Vídeo e entrevista escrita	https://tvefamosos.uol.com.br/reportagens-especiais/leo-dias-entrevista-ludmilla/#end-card
	Anúncio do Casamento	Post com imagens do casamento no “Instagram”	Vídeo e legenda no “Instagram”	https://www.instagram.com/p/B6LwbWoAQzC/?utm_source=ig_embed&ig_rid=c00c907e-6883-4327-acc1-321e3c4b4125
	Música “Maldivas”	Vídeo clipe de “Maldivas”	Vídeo no “Youtube” e letra da música	https://www.youtube.com/watch?v=VsIp4-vnqlw
Episódio 3 - Numanice Lançamento do primeiro EP de pagode da cantora	Lançamento do primeiro EP de pagode da Cantora	Matéria Jornalística	3 primeiras matérias a aparecerem na busca do google com os seguintes termos: “Ludmilla anuncia	https://gshow.globo.com/Famosos/noticia/ludmilla-cumprer-promessa-e-grava-primeiro-ep-de-pagode-meus-fas-pediram-muito.ghtml https://tmjbrazil.com.br/ludmilla-lanca-seu-tao-

			primeiro EP de pagode”.	esperado-primeiro-ep-de-pagode-numeric/ https://diariogaucha.clicrbs.com.br/entretenimento/noticia/2020/05/ludmilla-lanca-seu-primeiro-album-de-pagode-o-samba-e-o-pagode-sempre-foram-generos-presentes-na-minha-vida-12519484.html
Episódio 4 - Deus abençoe o rolê Relação da cantora com a religião e Superação do Racismo	Saída das redes sociais após ataque racista	Matérias jornalísticas	3 primeiras matérias a aparecerem na busca do google com os seguintes termos: “Ludmilla desativa redes sociais após ataque racista”	https://extra.globo.com/tv-e-lazer/ludmilla-sofre-ataques-racistas-desativa-redes-sociais-ganha-apoio-de-famosos-rv1-1-24805195.html https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2020/12/ludmilla-apaga-redes-sociais-apos-expor-ataques-racistas-isso-e-crime-e-vaio-pagar.shtml https://hugogloss.uol.com.br/famosos/ludmilla-desativa-redes-sociais-apos-expor-ataques-racistas-voces-nao-tem-nocao-do-que-eu-passo/
	Igreja Célula	Post no “Instagram” da Cantora	Vídeo e legenda no “Instagram”	https://www.instagram.com/ludmilla/tv/CGxn14jgrUi/
Ep. 5 - O Funk Venceu Ascensão financeira e midiática	Estreia como jurada do “The Voice”	Matéria jornalística	1ª matéria da busca com os termos “Ludmilla estreia como jurada do The Voice Brasil”	<a "="" href="https://www.metropoles.com/colunas/leodias/ludmilla-sobre-estreia-como-jurada-tecnica-do-the-voice-vou-para-ganhar#:~:text=">https://www.metropoles.com/colunas/leodias/ludmilla-sobre-estreia-como-jurada-tecnica-do-the-voice-vou-para-ganhar#:~:text=
	Estreia como atriz na série “Arcanjo Renegado”	Matérias Jornalísticas	As 2 primeiras matérias na busca com os termos “Ludmilla	https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/series/noticia/2021/11/ludmilla-estreia-como-atriz-em-arcujo-renegado-veja-como-

			estreia como atriz”	sera-o-papel.html#:~:text=Patr%C3%ADcia%20Kogut-,Ludmilla%20estreia%20como%20atriz%20em%20'Arcanjo%20renegado'.Saiba%20tudo&text=Eis%20a%20primeira%20imagem%20da,conflictos%20em%20%C3%A1reas%20de%20UPP. https://mundonegro.inf.br/ludmilla-celebra-estreia-come-atriz-em-arcanjo-renegado-teve-muita-dedicacao/
E. 6 - Hello Mundo Carreira Internacional	Gravação com “Major Lazer”	Videoclipe da Música “Pra te machucar”	Vídeo no youtube	https://www.youtube.com/watch?v=jGJuHdQjIAI
	Estreia no “Rock in Rio”	Matéria Jornalística	A primeira matéria na busca “Ludmilla Rock in Rio 2019”	https://oglobo.globo.com/fotogalerias/noticia/2024/09/13/ludmilla-no-rock-in-rio-relembre-shows-de-2019-e-de-2022-da-cantora-no-festival.ghtml#:~:text=2019%3A%20Ludmilla%20no%20Palco%20Sunset%20do%20Rock%20in%20Rio&text=Ao%20lado%20da%20Funk%20Orquestra%2C%20de%20Fernanda%20Abreu%20e%20de.que%20esqueceu%20o%20Palco%20Sunset.

Fonte: Autoria própria.

3.3 Interseccionalidade e Intertextualidade como operadores metodológicos

Nesta pesquisa, irei adotar uma abordagem intertextual (Dyer, 1998; Serelle, 2020) e pragmatista (França; Simões, 2020a) das celebridades, buscando investigar, a partir de diferentes textos, como se dá o processo de construção da imagem de Ludmilla, entendendo que a “imagem da estrela é produzida intertextualmente, sendo que ela não resulta simplesmente da sobreposição de textos, mas das relações entre eles, interpretadas em termos de aspectos que podem apontar coerências, ambiguidades e tensões [...]” (Serelle, 2020, p. 69). Dyer (1998)

defende esse processo de construção dos célebres, a partir de uma construção coletiva de diversas narrativas midiáticas, em vários e diferentes meios. Para o autor, uma celebridade é construída a partir da junção de matérias impressas, declarações à imprensa, personagens na TV, associações publicitárias e ações cotidianas da vida privada.

O arranjo entre as diferentes narrativas promovidas pela mídia e pelas convocações feitas pelos próprios célebres através de declarações e postagens nas redes sociais resulta em uma intertextualidade midiática capaz de edificar a imagem de uma determinada celebridade diante do público. Nesta proposta de Dyer, a multiplicidade de textos impacta diretamente na maneira como uma celebridade se constrói e como sua imagem é percebida pelo público. Isso porque os célebres incorporam diversos tipos para a construção de sua imagem e também dependem da legitimidade e da opinião de seu público para se construir.

Então, se Ludmilla assume determinados tipos estigmatizados pela sociedade em sua performance, a tendência é que ela seja penalizada por isso, sofrendo ataques que buscam deslegitimá-la e ridicularizá-la por ser “diferente” do padrão. Além disso, escolhemos a abordagem pragmatista porque nos interessa olhar para a ação da celebridade a fim de identificar os valores evocados por ela. Quais são os movimentos e posicionamentos feitos por Ludmilla e o que eles dizem de nossa sociedade? As ações da artista fazem dela um dispositivo de empoderamento?

Essa junção de opressões foi denominada por Crenshaw (1991, 2002) como interseccionalidade, um operador analítico e metodológico que nos ajudará a entender como as celebridades, entendidas como dispositivos interacionais críticos, tensionam e sustentam modelos pré-estabelecidos. Assim, Crenshaw apresenta:

A interseccionalidade como uma forma de enquadrar as várias interações de raça e gênero no contexto da violência contra as mulheres de cor. Eu usei a interseccionalidade como uma maneira de articular a interação do racismo e do patriarcado em geral dentro de um sistema de sobreposições na discriminação (Crenshaw, 1991, p. 1296, tradução nossa).

Entendo que a teoria interseccional dá conta das complexidades das interações nessa era da visibilidade mediada justamente por se basear na experiência individual da interação. Cada indivíduo é atravessado por intersecções específicas, que delimitam e localizam cada sujeito no entroncamento de estruturas sustentadas e perpetuadas pelas práticas comunicacionais. Isso se relaciona à visão praxiológica da comunicação, da qual compartilho. Nela, o processo comunicacional é entendido como um processo de interação, por meio do qual os sujeitos atribuem sentidos ao mundo e que podem ou não ocorrer no espaço midiático (Quéré, 1991). Esse modelo relaciona a objetividade do mundo e a subjetividade dos agentes a “uma atividade

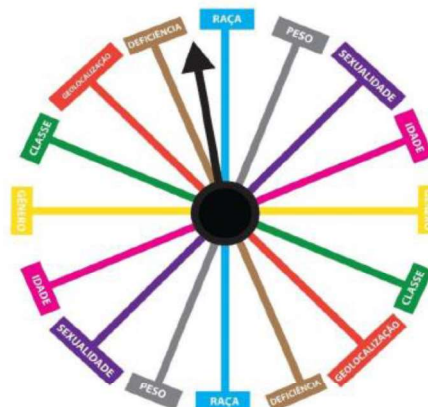
organizante, mediada simbolicamente, realizada conjuntamente pelos membros de uma comunidade de linguagem e de ação no quadro da coordenação de suas ações práticas” (Quére, 1991, p. 06) e vê a experiência como um conceito chave para entender a dimensão situacional da comunicação discutida pelo pragmatismo.

Essa dimensão nos permite inserir a comunicação no terreno da experiência. Nos estudos feministas negros, a experiência tem papel fundamental na construção do saber. É através da experiência e da ancestralidade que o feminismo negro busca quebrar com um modelo epistêmico, propondo uma descolonização do pensamento eurocêntrico para voltar seu olhar para os problemas da margem e a partir deles, propor ações, de fato, emancipatórias (Ribeiro, 2017).

Pensando, sobretudo, nas sobreposições embutidas no conceito de interseccionalidade, me inspiro na metáfora das avenidas e encruzilhadas das ruas, para apreender como a mulher negra é atingida por múltiplas formas de exclusão articuladas, intitulado-as de “eixos de discriminação” (Crenshaw, 2002, p. 13). O pensamento interseccional entrecruza as “matrizes de opressão cisheterossexista, etária, divisora sexual do trabalho” (Akotirene, 2019, p. 26). Trata-se, portanto, de uma sucessão de modelos pré-estabelecidos, bastante inflexíveis que passam a ser tensionados e explicados a partir de um aporte teórico e analítico construído por mulheres negras a partir de suas resistências.

Nesse sentido, podemos dizer que a interseccionalidade funciona como uma lente para a leitura da ação comunicacional de Ludmilla, entendendo que o processo de celebração da artista será perpassado por múltiplos dispositivos de poder que terão impacto direto na construção de sua imagem e serão revelados a partir da sua resistência, de sua ação contra eles. Para isso, utilizamos a roleta interseccional, uma ferramenta metodológica para análises em Comunicação (Carrera, 2021), que permite identificar as diversas “avenidas de opressão” (Akotirene, 2019) e os dispositivos de poder que se movimentam por essas avenidas.

Figura 1 - Roleta interseccional



Fonte: Carrera, 2021, p. 11.

Ao olhar para meu objeto, identifico de que modo as oito hastes interseccionais – raça, peso, sexualidade, idade, gênero, classe, geolocalização e deficiência – se fazem presentes nos posicionamentos das celebridades e nas manifestações dos públicos, dando indícios de como dispositivos já aqui elencados perpassam a trajetória de Ludmilla.

Por isso, é importante pontuar que o percurso metodológico aqui delimitado, por buscar dar conta dessas múltiplas opressões, utiliza de um corpus diversificado, com vários formatos de texto para apreender a trajetória da celebridade em questão e também uma combinação de métodos de análise que serão utilizados em etapas específicas da pesquisa.

É importante pontuar que o processo de celebrização é atravessado por dinâmicas de poder que tendem a acidentar “mulheres-negras celebridades”. Considerando que a interseccionalidade “nos mostra mulheres negras posicionadas em avenidas longe da cisgeneridade branca patriarcal” (Akotirene, 2019, p. 30), localizo Ludmilla no centro do cruzamento entre as avenidas dos dispositivos de visibilidade, de sexualidade e de racialidade em que eventuais acidentes acontecem e vitimam a artista que está exposta nessa intersecção.

Para sobreviver, é necessário que ela e – outras mulheres-negras celebridade – resistam e criem estratégias que vão sendo construídas no meio dessa encruzilhada. Nesse processo de resistência, às ações de cada uma dessas mulheres vai construindo caminhos coletivos para atravessar com maior segurança. É preciso lembrar que essa ponte é fruto da resistência dessas mulheres, é como se a ação de cada uma delas fosse um tijolo ou cimento a mais nos pilares que sustentam essa ponte, que na utopia, seria o lugar ideal, o caminho para que outras mulheres-negras celebridades atravessem ilesas. Na próxima seção, penso justamente sobre a construção desses pilares e busco no feminismo negro a chave para analisar como as mulheres-negras celebridade participam dessa construção a partir de sua projeção acontecimental (Crenshaw, 2002; Akotirene, 2019).

3.4 Dispositivo de empoderamento: uma proposta metodológica para a análise de mulheres-negras celebridade

Para verificar como Ludmilla ajuda a construir pontes de transformação e se apresenta como um dispositivo de empoderamento, proponho um deslocamento metodológico que tem a resistência como ponto de partida para compreender o funcionamento dos dispositivos de poder. Essa escolha é tanto teórica quanto política e está ancorada no entendimento de empoderamento

proposto por Joice Berth (2019), em diálogo com o conceito de ação social criativa de Hans Joas (1993), mobilizado por Patricia Hill Collins (2022) para pensar a interseccionalidade.

Collins (2022) defende que a interseccionalidade não deve ser limitada a um arcabouço analítico que diagnostica opressões, mas entendida como uma prática viva, situada e criativa de construção de novas realidades sociais. Ao dialogar com Hans Joas (1993), ela reforça a ideia de que a ação social não é meramente reativa ou instrumental, mas está enraizada na experiência vivida, no corpo, nas emoções e na capacidade humana de criar sentidos. Para ambos os autores, a criatividade não é um dom excepcional, mas uma condição cotidiana da vida social: os sujeitos, mesmo diante de estruturas opressivas, são capazes de agir de modo inovador, especialmente quando se apoiam em valores coletivos e horizontes utópicos. Assim, para além de um instrumento de denúncia das opressões estruturais, a interseccionalidade é também uma prática social transformadora, uma força criativa que emerge nas encruzilhadas do sofrimento e da imaginação. É nesse ponto que mulheres negras, especialmente aquelas que rompem os limites impostos pelos dispositivos de racialidade, visibilidade e sexualidade, inauguram novas possibilidades de existência e reconhecimento. Sua ação não é apenas reativa – ela é inventiva. Ao tornarem-se visíveis, essas mulheres performam futuros possíveis, fabricam sentidos outros e criam caminhos que outras podem seguir.

Ao afirmar que “o pragmatismo oferece um arcabouço para teorizar como as comunidades são socialmente construídas pela ação humana e como constituem locais de ação social” (Collins, 2022, p. 292), a autora desloca o foco das estruturas para as práticas cotidianas e para os sujeitos que, mesmo em contextos de opressão, são capazes de produzir sentidos, vínculos e transformações. Assim, pensar a ponte do empoderamento a partir do pragmatismo implica entendê-la como fruto da agência histórica de mulheres-negras celebridade que, ao atravessarem os dispositivos de visibilidade, racialidade e sexualidade, criam alternativas éticas e políticas que tornam possível a travessia de outras.

A metáfora da ponte, tal como elaborada nesta tese, constitui uma proposta de esquematização inspirada nesse olhar pragmatista. Ela busca dar forma conceitual e visual à ação social criativa protagonizada por mulheres-negras celebridade, que, por meio de sua visibilidade, constroem outras formas de ser e existir. Trata-se da materialização simbólica do *dispositivo de empoderamento* — uma estrutura em permanente construção, erguida a partir da agência cotidiana, da experiência encarnada e da inventividade ética dessas mulheres. A ponte não é apenas uma travessia pessoal; ela representa a produção coletiva de novos sentidos, afetos e possibilidades que desafiam as normas históricas de silenciamento e exclusão.

Ao se apresentarem nos espaços de visibilidade midiática, essas mulheres não ocupam apenas posições simbólicas. Elas tensionam-nas e ressignificam-nas. A cada performance pública, são lançadas novas fundações que sustentam essa ponte. Assim, Ludmilla e outras mulheres negras que reivindicam seus corpos, vozes e narrativas na mídia estão, na prática, criando um espaço mais seguro e imaginativamente fértil para aquelas que virão. São gestos cotidianos de coragem que transformam a estrutura da fama em instrumento de transformação social. A ponte do empoderamento, portanto, é pragmatista porque se realiza na ação situada, coletiva e contínua, e sua existência depende da escolha política de construir, passo a passo, uma travessia mais justa e compartilhada.

Essas pontes não são estruturas prontas, mas obras em constante construção, erguidas a partir de experiências encarnadas, afetos compartilhados e valores coletivos que, como aponta Collins (2022), emergem do agir situado de mulheres negras. Elas constroem essas pontes em solo instável, muitas vezes sem garantias, por meio de práticas culturais, performances públicas, redes de solidariedade e formas alternativas de produzir conhecimento. Ao mesmo tempo, essas pontes sustentam o trânsito de outras mulheres negras, funcionando como suportes simbólicos e referenciais ético-políticos para novas trajetórias possíveis em futuros utópicos onde todas podem atravessar em segurança.

Quando falo em Ludmilla como uma mulher-negra celebridade que, na minha hipótese, pode atuar como um *dispositivo de empoderamento*, compreendo que sua performance pública, ainda que individual, está ancorada em um processo coletivo de construção da ponte. Sua trajetória conecta o invisível ao visível, o periférico ao central, o silenciado ao celebrado. E como toda ponte, ela carrega em sua estrutura tanto os rastros da opressão quanto os projetos de futuro.

Escolho, portanto, a metáfora da ponte porque ela permite visualizar o empoderamento não como uma conquista isolada, mas como um processo histórico, relacional e contínuo. É uma travessia feita de muitas mãos, sustentada por saberes compartilhados, que permite que novas formas de existir no mundo sejam possíveis e, principalmente, visíveis.

Nesse sentido, a ponte do empoderamento é mais do que uma travessia simbólica. Ela é construída a partir das ações criativas de mulheres negras que operam como "estrangeiras de dentro" (*outsiders within*), na definição de Collins (2016). Esse lugar liminar permite a elas identificar padrões normativos e estruturas de exclusão que passam despercebidas àqueles que ocupam o centro. Como mostram os estudos de Georg Simmel (1983) e Alfred Schutz (2010), o lugar do estrangeiro não é de passividade, mas de agência diferenciada. E quando esse olhar é mobilizado por figuras públicas, ganha potencial para reconfigurar o imaginário coletivo.

É a partir dessas reflexões que observo Ludmilla, uma mulher negra, bissexual, periférica e artista de projeção nacional, como alguém que constrói – e performa – uma ponte. Ela incorpora e reinventa os códigos da fama, desestabilizando o estatuto da celebridade tradicionalmente branco e heteronormativo. Sua performance pública não apenas a insere em um campo de prestígio, mas também reposiciona as regras do jogo: ela transforma sua visibilidade em um vetor de empoderamento coletivo, convocando novas narrativas para a mulher negra brasileira.

Esse entendimento é sustentado pelas reflexões de Guimarães-Silva (2023), que, ao estudar as estratégias de resistência de mulheres negras intelectuais, mostra como essas sujeitas tensionam os arranjos do dispositivo de racialidade que historicamente as afastou dos espaços de produção de conhecimento. Assim como essas intelectuais, mulheres-negras celebridade também constroem estratégias para habitar e transformar espaços simbólicos e institucionais, inclusive o da cultura midiática. Elas produzem conhecimento, imaginário e pertencimento. Ao propor o conceito de dispositivo de empoderamento, busco capturar essa dinâmica: a capacidade dessas mulheres de afetar o mundo ao seu redor, instaurando valores outros e tornando-se referência para novas existências. Para tanto, utilizo como base metodológica as três estratégias mobilizadas por mulheres negras *outsiders*, segundo Collins (2016), compreendendo cada uma delas como pilares fundamentais que sustentam a ponte do empoderamento. Essas estratégias: a criação de espaços seguros e coletivos, a reconstrução de epistemologias negras e o enfrentamento direto das estruturas de opressão – são formas de ação social criativa, pois não apenas reagem às desigualdades, mas produzem alternativas simbólicas e materiais a partir das margens. Enxergo essas práticas como arquiteturas políticas que erguem passagens sobre os dispositivos que historicamente buscaram manter mulheres negras em lugares de silêncio. Ao ativarem essas estratégias, as *outsiders* não apenas cruzam fronteiras, mas constroem pilares que sustentam a travessia coletiva. São elas:

O primeiro é a autodefinição e autoavaliação pelas mulheres negras. A autora afirma que ao autodefinir-se e autoavaliar-se, a mulher negra desafia um processo político que insiste em reduzi-la a “imagens estereotipadas externamente definidas” (Collins, 2016, p. 102). Este movimento proporciona uma nova imagem definida por nós e para nós, uma autoavaliação muito mais autêntica e livre de padrões externos. “Feministas negras têm questionado não apenas o que tem sido dito sobre mulheres negras, mas também a credibilidade que detêm o poder de definir” (Collins, 2016, p. 104). A autodefinição tem a ver com o lugar de fala, consiste em tomar o discurso para si e deixar de ser conceituada pelo olhar do outro. Nesse pilar,

observamos como a performance da artista enquanto celebridade redefine valores e solidifica um caminho diferente de outras mulheres-negra celebridade.

O segundo pilar se refere a natureza interligada da opressão. Aqui, a autora se preocupa em explicar os elos, as intersecções entre as opressões de raça, gênero e classe e discute, sobretudo, os sistemas de opressão social. Ela mostra como é montada toda uma estrutura para que o apagamento e o preconceito sofridos pelos grupos marginais sejam naturalizados: “negar alfabetização às mulheres negras - e depois alegar que lhes falta os fatos Para um julgamento com bom senso [...]” (Collins, 2016, p. 109). Assim, Collins ainda argumenta que sujeitos em situação de estrangeiro de dentro têm uma visão mais nítida sobre os sistemas de opressão que incidem sobre eles. É esse pilar que irá nos mostrar a operação dos dispositivos de poder na trajetória da artista e quais foram os “acidentes” que ocorreram ao longo desse caminho. **O terceiro pilar é a importância da cultura de mulheres afro-brasileira**³⁶. Trata-se de uma categoria que sustenta as outras duas citadas anteriormente. Ao valorizar a cultura de mulheres afro-brasileiras, os conhecimentos adquiridos, principalmente os transmitidos através da oralidade, as mulheres negras constroem referências simbólicas para se autodefinirem e se autoafirmarem, e a partir disso, conseguem enxergar com maior clareza as estruturas de opressão que as rodeiam. A autora afirma que “a cultura das mulheres negras pode fornecer o quadro de referência ideológica, ou seja, os símbolos e valores da autodefinição e autoavaliação que ajudam às mulheres negras a verem as circunstâncias que modelam as opressões de raça, classe e gênero” (Collins, 2016, p. 112). Aqui, buscamos momentos em que a artista recorre a um repertório de valores comuns ligados à negritude que, como já discuti aqui, foram historicamente invisibilizados pela operação de dispositivos de poder. Ao dar visibilidade a esses valores, a artista reforça a estrutura da ponte do empoderamento e solidifica um novo caminho mais seguro para que outras como ela possam atravessar.

Para Collins (2016), esses temas-chave ao serem repetidamente vinculados à imagem pública dessas mulheres negras que ocupam lugares de destaque vão remodelando o próprio imaginário do que é ser uma mulher negra, tendo conexão direta com o conceito de empoderamento. Dessa forma, considero que cada um desses temas chave constitui um pilar dessa ponte que vai sendo construída para atravessar as encruzilhadas criadas pela operação dos dispositivos de poder aqui considerados. Por isso, é minha pretensão verificar como esses temas aparecem na trajetória da artista, e como esse processo de resistência desnuda a intersecção dos

³⁶ Collins (2016) disserta sobre o a importância da cultura de mulheres afro-americanas. Como estou olhando para a realidade brasileira, fiz uma adaptação nesta tese e chamo esse pilar de importância da cultura de mulheres afro-brasileiras.

dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade na trajetória de Ludmilla. Ao construir essas pontes, a artista ganha poder de afetação capaz de promover rearranjos que podem fazer dela mesma um dispositivo de empoderamento.

Figura 2 - A ponte do dispositivo de empoderamento



Fonte: Autoria própria.

Na minha proposta analítica, as avenidas representam os dispositivos de poder – visibilidade, sexualidade e racialidade – que estruturam os caminhos socialmente instituídos para a construção das identidades e dos valores. Cada avenida oferece uma direção, um fluxo normativo com objetivos estratégicos que visam à manutenção das hierarquias sociais. Nessa metáfora, os carros são as múltiplas estratégias e tecnologias acionadas por esses dispositivos para garantir que seus destinos – a normatização, o controle e a marginalização de corpos dissidentes – sejam atingidos. Quando essas avenidas se cruzam, os pontos de contato produzem tensões, colisões, e os corpos que mais sofrem com os impactos desses choques são os de mulheres-negras celebridade. No entanto, é nesse mesmo cenário de encruzilhada que emerge a potência da ação criativa. Inspirada por Collins (2022), proponho que a avenida da visibilidade, transversal às demais, é também o espaço onde mulheres negras criam brechas e instalam alternativas. Ao utilizar a visibilidade de forma estratégica, elas não apenas desviam dos caminhos normativos, mas constroem, com seus próprios recursos simbólicos e afetivos, uma ponte: o dispositivo de empoderamento. Essa ponte não é simplesmente uma rota de fuga, mas uma estrutura inventiva e coletiva, sustentada pelas estratégias das *outsiders*, aqui já

apresentadas. Cada uma dessas estratégias é um pilar da ponte, construído a partir de ações criativas que não apenas resistem, mas propõem novos sentidos de existência.

Para isso, propomos a seguinte grade analítica, com perguntas que serão feitas ao objeto a partir dos pilares (inspirados nos temas-chave propostos por Collins (2016)).

Quadro 3 - Perguntas ao objeto

Tema-Chave <i>Outsider within</i> (Collins, 2016)	Perguntas ao objeto
Pilar da autodefinição e autoavaliação	<p>Como Ludmilla autodefine e autoavalia sua trajetória enquanto celebridade, refletindo sobre os desafios e conquistas que moldam sua carreira?</p> <p>Como Ludmilla autodefine e autoavalia sua sexualidade, especialmente no contexto de sua visibilidade como uma mulher bissexual em um cenário cultural ainda permeado por preconceitos?</p> <p>Como Ludmilla autodefine e autoavalia sua negritude, situando-a como elemento de centralidade em sua identidade e narrativa pública?</p> <p>De que forma o processo de autodefinição e autoavaliação operado por Ludmilla funciona como resistência aos dispositivos de poder que tentam regulá-la, promovendo uma reinterpretação crítica das dinâmicas que moldam sua imagem e impacto social?</p>
Pilar da natureza interligada da opressão	<p>Como o dispositivo de visibilidade atua no processo de celebrização da cantora?</p> <p>Como o dispositivo de sexualidade aparece nas experiências de Ludmilla?</p> <p>Como o dispositivo de racialidade aparece nas experiências de Ludmilla?</p> <p>Como esses dispositivos se interseccionam na trajetória da artista? O que essas intersecções revelam sobre a sociedade?</p>
Pilar da importância da cultura de mulheres afro-brasileira	<p>Como Ludmilla faz referência à cultura de mulheres afro-brasileiras?</p> <p>Como essa cultura aparece na performance da artista?</p> <p>Como a visibilidade dessa cultura rearranja as</p>

	estruturas de poder e confere a ela o status de dispositivo de empoderamento?
--	---

Fonte: Autoria própria.

Com base na grade construída, parto para a análise do objeto com o objetivo de investigar como Ludmilla constrói essa ponte de empoderamento, revelando, a partir de sua resistência, a operação e a intersecção dos dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade e promovendo rearranjos nesses dispositivos que podem fazer dela mesma um dispositivo de empoderamento. Nesta tese, recorro frequentemente à expressão “o pilar é acionado” para descrever momentos da análise. No entanto, é preciso esclarecer que essa formulação não significa que os pilares analíticos estejam inscritos diretamente nas cenas ou episódios analisados. Trata-se, na verdade, de um recurso metodológico: é a partir da grade teórica que desenvolvi que determinadas imagens, falas e performances são interpretadas como atualizações desses conceitos. Ou seja, os pilares não são atributos da matéria empírica, mas ferramentas de leitura que orientam minha interpretação crítica dos modos como Ludmilla negocia, resiste e, por vezes, reproduz os dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade. Assim, ao dizer que um pilar é “acionado”, estou nomeando o gesto analítico que torna visível a articulação entre teoria, método e objeto.

4 DISPOSITIVO DE EMPODERAMENTO? A RESISTÊNCIA DE LUDMILLA CONSTRUINDO OS PILARES DA PONTE

O documentário “Rainha da Favela”, composto por seis episódios e disponível na plataforma “Globoplay”, traça a trajetória pessoal e profissional da cantora Ludmilla, evidenciando suas origens na periferia, os desafios enfrentados ao longo da carreira e sua consolidação como uma das principais artistas do país. A narrativa articula elementos da vida íntima e pública da cantora, revelando como ela lida com o racismo, a homofobia e o controle da imagem na mídia, ao mesmo tempo em que afirma sua identidade como mulher negra, bissexual e artista de projeção nacional. Ao longo desta análise, utilizarei o documentário como principal objeto de análise, articulando-o a outros textos e materiais midiáticos que já foram apresentados em seções anteriores. A partir desse corpus, pretendo identificar como Ludmilla tensiona os dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade, e como, ao resistir a eles, ela constrói estratégias que a posicionam como um *dispositivo de empoderamento*, atuando criativamente na construção de novos sentidos para mulheres-negras celebridade.

4.1 Episódio 1 - Rainha da Favela

Com um fundo musical de impacto, que lembra as batidas de um coração, o primeiro episódio da série documental “Rainha da Favela”, é iniciado com a narração da cantora e imagens da sua performance no prêmio “Multishow” em 2020. A primeira frase dita por Ludmilla na abertura do documentário é “Eu vim da periferia”. Mais adiante, a artista completa: “Uma bissexual, negra, que veio lá de baixo, que sempre foi taxada como uma funkeira que não iria chegar a lugar nenhum, que não tava apta para estar em certos lugares, e ela ta ali agora, tirando onda” (Rainha da Favela, 2021).

Classe, localidade, raça, gênero e sexualidade são eixos que se entrecruzam e foram responsáveis por uma série de “acidentes” que tornaram a trajetória da artista muito mais difícil e dolorosa. O documentário explicita isso ao intercalar imagens da performance de Ludmilla no “Prêmio Multishow” de 2020, um ano após a cantora vivenciar um caso de racismo ao se tornar a primeira mulher negra a vencer a categoria de “Artista do Ano”. Aqui, já observo dois pilares sendo construídos. Ao mesmo que denuncia a natureza interligada das opressões que sofre, ela se autodefine e autoavalia a partir da resignificação que faz das identidades que, por muitas vezes, a colocam no centro da encruzilhada dos dispositivos de poder que já discuti. Ela se autoafirma uma mulher, negra, bissexual e periférica.

Se olharmos para o vídeo do “Prêmio Multishow” de 2019, conseguimos observar a natureza interligada da opressão dos dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade. Enquanto subia ao palco, Ludmilla foi vaiada e chamada de “macaca” por parte da plateia. Visivelmente abalada, Ludmilla cruzou o teatro e subiu ao palco para receber o prêmio. Em seu discurso, a artista fala sobre não desistir de seus sonhos e agradece as vaias que, segundo ela, são um “motor para sua carreira” (Ludmilla, 2019).

Figura 3 - Frame de Ludmilla recebendo o prêmio de “Artista do Ano” 2019



Fonte: YouTube, 2019.

Aqui, vemos a operação interseccional dos dispositivos de visibilidade e racialidade. Embora Ludmilla tenha sido reconhecida e premiada, o racismo estrutural presente nas dinâmicas sociais emergiu de forma violenta e explícita. Ao mostrar as vaias e os insultos racistas em um momento em que deveria celebrar a trajetória da cantora, o episódio revelou como, mesmo em situações de visibilidade e conquista, corpos negros continuam sendo deslegitimados e desumanizados. A visibilidade alcançada por seu talento e relevância cultural não foi suficiente para blindá-la dos ataques racistas, expondo como o reconhecimento de artistas negras ainda é permeado por dinâmicas de exclusão. A violência sofrida por Ludmilla nesse episódio desnuda a *natureza interligada da opressão* a qual mulheres-negras celebridade são submetidas. Sua presença no palco como uma mulher negra premiada deveria simbolizar uma ruptura nos padrões de exclusão produzidos pelo dispositivo de visibilidade, mas, na prática, revelou o esforço contínuo que artistas negras enfrentam para manter sua dignidade e espaço em uma sociedade racista.

O discurso de abertura do episódio combinado à escolha das imagens no contexto aqui descrito são uma estratégia da artista para denunciar a natureza interligada das opressões contribuindo para a construção deste pilar. Ludmilla transformou o episódio em um ponto de

reflexão sobre o racismo e os desafios enfrentados por artistas negras no Brasil, utilizando o documentário e o próprio prêmio como plataforma para denunciar essas práticas. Ao fazer isso, ela subverte o dispositivo de visibilidade, tornando-o um instrumento de resistência.

Além disso, a cantora também usa o episódio para se colocar como uma referência para outras mulheres negras e faveladas. Durante seu discurso no prêmio em 2019, ela diz: “Eu queria dizer para todas as meninas, todas as mulheres, pessoas periféricas, que nunca deixem outras pessoas falarem o que você tem que ser na vida de vocês. Se vocês têm um sonho, por favor, lutem como uma garota!” (Prêmio Multishow, 2019).

O apresentador do prêmio, o ator Paulo Gustavo, ao parabenizar Ludmilla, também enfatiza seu papel representativo dizendo “Eu sou seu fã! Você que nasceu mulher, negra, gay, da periferia num país extremamente racista, homofóbico, chegar onde você chegou, não é para qualquer um. Sua trajetória inspira milhares de pessoas” (Paulo Gustavo, 2019).

No documentário, a artista se coloca como uma referência para o público favelado, principalmente, que se “sente representado e esperançoso” (Rainha da Favela, 2021) ao vê-la como uma celebridade. Ela afirma “sentir orgulho de sua música, salvar pessoas e ser luz para muitos.” Aqui, o pilar de *autodefinição e autoavaliação* (Collins, 2016) aparece uma vez que a artista reflete sobre si mesma, coloca-se como um ponto de referência e articula respostas críticas às normatizações impostas pela visibilidade midiática, pela racialidade e pela sexualidade.

A *autoavaliação e a autodefinição* são realizadas por ela tanto no discurso do prêmio quanto ao longo do documentário, como uma forma de escapar da encruzilhada entre os dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade que limitam a performance de mulheres-negras celebridade a *imagens de controle* que as aprisionam e reverberam estereótipos racistas e sexistas. Ao se apresentar como um ponto de referência para outras pessoas, Ludmilla desafia essas estruturas, subvertendo as dinâmicas de poder ao redefinir sua posição dentro da mídia e criar narrativas que ressignificam os valores associados à sua identidade racial, sexual e de gênero. A *autodefinição*, conforme Collins (2019), emerge como uma estratégia-chave para interromper a reprodução de imagens de controle às quais ela é submetida. Trata-se de um processo em que a artista assume o poder de narrar suas próprias histórias, substituindo representações externas estereotipadas por narrativas próprias. A cena de abertura do documentário exhibe Ludmilla mostrando o dedo do meio para a câmera enquanto se autoproclama mulher, negra, bissexual e periférica. É como se a artista desafiasse os dispositivos opressivos publicamente através de sua presença em um espaço de visibilidade. Ao

se autoafirmar vencedora e merecedora desse espaço, ela participa de uma construção coletiva de novas possibilidades de existência para outras pessoas que com ela se identificam.

Figura 4 - Ludmilla no prêmio Multishow 2020



Fonte: Globoplay, 2021.

Ludmilla utiliza os números e o reconhecimento obtido ao longo de sua carreira como uma estratégia de *autoavaliação e autodefinição*, reafirmando sua relevância em uma sociedade marcada por dinâmicas racistas e homofóbicas. Nas cenas seguintes do documentário, ela revisita momentos emblemáticos de sua trajetória, como os sucessos dos DVDs “Hello Mundo” e “Numanice”. A cantora não apenas celebra suas conquistas, mas também se posiciona como referência cultural e símbolo de resistência. “Hello Mundo” representou sua consolidação no funk e no pop, culminando em sucessos como “Onda Diferente”, que lhe rendeu um Grammy Latino. Já “Numanice” revelou sua capacidade de transitar por gêneros musicais ao conquistar espaço no pagode, gerando números impressionantes, como a venda de mais de 500 mil ingressos para um show e um faturamento de R\$ 185 milhões³⁷.

Esses marcos reforçam a narrativa de Ludmilla como uma artista que transcende barreiras impostas pela operação dos dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade, quando a mídia é levada a reconhecer seu impacto e suas realizações. Enquanto cenas de suas performances e momentos de destaque são exibidas, títulos como “Cantora negra mais seguida do Brasil” e “+ de 1 bilhão de *plays*” aparecem na tela, destacando sua importância histórica. Esses números não apenas validam sua trajetória, mas também servem como inspiração para outras mulheres negras e LGBTQIAPN+, mostrando que é possível triunfar em um sistema que

³⁷ Com a tour mais lucrativa da atualidade, Ludmilla já levou meio milhão de pessoas ao Numanice (Portal Léo Dias). Disponível em: <<https://portalleodias.com/musica/com-a-tour-mais-lucrativa-da-atualidade-ludmilla-ja-levou-meio-milhao-de-pessoas-ao-numanice>>. Acesso em: 02 setembro de 2024.

frequentemente busca invisibilizá-las. Ao construir essa narrativa, Ludmilla subverte os dispositivos de racialidade e sexualidade, transformando a validação externa em um instrumento de resistência e empoderamento.

Figura 5 - Frame com performance e números de Ludmilla



Fonte: Globoplay, 2021.

Após essa introdução narrada pela cantora no documentário, sua vida passa a ser contada a partir dos relatos de outros artistas, empresários e familiares. Os depoimentos revelam como a visibilidade conquistada pela cantora está profundamente marcada por sua negritude e pelo pertencimento a ritmos periféricos, como o funk e o samba, o que configura o pilar *da importância da cultura de mulheres afro-brasileiras*. A fala do cantor “Mumuzinho” demonstra como os dispositivos de visibilidade e racialidade trabalham juntos marginalizando o funk e o samba, ritmos negros e periféricos. Ele menciona o começo de carreira difícil e as barreiras que esses ritmos enfrentam no Brasil. O depoimento do produtor musical Betinho ressalta como o funk é visto como um “ritmo de pessoas sem talento” (Rainha da Favela, 2021) e como Ludmilla rompe com esse estereótipo e se reinventa a todo o momento: “A Ludmilla não é uma funkeira, ela é uma artista” (Rainha da Favela, 2021).

Os depoimentos de sua avó, Dona Vilma, e de sua mãe, Silvana, evidenciam como a trajetória de Ludmilla é atravessada pelas experiências de exclusão que só puderam ser superadas graças à permanência da artista em espaços culturais negros. Silvana rememora as dificuldades de criar a filha sozinha e o papel das rodas de pagode como espaços iniciais de visibilidade para a cantora. As rodas de samba e os bailes funk representam formas de subversão

às lógicas de poder impostas pelos dispositivos de visibilidade e racialidade, ao criarem espaços autônomos onde artistas podem emergir e expressar suas narrativas em contextos que frequentemente invisibilizam ou marginalizam esses gêneros. No Brasil, ritmos como o samba e o funk são historicamente associados à cultura negra e periférica, sendo muitas vezes desvalorizados pelo mainstream midiático e musical. Nesse contexto, rodas de samba e bailes funk tornam-se espaços essenciais para que artistas como Ludmilla e outros nomes da música brasileira ganhem visibilidade e legitimidade.

Esses espaços configuram formas de resistência em que a cultura e a estética negra não apenas sobrevivem, mas são exaltadas, estruturando o pilar da importância da *cultura de mulheres afrobrasileiras*. As rodas de samba, por exemplo, mantêm vivas tradições ancestrais, destacando a potência da musicalidade, das narrativas orais e da coletividade que são características da diáspora africana. Por sua vez, os bailes funk funcionam como territórios de criação cultural, onde jovens periféricos criam novas estéticas musicais e visuais que contestam as normas impostas pelo centro hegemônico. Ambos os espaços oferecem possibilidades de existência e celebração da identidade negra, deslocando os olhares preconceituosos que associam essas manifestações a estigmas e marginalização.

O samba, em particular, exemplifica como a cultura negra no Brasil sempre encontrou formas de resistir. No início do século XX, o gênero era criminalizado pelas elites, sendo associado à “vadiagem” e à “subversão”. A “Lei de Vadiagem”, que vigorou até 1940, foi utilizada para reprimir sambistas e suas práticas culturais, frequentemente sob justificativa de perturbação da ordem pública. Nesse cenário, as rodas de samba surgiram como espaços clandestinos de visibilidade onde a música e a celebração podiam ocorrer de forma comunitária, preservando a tradição e desafiando o racismo institucional. Hoje, rodas de samba e bailes funk continuam a exercer esse papel de resistência, ao criar plataformas de visibilidade para artistas e exaltar a cultura e a estética negra. A cantora enfatiza e reconhece essa importância não só na narrativa do documentário, como no conceito criativo de muitas de suas produções e, mais recentemente, em seu projeto “Numanice”³⁸, que faz referência direta às rodas de samba frequentadas por ela na infância. Ao trazer essa discussão para o centro do documentário, a

³⁸ O projeto “Numanice” de Ludmilla é uma iniciativa que marca sua incursão no gênero do pagode, consolidando sua versatilidade musical e ampliando seu impacto na cena cultural brasileira. Lançado em 2020, inicialmente como um álbum de estúdio, o projeto trouxe releituras de clássicos do pagode e composições inéditas, unindo sua identidade artística a um gênero tradicionalmente marcado por grandes nomes. O sucesso do álbum levou ao desdobramento do projeto em apresentações ao vivo, incluindo gravações em formatos audiovisuais e turnês, consolidando “Numanice” como um dos marcos da carreira de Ludmilla. Além do reconhecimento artístico, o projeto também se tornou um fenômeno comercial. Em 2022, “Numanice” contabilizou mais de 500 mil ingressos vendidos em shows pelo Brasil, com um faturamento estimado em R\$ 185 milhões.

artista revela novamente a natureza interligada das opressões que sofre por cantar ritmos negros e periféricos que foram historicamente criminalizados no Brasil. Em diversos momentos do documentário, a artista reafirma o orgulho de sua raiz negra e periférica e, em depoimento, sua mãe Silvana conta com orgulho a história da música que lançou Ludmilla para o estrelato. A música “Fala Mal de Mim”, popularmente conhecida pelo refrão “Não olha pro lado, quem tá passando é o bonde”, foi um marco na carreira de Ludmilla, então conhecida como “MC Beyoncé”³⁹.

A própria cantora disponibilizou o clipe da música no “YouTube” em 2012 e, rapidamente, a canção ganhou popularidade nos bailes funk do Rio de Janeiro, impulsionando a artista ao reconhecimento nacional. O clipe, de baixo orçamento, foi idealizado pela própria cantora e gravado com o auxílio de amigos e familiares e é uma ode à cultura funk do Rio de Janeiro, mostrando que, desde o início da carreira, a artista se preocupa em dar destaque para a *cultura de mulheres afro-brasileiras*. A cena inicial do clipe traz a artista dançando o “passinho”. O passinho é um estilo de dança originado nas favelas e periferias brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro, que mistura movimentos do funk carioca com elementos de outras danças populares, como o breakdance, o frevo, o samba e até mesmo a capoeira. Criado no início dos anos 2000, ele rapidamente se tornou um fenômeno cultural e social, ganhando espaço não apenas nas comunidades onde surgiu, mas também em palcos, programas de TV e eventos de grande visibilidade.

O passinho não é apenas uma forma de dança, mas uma poderosa expressão cultural da juventude periférica. Ele reflete a criatividade, a resistência e a riqueza artística dessas comunidades, funcionando como uma linguagem que transcende a dança para contar histórias, expressar sentimentos e afirmar identidades. Suas coreografias, marcadas por movimentos rápidos, giros, saltos e inovações individuais, revelam uma grande habilidade e técnica, sendo frequentemente realizadas em batalhas e competições que estimulam a interação social e o reconhecimento artístico.

Logo após, o clipe nos apresenta o ambiente de um baile funk no Rio de Janeiro e vários outros elementos pertencentes a essa cultura. A artista aparece montada em uma moto e “dando grau”. “Dar grau” é uma expressão usada para descrever manobras realizadas com motos, especialmente em que a roda dianteira é levantada do chão enquanto o piloto mantém o controle

³⁹ O título de MC (Mestre de cerimônias) faz parte da cultura funk e é utilizado pela maioria dos artistas do gênero. É muito comum que esses artistas, quando querem atingir um público mais massivo, retirem o “MC” de seus nomes, numa tentativa de se esquivar da criminalização que o ritmo ainda sofre no Brasil.

do veículo em um equilíbrio desafiador. Nas periferias, onde muitas vezes faltam espaços de lazer e oportunidades, dar grau é visto como uma alternativa de expressão, que une jovens e cria um senso de pertencimento. Esses encontros para praticar e exibir manobras se tornam momentos de socialização, celebração e reconhecimento mútuo, transformando as ruas em palcos e os pilotos em protagonistas de uma cultura marginalizada. É também uma prática que carrega um forte simbolismo de liberdade, pois envolve desafiar limites, tanto físicos quanto sociais.

Embora frequentemente associada a estereótipos negativos pela mídia tradicional e criminalizada por legislações e políticas de segurança, a prática de dar graus revela a criatividade e a capacidade de apropriação cultural das periferias. Assim como o funk ou o passinho, dar graus expressa a busca por visibilidade e reconhecimento em um contexto social que muitas vezes invisibiliza e reprime essas manifestações⁴⁰.

Figura 6 - Frame do clipe “Não olha pro lado quem tá passando é o bonde”



Fonte: YouTube

O restante do clipe acontece dentro de um baile funk e mostra Ludmilla performando do palco. Elementos como a dança, as roupas e o cabelo são exaltados como um símbolo de beleza e pertencimento. O refrão “Não olha pro lado, quem tá passando é o bonde” representa não apenas um empoderamento pessoal, mas também uma resposta aos dispositivos de racialidade que marginalizam jovens negros e suas produções culturais. A letra da música, que aborda temas como superação e autoconfiança, ressoou entre o público jovem e consolidou

⁴⁰ Chamada de "grau", manobra com motos vira moda na periferia, enfurece moradores e ganha defensora no Congresso. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/carros/reportagens-especiais/empinada/#cover>>. Acesso em: 05 setembro de 2024.

Ludmilla como uma voz emergente do funk, capaz de contestar as estruturas sociais que limitam as possibilidades de visibilidade de corpos negros.

Com esse clipe, a artista não apenas impulsionou sua carreira, mas também celebrou a vitalidade e a potência cultural das periferias brasileiras. Através do passinho, dos bailes funks e do “dar graus”, ela exaltou práticas que vão além da estética, reafirmando as periferias como espaços de criação, resistência e transformação. Aqui, Ludmilla conseguiu subverter a estrutura do dispositivo de visibilidade utilizando a internet como ferramenta de exposição. Cantando um ritmo periférico e sendo uma mulher negra, a artista dificilmente conseguiria visibilidade através da mídia tradicional, mas depois de explodir na rede, essa mesma mídia se vê obrigada a dar visibilidade à artista: isso acontece menos de um ano depois do lançamento do clipe, no programa “Esquenta!”, de 2013, apresentado por Regina Casé e mencionado por “Mumuzinho” em seu depoimento para o documentário. No programa, Regina Casé sugeriu que a artista adotasse o nome Ludmilla, marcando uma transição significativa em sua carreira. Exibido pela “Rede Globo” entre 2011 e 2017, o programa destacou-se por seu papel na promoção da diversidade cultural e na visibilidade de ritmos e artistas das periferias brasileiras.

O programa “Esquenta!” pode ser compreendido, à luz da análise de Lago e Prado (2015), como um espaço midiático onde se tensionam as categorias de corpo, performance e reconhecimento. Os autores argumentam que a televisão, ao colocar em cena sujeitos historicamente excluídos, não apenas representa, mas performa a diferença, ativando políticas da imagem que operam entre o visível e o sensível. Nesse contexto, “Esquenta!” não se limita a oferecer visibilidade às culturas periféricas, mas cria condições performativas para que essas culturas sejam reconhecidas como legítimas no campo simbólico da mídia. O corpo, especialmente o corpo negro, torna-se campo de inscrição de discursos e afetos, articulando pertencimento e dissonância, presença e resistência.

Lago e Prado ressaltam que a performance da diferença não é meramente estética, mas política. Quando corpos racializados e periféricos ocupam o centro do palco, como acontece no “Esquenta!”, instauram uma ruptura na lógica hegemônica de enunciação televisiva. O programa, ao articular elementos da cultura popular com discursos sobre identidade, religiosidade e racismo, opera como dispositivo de reconfiguração do sensível. A televisão deixa de ser apenas meio de reprodução e passa a funcionar como espaço de conflito, de visibilização de alteridades e de produção de novos modos de ser e aparecer. Assim, o “Esquenta!” pode ser lido como experiência estética que, ao dar corpo e voz aos sujeitos racializados, promove uma política da presença que desafia as fronteiras da representação midiática tradicional.

O programa oferecia um espaço para celebração e debate, reunindo diferentes formas de expressão cultural, como samba, funk, rap e tecnobrega. Essa diversidade era refletida tanto na composição dos convidados quanto na abordagem estética e temática, que incluía pautas sociais como racismo, desigualdade e violência nas periferias. Rocha (2017) considera que o “Esquenta!” tinha como diferencial o foco na periferia como um espaço de produção cultural rica e plural, desafiando narrativas tradicionais da mídia brasileira que frequentemente invisibilizavam essas vozes. A presença de artistas consagrados, como Arlindo Cruz e Péricles, junto a novos talentos do funk e do rap, simbolizava uma ponte entre o “nacional-popular” e a “diversidade”, destacando a contribuição das comunidades periféricas para a formação da identidade cultural brasileira.

Figura 7 - Ludmilla no programa “Esquenta!” em 2013



Fonte: Globoplay, 2021.

Entendo que o programa era uma espécie de brecha no dispositivo de visibilidade em intersecção com o dispositivo de racialidade ao dar protagonismo para a cultura negra em um horário nobre da televisão brasileira. Ludmilla afirma que foi a partir desse programa que as pessoas passaram a conhecer seu rosto e chama Regina Cazé de “madrinha”. Essa aparição ampliou sua visibilidade nacional, abrindo portas para futuras oportunidades na indústria musical brasileira. Também foi no programa que a artista foi rebatizada com o nome “Ludmilla”, o que configura uma estratégia de *autodefinição e autoavaliação*. No documentário, Ludmilla relata que escolheu o nome “MC Beyoncé” por sua admiração pela cantora americana Beyoncé, a quem via como a personificação de seus sonhos. Ludmilla também reflete sobre a ausência de referências brasileiras de cantoras negras famosas com a mesma projeção de Beyoncé, o que evidenciava a lacuna de representatividade na mídia da

época. Ludmilla afirma que, hoje, ela ocupa esse mesmo espaço no imaginário de muitas meninas negras que a veem como referência. “Tem muita gente me botando como a Beyoncé da vida delas” (Rainha da Favela, 2021). Logo após essa afirmação, cenas do *making of* do videoclipe “Rainha da Favela” são exibidos. Nessa sequência de cenas, moradores da favela da “Rocinha” falam sobre a representatividade da cantora e a importância de terem seu cotidiano retratado em um clipe. Em novembro de 2020, durante a gravação deste, Ludmilla atraiu uma grande quantidade de fãs locais. Os moradores, ao reconhecerem a presença da cantora, se reuniram para acompanhar as filmagens, registrando o momento com fotos e vídeos⁴¹.

Figura 8 - Gravação do Videoclipe “Rainha da Favela” na Rocinha (RJ)



Fonte: Globoplay, 2021.

No videoclipe “Rainha da Favela”, a artista explora uma narrativa que celebra a força e a resiliência das mulheres negras periféricas, utilizando elementos da *cultura de mulheres afro-brasileiras* para compor uma ode à sua própria identidade e à coletividade que representa. O clipe transborda referências à cultura das favelas, ao samba e à dança, símbolos de resistência e pertencimento afro-brasileiros. Ludmilla ocupa o espaço como protagonista, coroando-se “Rainha da Favela” em um contexto em que os significados de poder e liderança são ressignificados pela sua perspectiva de mulher negra, periférica e empoderada.

A performance de Ludmilla no clipe participa da construção do pilar de *autodefinição e autoavaliação*. Ao se autodenominar “Rainha da Favela”, a cantora desafia estereótipos historicamente atribuídos às mulheres negras e cria uma narrativa própria que valoriza a força, a criatividade e a liderança femininas. Este ato de autovalorização destaca o status de *outsider*

⁴¹ Ludmilla grava clipe de 'Rainha da Favela' na Rocinha, no Rio. Publicado em: Redação Quem, 05 de novembro de 2020. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Musica/noticia/2020/11/ludmilla-grava-clipe-de-rainha-da-favela-na-rocinha-no-rio-veja-video.html>>. Acesso em: 25 de setembro de 2024.

within (forasteira de dentro), como Collins (2016) define, no qual a posição marginalizada da mulher negra oferece uma visão única e crítica sobre as dinâmicas de poder, permitindo que Ludmilla não apenas resista às estruturas opressivas, mas também reconstrua significados sociais em torno do que é ser mulher, negra e periférica. No videoclipe, além de celebrar sua origem, Ludmilla também ilumina as histórias e vivências das mulheres de sua comunidade, que frequentemente enfrentam múltiplas camadas de opressão. Esta interligação entre raça, classe e gênero é central na narrativa visual e musical de Ludmilla. A escolha por representar as mulheres da favela como ícones de beleza, força e dignidade reafirma a importância da *cultura das mulheres afro-brasileiras* na construção da imagem da celebridade, resgatando valores e práticas que transcendem o espaço da favela para se tornarem símbolos universais de resistência e empoderamento.

A letra da música “Rainha da Favela”, é um exemplo emblemático de ação social criativa e performance de empoderamento. Com linguagem provocadora, erotizada e afirmativa, Ludmilla reivindica o controle sobre seu corpo e sua narrativa, ressignificando os marcadores de raça, gênero, classe e sexualidade que historicamente operam como dispositivos de opressão. O refrão repetido — “Foca no meu bumbum” — é mais que um convite ao olhar: é uma inversão do olhar colonizador, um gesto de comando sobre o desejo, que transforma o corpo negro feminino em *locus* de agência e não de objetificação passiva.

O pilar da *autodefinição* aparece logo nos versos em que Ludmilla assume o lugar de fala e poder: “Entre becos e vielas, rainha da favela”. A artista não espera legitimação institucional para se posicionar. Ela se autoproclama rainha a partir de sua origem — não apesar da favela, mas com e a partir da favela. Ao nomear-se “rainha”, ela pratica um gesto de valorização simbólica que subverte o estereótipo de marginalidade associado às mulheres negras periféricas. Sua identidade é enunciada com orgulho, em uma performance de reconhecimento de si que se opõe frontalmente aos discursos de desqualificação.

O segundo pilar, que se refere à *compreensão da natureza interligada das opressões*, se manifesta na forma como Ludmilla constrói sua letra com consciência das dinâmicas de poder que atuam sobre corpos como o seu. Ao dizer “My pussy mata rindo, eu já matei mais um”, ela ressignifica a sexualidade como estratégia de afirmação e não de submissão. O humor e a ironia são armas políticas: ela expõe o desejo masculino, mas recusa a lógica da dominação, invertendo os papéis e zombando das tentativas de controle sobre seu corpo. Há aqui uma crítica implícita à misoginia e ao racismo que exotificam e tentam dominar o corpo da mulher negra. A letra expõe, com irreverência, o quanto essa mulher sabe jogar com os códigos sociais — e sabe também subvertê-los.

O terceiro pilar, a *valorização da cultura de mulheres negras*, pode ser apreendido a partir da linguagem e da estética da música. Ludmilla não apenas canta sobre a favela — ela a performa em sua batida, em sua ginga e nas expressões populares que utiliza. Ao dizer “Aqui é só trabalho lindo” e “O trabalho aqui é bem feito / Respeita o serviço, nego”, ela valoriza o próprio ofício e o transforma em arte e dignidade, criando um campo de respeito em torno da sua expressão corporal e artística. A sexualidade é tratada como trabalho criativo, legítimo e potente, em que o prazer não é servil, mas estruturado a partir da autossuficiência. Ela reconfigura o desejo como elemento de poder, e não de submissão.

Ao coroar-se e afirmar sua posição de destaque, Ludmilla desafia a visão tradicional da periferia como espaço de exclusão. Ela transforma o que é marginalizado em centro, demonstrando que a favela também é lugar de potência criativa, cultural e política. Esse gesto de *afirmação* ecoa o chamado de Collins (2016) para que as mulheres negras criem suas próprias narrativas, desafiando imagens de controle e estruturando novas formas de pensar a subjetividade e a agência dentro de contextos historicamente opressivos.

No documentário, o tio e produtor da cantora enfatiza como, através do videoclipe, a artista procurou prestar uma homenagem a outras funkeiras que antecederam a artista, denominadas por ele como “as verdadeiras rainhas do funk” (Rainha da Favela, 2021). Ludmilla divide a cena com outras importantes funkeiras brasileiras: “Tati Quebra Barraco”, “MC Carol”, “Valesca Popozuda” e “MC Katia” são ícones que simbolizam a força feminina no funk. A presença delas no clipe e no documentário não apenas enriquece a narrativa, mas também reforça a valorização da *cultura de mulheres afro-brasileiras* pioneiras que abriram caminhos em um gênero historicamente marginalizado e estigmatizado.

“MC Carol”⁴², cantora, compositora e ativista brasileira, conhecida por suas letras de funk ousadas e engajadas, que abordam temas como feminismo, racismo e questões sociais, dá seu depoimento enfatizando a importância de Ludmilla gravar um videoclipe na favela, referenciando o funk e representar a possibilidade de ascensão para outros jovens periféricos. Essas artistas representam diferentes gerações e trajetórias no funk, mas compartilham histórias de luta e superação, utilizando suas vozes para expressar as vivências das mulheres periféricas.

⁴² MC Carol, nome artístico de Carolina de Oliveira Lourenço, é uma cantora e compositora de funk carioca nascida em Niterói, Rio de Janeiro. Ela ganhou destaque no início da década de 2010 com músicas que combinam humor, crítica social e uma abordagem ousada de temas como racismo, feminismo, violência doméstica e empoderamento feminino. Seu hit “Não Foi Cabral” exemplifica seu engajamento político, desafiando narrativas tradicionais da história brasileira. MC Carol trouxe uma nova dimensão ao funk ao expandir suas temáticas para além do entretenimento, destacando questões sociais relevantes e dando voz às vivências da mulher negra periférica. Sua importância no gênero reside em sua capacidade de transformar o funk em uma plataforma de resistência e reflexão social. Fonte: Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/noticia/2016/10/como-uma-funkeira-negra-e-gordavirou-simbolo-de-beleza-e-voz-da-favela.html?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em: 15 de setembro de 2024.

Ao destacá-las, Ludmilla constrói um tributo coletivo, reafirmando a importância da solidariedade e da conexão entre mulheres negras e periféricas, que resistem juntas às opressões de gênero, raça e classe, enquanto celebram sua cultura e sua autonomia criativa. Aqui, a artista denuncia novamente *a natureza interligada da opressão*.

Figura 9 - Cena do Videoclipe “Rainha da Favela” com a funkeiras no centro



Fonte: Globoplay, 2021.

Adiante, o documentário enfoca a relação de Ludmilla com seus fãs, especialmente durante o evento “Parque da Lud” em 2021, o que exemplifica uma estratégia de *autodefinição e autoavaliação* que lhe permite contestar narrativas externas e assumir o controle de sua imagem pública. O evento, realizado no Rio de Janeiro, ofereceu experiências interativas como shows, atividades recreativas e encontros diretos com a artista, evidenciando seu compromisso em estabelecer um vínculo genuíno com seus admiradores. Ludmilla utiliza esse espaço para reforçar sua autenticidade, contrariando as acusações de arrogância e antipatia frequentemente atribuídas a ela na mídia.

A presença de prints de notícias negativas no documentário, seguidas por depoimentos que desconstruem tais narrativas, reflete a prática de substituir imagens externamente impostas por narrativas próprias, conforme discutido Collins (2016) no contexto da *autodefinição*. Ludmilla se posiciona como protagonista de sua história ao afirmar sua resiliência diante de desafios, incluindo a invasão de privacidade relatada por sua esposa, Brunna Gonçalves, durante períodos de lazer do casal. A frase da cantora, “Tem gente que depende do meu sorriso” (Rainha da Favela, 2021), acompanhada de imagens de momentos felizes, reforça sua autopercepção como uma figura de inspiração para sua comunidade. Por meio dessa autoafirmação, Ludmilla ressignifica as imposições sociais e transforma a dinâmica de poder

que tenta marginalizá-la, consolidando-se como uma mulher negra empoderada que transcende estereótipos e redefine os parâmetros de sua atuação pública.

A aparição de Brunna Gonçalves pela primeira vez no documentário introduz o tema da bissexualidade da cantora que revela não apenas uma faceta íntima da artista, mas também ilumina a intersecção das opressões que ela enfrenta como mulher negra, periférica e bissexual. Embora o documentário dedique um episódio inteiro para tratar da sexualidade da cantora, já é possível observar que, ao expor publicamente seu relacionamento com Brunna, Ludmilla confronta os dispositivos de poder de visibilidade, sexualidade e racialidade, evidenciando como essas opressões se entrelaçam para moldar as experiências de pessoas marginalizadas, conforme analisa Collins (2016) em sua abordagem sobre *a natureza interligada da opressão*. Ludmilla destaca o impacto transformador desse processo tanto em sua vida pessoal quanto em sua carreira, afirmando que o apoio familiar foi essencial para sua *autodefinição* e seu fortalecimento.

A sequência que apresenta a lua de mel do casal nas Maldivas, enquanto Ludmilla compõe a música “Maldivas” em homenagem à esposa, simboliza um ato de resistência e de reafirmação de sua subjetividade. Ao celebrar publicamente seu amor, Ludmilla se posiciona contra a invisibilização e os estereótipos impostos às pessoas LGBTQIAPN+, especialmente no contexto de mulheres negras. Tal posicionamento também integra o processo de *autodefinição e autoavaliação* de Ludmilla, já que a artista desafia as narrativas controladoras para construir uma representação coerente de si mesma.

Figura 10 - Lua de mel de Ludmilla e Brunna nas Maldivas



Fonte: Globoplay, 2021.

Fechando o documentário, a narrativa enfoca o talento multifacetado de Ludmilla, com cenas da gravação do DVD “Numanice” e depoimentos de artistas como “Thiaguinho” e

“Orochi”, reforçam sua capacidade de transitar entre gêneros musicais, como funk e pagode, desafiando barreiras culturais e estruturais. Sua vitória no “Show dos Famosos”, em 2019, também é mencionada como um marco que destaca sua competência artística e habilidade de reinterpretar ícones musicais.

Esses aspectos de sua trajetória evidenciam como Ludmilla utiliza sua carreira como uma plataforma para redefinir a narrativa em torno de sua identidade. Encarando a fama como um instrumento de resistência e afirmação, Ludmilla transforma o espaço que ocupa em uma celebração de sua cultura, origem e multiplicidade, desafiando os sistemas de opressão que tentam reduzir sua humanidade e impacto artístico.

A análise do primeiro episódio do documentário “Rainha da Favela” evidencia como Ludmilla aciona estratégias discutidas por Patricia Hill Collins (2016) na construção de sua face pública: a *autodefinição e a autoavaliação, a natureza interligada da opressão e a importância da cultura de mulheres afro-brasileiras*. Ludmilla, ao revisitar sua trajetória, adota um tom narrativo que revela cada um desses pilares, posicionando-se como protagonista da própria história e como um dispositivo de empoderamento que ressignifica papéis tradicionais e desestabiliza as normas impostas por dispositivos de poder.

A *autodefinição e a autoavaliação* emergem em sua reafirmação como mulher negra, bissexual e periférica, especialmente em momentos de confrontação, como o discurso no “Prêmio Multishow” em 2019, quando foi vaiada e atacada com insultos racistas. Em vez de sucumbir a esses dispositivos opressores, Ludmilla utilizou o episódio como uma plataforma de denúncia e reconstrução simbólica, mostrando como narrativas externas podem ser subvertidas para fortalecer sua posição e abrir caminhos para outros (Foucault, 1979; Collins, 2016).

A *natureza interligada da opressão* é evidente nos desafios enfrentados pela cantora ao longo de sua carreira e narrados no episódio. Como mulher negra e bissexual, Ludmilla constantemente enfrenta o cruzamento entre dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade. Isso é explicitado no documentário ao mostrar como sua presença em espaços de poder simbólico é simultaneamente celebrada e atacada, revelando as dinâmicas de exclusão que perpetuam estruturas de desigualdade (Collins, 2016; Carneiro, 2023).

O episódio também celebra a *importância da cultura de mulheres afro-brasileiras* ao revisitar espaços como rodas de samba e bailes funk. Ludmilla, assim, destaca a resiliência e a criatividade das periferias como fontes de resistência cultural. Esses ambientes não apenas moldaram sua identidade, mas também a inspiraram a criar projetos, como “Numanice”, que

reforçam a valorização de tradições culturais negras e periféricas enquanto desafiam a desvalorização midiática histórica de tais práticas (Berth, 2019).

Enquanto *outsider within*, Ludmilla não apenas resiste, mas também participa da construção da ponte de empoderamento. Sua trajetória exemplifica como figuras marginalizadas podem utilizar o dispositivo de visibilidade para dar destaque a suas experiências gerando novas possibilidades de existência e reconhecimento para si mesmas e para suas comunidades. Em suas performances e discursos, Ludmilla transforma o dispositivo de visibilidade em um mecanismo de transformação social, criando narrativas que validam identidades negras e LGBTQIAPN+ em um contexto historicamente opressor.

É importante ressaltar que embora meu olhar esteja direcionado para as estratégias de fuga dos “acidentes” provocados pela intersecção dos dispositivos, Ludmilla, por muitas vezes, acaba reproduzindo em sua performance lógicas que reforçam tais dispositivos. O discurso da ascensão social pelo esforço individual está muito presente no episódio analisado. Ludmilla afirma que “venceu por seu talento” (Rainha da Favela, 2021) e reproduz um estilo de vida bastante luxuoso e ostentador. Mesmo em momentos em que a artista exalta a favela, o discurso meritocrático aparece em segundo plano. À luz de Jessé Souza (2017), esse discurso reproduz uma das mais eficazes estratégias de dominação simbólica da elite brasileira: a ocultação das desigualdades estruturais por meio da crença de que todos partem do mesmo ponto de partida. Para o autor, a ideia de que o sucesso depende apenas de “força de vontade” desconsidera o modo como as classes sociais são reproduzidas desde o berço, por meio do acesso diferenciado ao capital econômico, cultural e social. A ausência, na fala de Ludmilla, de qualquer menção à precariedade da educação, da saúde, do transporte e da moradia como entraves reais para mulheres negras e periféricas evidencia a força desse discurso meritocrático que, segundo Souza, é mobilizado justamente para legitimar os privilégios das elites e responsabilizar os pobres por sua própria exclusão.

4.2 Episódio 2 – Te assumir pro Brasil

O segundo episódio do documentário “Rainha da Favela” se inicia com imagens do bloco de Carnaval “Fervo da Lud”, criado por Ludmilla e realizado em 2020 no Centro do Rio de Janeiro⁴³. A sequência aérea revela uma multidão que lota a Rua Primeiro de Março,

⁴³ Segundo reportagem do portal *O Dia*, o bloco “Fervo da Lud”, em sua primeira edição no Carnaval de 2020, reuniu mais de um milhão de pessoas nas ruas do Centro do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2020/02/5873463-baile-para-1-milhao-de-pessoas-no-centro-do-rio.html> Acesso em: 28 de maio de 2025.

enquanto a informação gráfica indica que mais de um milhão de pessoas participaram do desfile naquele ano — número que superou blocos tradicionais como o “Cordão da Bola Preta”. O registro visual da massa pulsante e engajada evidencia a capacidade de mobilização coletiva que Ludmilla exerce a partir de sua performance pública. Aqui, vemos em operação um dos efeitos mais potentes do que nomeei nesta tese como dispositivo de empoderamento: uma ação social criativa que emerge das margens e se projeta para o centro da cena cultural, desafiando os arranjos do dispositivo de racialidade que historicamente limita o acesso de mulheres negras à celebração, ao reconhecimento e ao investimento simbólico e material.

No entanto, a potência da visibilidade não elimina os entraves impostos por esse mesmo dispositivo. Ao longo do episódio, Ludmilla revela que, mesmo com o sucesso expressivo do evento, não recebeu apoio financeiro de nenhuma marca para patrocinar o bloco, um dado que explicita como, na arena da visibilidade, o reconhecimento popular não se converte automaticamente em capital político ou econômico. Essa negação do patrocínio é uma manifestação concreta do entrelaçamento dos dispositivos de racialidade, sexualidade e visibilidade, que operam de forma interdependente para regular quais corpos podem ser celebrados e quais permanecem como “corpos tolerados”, à margem do investimento e da legitimação institucional. Ainda assim, ao realizar o “Fervo” com seus próprios recursos e com o apoio da comunidade, Ludmilla aciona os pilares da ponte do empoderamento — *a autodefinição, a denúncia da opressão interseccional e a valorização da cultura negra* — para ampliar o alcance simbólico da ponte que vem construindo. A performance carnavalesca, nesse contexto, deixa de ser mero entretenimento e se inscreve como prática de resistência e reinvenção coletiva.

Figura 11 – Imagem panorâmica do Bloco “Fervo da Lud”



Fonte: Globoplay, 2021.

No trio elétrico, Ludmilla inicia sua apresentação vestida em tons dourados, entoando seus maiores sucessos diante de uma multidão que a acompanha com entusiasmo. Entre as canções, destaca-se “Verdinha”, lançada em dezembro de 2019, que se consolidou como um marco em sua trajetória artística. Embora a letra tenha um tom aparentemente lúdico, a música foi alvo de fortes reações públicas por supostas associações ao consumo de maconha, tornando-se alvo de tentativas de censura moral. Essas reações ilustram de forma clara a operação do *dispositivo de visibilidade*, que não apenas permite que determinadas imagens ganhem projeção pública, mas também regula quais corpos e discursos são considerados legítimos ou ameaçadores no espaço midiático. A performance de Ludmilla, ao cantar “Verdinha” no Carnaval de 2020, já convertida em hino popular, assume um gesto de resistência performática: ela reafirma o direito à liberdade criativa ao mesmo tempo em que tensiona os limites da visibilidade pública impostos às mulheres negras e periféricas. O fato de uma marca que a contratou como garota-propaganda ter sido ameaçada com boicotes por parte de setores conservadores da sociedade reforça a dimensão punitiva do dispositivo de visibilidade, que regula a fama por meio da vigilância e do moralismo seletivo⁴⁴.

Enquanto o público canta em uníssono “Eu fiz um pé lá no meu quintal...”, o documentário alterna para registros dos bastidores da intensa agenda de shows que Ludmilla cumpriu em apenas cem dias. Exausta, mas determinada, ela compartilha com a equipe e com o público seu cansaço físico e emocional, sem abrir mão da paixão pela música e pelo encontro com os fãs. A imagem de Ludmilla, sorrindo apesar do desgaste, humaniza a artista e reforça a dimensão corporal do trabalho artístico, tema crucial para pensar a gestão dos corpos negros na lógica da visibilidade midiática. A narrativa avança então para a preparação da “Live do Fervo” em 2020, adaptada devido às restrições sanitárias da pandemia. Ludmilla é mostrada ajustando figurinos, checando a produção e abrindo uma live em seu Instagram para interagir com seus seguidores. Ao lado da esposa Brunna Gonçalves, a cantora responde perguntas espontâneas sobre o cotidiano do casal, desafiando, com gestos simples e afetivos, os dispositivos de sexualidade e racialidade que historicamente marginalizam afetos dissidentes e corpos negros.

⁴⁴ Conforme noticiado pelo portal *Notícias da TV*, a marca de cosméticos Salon Line sofreu ameaças de boicote nas redes sociais após anunciar Ludmilla como garota-propaganda, em razão da repercussão da música *Verdinha*. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/celebridades/marca-sofre-ameaca-de-boicote-apos-contratar-ludmilla-como-garota-propaganda-32453>>. Acesso em: 28 de maio de 2025.

Figura 12 – Live “Fervo da Lud”



Fonte: Globoplay, 2021.

Em um tom mais intimista, o documentário “Rainha da Favela” insere o depoimento de Silvana Oliveira, mãe de Ludmilla, que relembra como, desde cedo, percebia na filha sinais de não conformidade com as expectativas normativas de gênero e sexualidade: “Essa menina não vai me apresentar um menino, vai me apresentar uma namorada”. A montagem entrelaça essa fala com imagens de bastidores que mostram Ludmilla ao lado de sua esposa Brunna Gonçalves, tanto em momentos íntimos quanto em performances públicas, reafirmando que o afeto e a autenticidade são centrais em suas trajetórias — não apenas como mulheres negras, mas como sujeitos que enfrentam e desestabilizam os dispositivos de poder. A presença do amigo Renato Smith logo em seguida, ao confrontar comentários maldosos e rumores propagados nas redes sociais sobre a veracidade do relacionamento do casal, revela a forma como os dispositivos de racialidade e sexualidade operam de maneira articulada para deslegitimar corpos negros e dissidentes quando estes se tornam visíveis em regimes normativos de afeto.

Essa sequência reforça um dos pontos centrais desta tese: a visibilidade, compreendida como dispositivo no sentido foucaultiano, não é um espaço neutro de reconhecimento, mas um campo de disputa simbólica e material. Conforme Thompson (2008) e as reflexões aqui mobilizadas, no regime contemporâneo de visibilidade, tornar-se público é simultaneamente um gesto de afirmação e uma exposição à vulnerabilidade. Ludmilla, ao publicizar seus afetos e sua existência enquanto mulher negra, bissexual e famosa, não apenas tensiona os dispositivos que buscam silenciar ou capturar corpos como o seu, ela os reinscreve. Sua performance pública configura-se como ação social criativa: uma prática de reinvenção simbólica, em que a visibilidade é ativada estrategicamente para transformar dor em linguagem, suspeição em orgulho, e opressão em pertencimento. Nesse gesto, ela amplia os limites do que é possível ser

e amar sob os holofotes da fama, contribuindo para a construção da ponte do empoderamento como travessia coletiva de corpos historicamente marginalizados.

Em uma das passagens centrais do episódio, Ludmilla relembra com delicadeza a primeira vez que beijou uma mulher. A narrativa é conduzida de forma íntima, revelando não apenas uma memória afetiva, mas o processo de descoberta e afirmação de sua sexualidade. Nesse momento, Ludmilla reivindica para si a palavra “sapatão”, apropriando-se da expressão popularmente marginalizada para se *autonomear* e reconfigurar seu lugar no mundo. Essa cena é decisiva para a análise dos dispositivos de poder que atravessam sua trajetória. Conforme Foucault (1999) analisa, o dispositivo de sexualidade não é apenas um conjunto de repressões ou proibições, mas uma rede complexa que produz discursos sobre os corpos, regula desejos e institui regimes de verdade sobre o que pode ou não ser vivido, dito e reconhecido como legítimo. A sexualidade, nesse quadro, torna-se uma tecnologia de produção de sujeitos, onde nomear-se é, ao mesmo tempo, um ato de sujeição e uma possibilidade de resistência.

Ao afirmar publicamente “eu sou sapatão!”, Ludmilla tensiona essas dinâmicas. Sua *autonomeação* não é meramente descritiva; ela opera como gesto político e performativo. Tal como Judith Butler (2003) discute, as identidades de gênero e sexualidade não são dados naturais, mas efeitos reiterativos de práticas discursivas. A maneira como Ludmilla assume essa palavra subverte a norma e reinscreve seu corpo e sua existência no espaço público a partir de sua própria agência. A cena de Ludmilla nomeando-se e narrando sua descoberta afetiva também evidencia o quanto o dispositivo de sexualidade se articula com processos de racialização. Conforme Sueli Carneiro (2023) analisa, a mulher negra é historicamente construída no imaginário social brasileiro como hipersexualizada e como ausência de respeitabilidade. Nesse sentido, para uma mulher negra como Ludmilla, declarar-se lésbica e se *autonomear* “sapatão” é desafiar simultaneamente os regimes de sexualidade e racialidade que tentam controlar e domesticar seus afetos e suas existências. A narrativa do documentário não apenas visibiliza esse processo de subjetivação, mas o transforma em espetáculo de resistência. Ludmilla se recusa a ocupar o lugar da vergonha, da clandestinidade ou da tolerância condicionada. Sua fala afirma sua presença, seu desejo e seu direito de nomear a si mesma nos próprios termos. Portanto, o momento em que Ludmilla reivindica para si a palavra “sapatão” deve ser compreendido como uma ação social criativa de ruptura e reconfiguração subjetiva. É a atualização de uma luta por autodeterminação frente ao dispositivo de sexualidade, um dispositivo que, como discuto na tese, não apenas organiza e disciplina os afetos, mas também é atravessado por linhas de fuga e possibilidades de reinvenção dos modos de ser e amar.

Figura 13 – Interação entre Ludmilla e Brunna



Fonte: Globoplay, 2021.

O documentário intercala depoimentos de Ludmilla e Brunna Gonçalves sobre o cotidiano do relacionamento, revelando brincadeiras, dinâmicas de ciúmes e momentos de intimidade afetiva. A leveza com que abordam essas questões desloca a expectativa normativa sobre relações homoafetivas negras, frequentemente representadas sob o signo do conflito ou da dor. Ao mostrar o casal lidando com questões triviais do dia a dia, o documentário inscreve sua relação na gramática da normalidade e da celebração da diferença. Em meio a essas cenas, a narrativa ganha intensidade com a fala de Ludmilla: “Sou sapatão! A sociedade vai me jogar fruta podre quando eu passar!”. A frase, carregada de ironia e enfrentamento, explicita a consciência que Ludmilla tem do custo social de sua existência pública enquanto mulher negra, lésbica e popular. Simultaneamente, o documentário apresenta o depoimento de Silvana Oliveira, mãe da cantora. Silvana relembra que Ludmilla deu “muito trabalho” na adolescência por precisar esconder sua orientação sexual, o que gerava conflitos e sofrimento. Contudo, ela afirma com emoção: “Brunna foi uma bênção na nossa vida”, sinalizando a transformação que o amor e a aceitação familiar promoveram em suas relações. Esse depoimento rompe com a narrativa tradicional de rejeição e abandono frequentemente associada a famílias de pessoas LGBTQIAPN+. Em vez de reproduzir o roteiro do afastamento e da vergonha, Silvana propõe um novo repertório simbólico: o da aceitação, da reconstrução dos vínculos e da celebração das múltiplas formas de amar. Sua fala amplia a possibilidade de existência para sujeitos dissidentes, deslocando o modelo heteronormativo que estrutura o imaginário da família tradicional brasileira.

Esses momentos também dialogam com a natureza interligada da opressão vivenciada por Ludmilla. Conforme discuto a partir Collins (2016), a condição de *outsider* não é construída

a partir de uma única marca de diferença, mas da sobreposição de múltiplas opressões: ser mulher, negra, lésbica e artista popular. O medo de Ludmilla em assumir publicamente sua sexualidade é reflexo do acúmulo de vulnerabilidades que o dispositivo de sexualidade e o dispositivo de racialidade impõem sobre corpos negros dissidentes. Portanto, o gesto de Ludmilla ao se autonegar e a postura acolhedora de sua mãe deslocam simultaneamente as normas de gênero, sexualidade e família. Elas afirmam a possibilidade de existência plena, amorosa e pública de corpos e afetos negros e lésbicos, reconfigurando o espaço social em que essas vidas se inscrevem e resistem.

Silvana relata ainda que, ao ser informada pela filha sobre sua orientação sexual, aconselhou-a a agir com cautela e estratégia na revelação pública de sua homossexualidade, visando a proteger Ludmilla das violências e preconceitos que uma mulher negra e lésbica enfrentaria no meio artístico. O receio da mãe não era infundado: a própria Ludmilla reconhece a complexidade interseccional de sua trajetória, afirmando: “Eu sou negra, eu vim do funk, eu já tinha uma bagagem de preconceito e uma barreira para marcas. Era mais uma barreira para propaganda, era mais uma barreira para amizade, era mais uma barreira para a influência”. Ao longo de sua carreira, Ludmilla enfrentou o dispositivo de racialidade e de sexualidade que, articulados, construíram limites à sua circulação como artista e figura pública. Essa tensão é visível na forma como lidou com sua sexualidade: temendo novos estigmas, Ludmilla manteve sua orientação afetiva em segredo, confidenciando apenas a pessoas próximas, algumas das quais a ameaçaram com chantagem, sinalizando que revelariam sua intimidade para a imprensa. Diante dessa ameaça, Ludmilla decidiu agir estrategicamente: procurou diretamente o jornalista Léo Dias, com quem já tinha um histórico de relação mediada pela mídia, e negociou o controle sobre sua narrativa.

Figura 14 - Entrevista de Ludmilla a Léo Dias



Fonte: UOL, 2019.

Na entrevista concedida ao jornalista “Léo Dias” em junho de 2019, Ludmilla surge descontraída e brincalhona, em um estúdio de gravação, ambiente que lhe é familiar e simbólico, já que representa o espaço de construção de sua identidade artística. Desde o início da conversa, a artista aponta para um dos principais desafios de sua trajetória: a necessidade constante de se provar talentosa, competente e digna de reconhecimento. Ao lembrar as críticas que recebeu por participar do quadro “Show dos Famosos”, no “Domingão do Faustão”, competição que venceria mais adiante, Ludmilla expõe como o dispositivo de racialidade, em sua articulação com a visibilidade midiática, opera para deslegitimar conquistas de mulheres negras, exigindo delas um desempenho contínuo de excelência para que sejam aceitas nos espaços de prestígio.

A conversa sobre sexualidade emerge de forma aparentemente despretensiosa, quando Ludmilla comenta sobre a ousadia de suas letras. Em um dado momento, Léo Dias pergunta diretamente: “Qual a sua opção sexual?”. Ludmilla, de imediato, corrige o termo, afirmando com humor e firmeza: “Minha orientação sexual é Brunna Gonçalves!”. A resposta, ao mesmo tempo espirituosa e estratégica, se inscreve no campo da *autodefinição*. Ao afirmar que se apaixona por pessoas, independentemente do sexo, Ludmilla posiciona sua identidade de forma autônoma, recusando os enquadramentos normativos e reconduzindo a narrativa para o campo do afeto e da escolha pessoal.

Ao compartilhar seus receios de ser julgada ou rejeitada, mas reafirmar a decisão de tornar pública sua orientação “em seus próprios termos”, Ludmilla realiza uma manobra ativa no interior das redes de visibilidade, nos termos propostos por Thompson (2008). No contexto da midiaticização, em que os sujeitos públicos são atravessados por dispositivos de exposição que frequentemente os capturam e exploram, Ludmilla revela domínio sobre as técnicas da visibilidade. Ao negociar com o jornalista o momento e o modo da revelação, ela transforma um cenário potencialmente vulnerabilizador, a espetacularização da sexualidade, em um ato de potência política. Nesse gesto, Ludmilla não apenas resiste ao dispositivo de visibilidade, mas o reorganiza em seu favor. Ao realizar uma *autonomeação* pública, ela se afirma enquanto sujeito que reivindica o direito de narrar sua própria história. Essa escolha performativa ressignifica o dispositivo de sexualidade, subvertendo seu caráter disciplinador e tornando-o espaço de enunciação criativa.

Na sequência do documentário, Silvana Oliveira, mãe de Ludmilla, declarou em entrevista que o dia em que sua filha decidiu revelar publicamente sua sexualidade foi “o dia mais feliz de sua vida”. Segundo Silvana, a decisão de Ludmilla foi vivenciada como um momento de profunda libertação, não apenas para a cantora, mas também para a própria família.

Ela relatou que, a partir dessa autoafirmação pública, Ludmilla “mudou completamente”, adquirindo uma leveza e uma autenticidade que antes eram restringidas pela necessidade constante de esconder uma dimensão fundamental de sua identidade. Este relato materno evidencia como a decisão de Ludmilla de se autonear publicamente. Ao nomear-se diante do público, Ludmilla não apenas resistiu aos dispositivos de silenciamento que historicamente restringem mulheres negras e lésbicas, mas também reconfigurou a sua subjetividade, tornando-se autora de sua própria narrativa. O depoimento de Silvana e de Brunna também revelam o alcance coletivo desse gesto quando comentam as mensagens de agradecimento que recebem nas redes sociais: a libertação de Ludmilla não foi apenas individual, mas reverberou para uma série de pessoas, mostrando como a superação dos dispositivos de opressão atinge tanto o sujeito quanto seus vínculos afetivos. Aqui, inscreve-se o pilar da *natureza interligada da opressão, pois a opressão* de Ludmilla enquanto mulher negra e lésbica impactava diretamente não só sua trajetória, mas também de outros que assim se identificam.

O acolhimento de Silvana, rompendo com narrativas tradicionais que vinculam a sexualidade dissidente à vergonha ou à ruptura familiar, opera como uma inversão simbólica dos dispositivos normativos. Ao celebrar a autonomia da filha, Silvana integra-se ao movimento de transformação dos significados sociais atribuídos à família de pessoas LGBTQIAPN+ negras, expandindo o pilar da celebração da cultura de mulheres afro-brasileiras, na medida em que afirma novos repertórios de afeto, orgulho e emancipação ligados à vivência negra contemporânea. Após apresentar o relacionamento entre Ludmilla e Brunna Gonçalves como algo vivido com naturalidade pela família e pelos amigos, o documentário exhibe cenas do casamento surpresa organizado por Ludmilla em dezembro de 2019. Em uma celebração íntima, mas amplamente divulgada posteriormente nas redes sociais, Ludmilla reafirma sua soberania narrativa ao decidir publicamente unir-se à sua companheira, convertendo seu amor em ato político e cultural.

Figura 15 – Postagem do vídeo anunciando o casamento no Instagram



Fonte: Instagram, 2019.

A postagem feita por Ludmilla em 17 de dezembro de 2019 no Instagram, anunciando publicamente seu casamento surpresa com Brunna Gonçalves, mostra o funcionamento de uma mulher-negra celebridade como *dispositivo de empoderamento*. A legenda, carregada de afeto, ternura e orgulho, narra um gesto profundamente íntimo: o casamento, transformado em performance pública e política de autodefinição, autonomia e reinscrição simbólica no espaço midiático.

O uso da expressão “NÓS CASAMOS” em caixa alta e acompanhada de emojis que representam duas noivas negras, evidencia uma prática de *autonomeação* que desafia os enquadramentos normativos impostos pelos dispositivos de visibilidade, racialidade e sexualidade. Ludmilla afirma sua identidade enquanto mulher negra e bissexual nas redes sociais. Ao tomar as rédeas da narrativa sobre seu relacionamento, ela não apenas resiste à espetacularização sensacionalista que normalmente atravessa a vida de celebridades LGBTQIAPN+, mas agencia sua própria visibilidade, em um gesto que se alinha ao conceito de *ação social criativa* discutido por Collins (2022).

A repercussão da postagem confirma seu impacto: com mais de 4,7 milhões de visualizações, 658 mil curtidas e 15,2 mil comentários, o conteúdo alcança uma dimensão coletiva de afetação pública. Esses números atestam não apenas a popularidade da artista, mas a força performativa de sua presença nas redes como ferramenta de reconfiguração simbólica. A visibilidade conquistada por Ludmilla se converte aqui em espaço de produção de futuros

possíveis para outras mulheres negras e LGBTQIAPN+, constituindo um dos pilares da *ponte do empoderamento* proposta nesta pesquisa.

Além disso, ao agradecer publicamente a sua mãe, irmã e amigas pelo apoio na organização da cerimônia, Ludmilla reafirma os vínculos afetivos e comunitários que sustentam sua trajetória. Esse gesto articula o terceiro pilar da minha metodologia de análise, *a valorização da cultura de mulheres negras* ao reconhecer saberes, afetos e colaborações que historicamente foram invisibilizados nos relatos de sucesso midiático. A celebração pública desse momento, ao mesmo tempo pessoal e coletivo, inscreve-se como prática de resistência e reconstrução simbólica em um campo ainda profundamente marcado por normas excludentes. A festa organizada por Ludmilla, com referências explícitas à cultura popular negra (como o pagode e o funk presentes na comemoração), também materializa o pilar da celebração da cultura de mulheres afro-brasileiras. Em vez de recorrer a rituais normativos da branquitude, Ludmilla afirma sua negritude e suas raízes culturais como parte inseparável da experiência amorosa e matrimonial, inscrevendo novas formas de existência possíveis para corpos e afetos historicamente marcados pela marginalização.

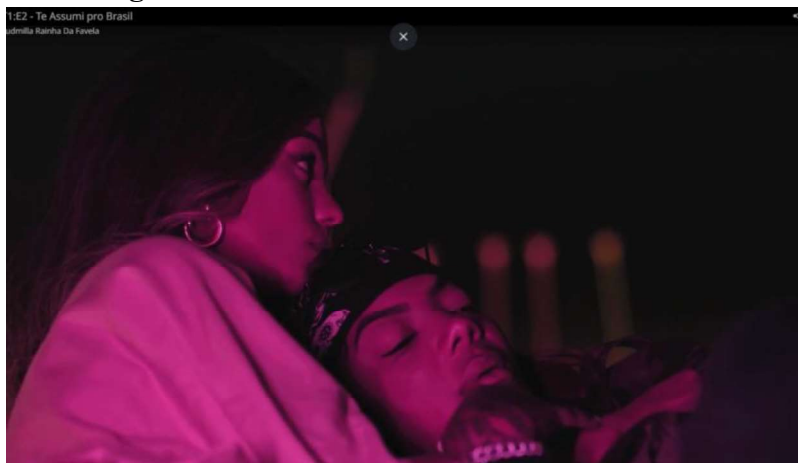
O casamento também exemplifica o pilar *da natureza interligada da opressão*. Enquanto mulher negra, funkeira e lésbica, Ludmilla carrega sobre si múltiplas camadas de vulnerabilidade e resistência. Sua união pública com Brunna não rompe apenas com a invisibilidade dos afetos lésbicos; ela desestabiliza as interseções de racismo, machismo e LGBTfobia que tentam restringir o direito de mulheres negras à felicidade e ao reconhecimento social de suas relações. Portanto, o post de Ludmilla não é apenas uma celebração íntima tornada pública: é um gesto estratégico de produção de subjetividade e resistência, que afirma o direito de mulheres negras e lésbicas de amar, serem felizes e serem vistas em sua completude.

Logo após a exibição do vídeo de casamento de Ludmilla e Brunna Gonçalves, o documentário apresenta cenas comemorativas do primeiro ano de união do casal. Fotografias íntimas das duas são exibidas enquanto Ludmilla narra a experiência de celebrar a data hospedando-se em uma suíte de luxo que já recebeu estrelas como Beyoncé e “Lady Gaga”. Ao escolher conscientemente esse espaço para a comemoração, Ludmilla aciona mais uma vez um dos eixos centrais de sua trajetória de visibilidade: a *referência à cultura de mulheres negras em diáspora*, particularmente através da figura de Beyoncé.

Essa escolha ativa o pilar *da memória cultural de mulheres afro em diáspora*, central nesta tese. Ao posicionar-se simbolicamente no mesmo espaço habitado por Beyoncé — uma artista que representa a excelência, o poder e a emancipação das mulheres negras no circuito global da cultura pop. Ludmilla reinscreve sua trajetória de sucesso em uma linha de

continuidade histórica e cultural. Ela não apenas homenageia essas referências; ela se inscreve nelas, ampliando o repertório de imagens possíveis para mulheres negras brasileiras que buscam reconhecimento, respeito e liberdade afetiva.

Figura 16 – Brunna e Ludmilla nas Maldivas



Fonte: Globoplay, 2021.

Ao narrar: “Antes era eu naquela calçada, e agora estou aqui dentro”, Ludmilla performa uma metáfora viva da sua trajetória de ascensão social e econômica. A frase simboliza não apenas sua mobilidade financeira, mas, sobretudo, a conquista da capacidade de viver plenamente sua identidade, seu amor e sua autonomia. Após a celebração do casamento, o documentário exibe cenas da lua de mel de Ludmilla e Brunna Gonçalves nas Ilhas Maldivas, acompanhadas de membros da família de Ludmilla. A escolha desse destino, reconhecido internacionalmente como símbolo de exclusividade e luxo, não é casual: ao demandar celebrar sua união em um espaço associado a celebridades e altos valores econômicos, Ludmilla ativa conscientemente o capital simbólico de viabilidade e sucesso.

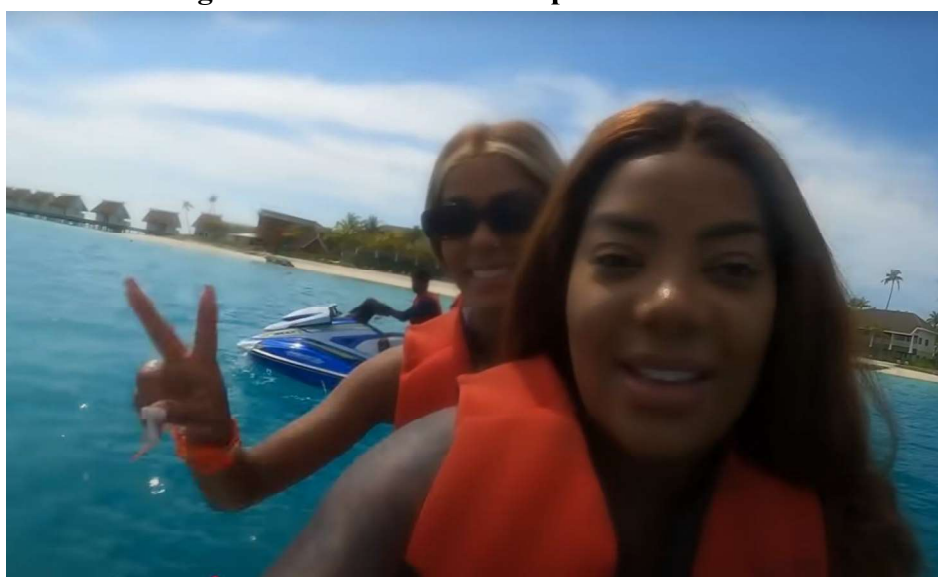
Aqui, a ascensão econômica é apresentada não como mero consumo ostentatório, mas como instrumento de agência para viabilizar afetos e para produzir novas formas de visibilidade. Dessa maneira, Ludmilla articula a luta contra os dispositivos históricos que restringem a mobilidade de mulheres negras. Sua narrativa reafirma a importância da emancipação econômica como condição de existência digna e plena, e reforça o entendimento de que o sucesso financeiro, em um país marcado por desigualdades estruturais, não é apenas individual, mas coletivo e simbólico.

Ao recorrer a símbolos como Beyoncé e Ciara, Ludmilla também evidencia a construção consciente de sua imagem pública enquanto celebridade negra, atrelando sua trajetória a uma linhagem internacional de resistência, poder e glamour negros, mas sem abrir mão da sua especificidade afro-brasileira. Este movimento é estratégico para tensionar o dispositivo de

racialidade e, ao mesmo tempo, ampliar as possibilidades de representatividade para futuras gerações.

A presença da família durante a lua de mel reforça ainda mais a ruptura com os dispositivos normativos da sexualidade: ao naturalizar a relação homoafetiva dentro dos vínculos familiares, Ludmilla e Brunna desfazem a lógica do isolamento ou da vergonha frequentemente associada à dissidência sexual. O acolhimento familiar, tematizado de maneira afetiva e espontânea no documentário, reafirma o pilar da celebração da cultura de mulheres afro-brasileiras, ao construir uma imagem de família negra que celebra a diversidade afetiva, a alegria e a mobilidade social como conquistas legítimas. A escolha das Maldivas não foi apenas pessoal, mas também artística: o local foi cenário para a gravação do videoclipe da música “Maldivas”, lançado em 2022. No clipe, Ludmilla e Brunna aparecem desfrutando o paraíso tropical, em cenas de intimidade, carinho e celebração. Visualmente, o clipe incorpora elementos da estética da abundância e da liberdade afetiva: águas cristalinas, sorrisos, abraços e gestos de carinho entre as duas são apresentados sem tensões ou estereótipos. Essa construção imagética reforça o pilar da natureza interligada da opressão: a ascensão material é utilizada para subverter o regime de opressão que historicamente interditiu às mulheres negras o direito à felicidade pública e ao reconhecimento social de seus afetos. Ludmilla não apenas canta o amor — ela o exhibe, o estetiza, o monumentaliza, transformando-o em registro visual, afetivo e político.

Figura 17 – Cena da Videoclipe de “Maldivas”



Fonte: Youtube, 2021.

O clipe de “Maldivas”, portanto, transcende a mera ilustração romântica: ele funciona como um contra-dispositivo⁴⁵, uma intervenção simbólica que reivindica para mulheres negras lésbicas o direito de existir plenamente — amando, viajando, celebrando — nos espaços mais simbólicos de prestígio e felicidade que historicamente lhes foram negados. A letra da música, construída como uma homenagem à sua esposa, Brunna Gonçalves, representa mais do que uma simples declaração de amor: ela constitui uma prática ativa de resistência e empoderamento, articulada através de três pilares centrais que atravessam a trajetória de Ludmilla.

Em termos líricos, “Maldivas” reafirma o pilar da *autonomeação*, ao permitir que Ludmilla publique sua identidade afetivo-sexual de maneira afirmativa e soberana. Trechos como: “É a minha de fé, minha preferida /Eu caso com essa mulher, vou parar lá em Maldivas” sinalizam a escolha consciente de se nomear e de afirmar publicamente seu amor por outra mulher, desafiando os silenciamentos impostos a mulheres negras e lésbicas no espaço midiático. O ato de se expor enquanto mulher negra, lésbica e funkeira é, portanto, uma ruptura no dispositivo de invisibilização e marginalização de corpos dissidentes. Além disso, “Maldivas” dialoga com o pilar da *natureza interligada da opressão*. Ludmilla canta sobre o amor e o prazer sem se distanciar da materialidade de sua existência como mulher negra, funkeira e LGBTQIAPN+. Sua identidade interseccional atravessa a letra e a performance: a escolha de cantar uma relação lésbica em um país que é o que mais mata pessoas LGBTQIAPN+ e negros no mundo é, por si só, um ato de resistência que reconhece como raça, gênero, sexualidade e classe estão entrelaçados na construção da opressão — e da liberdade.

O pilar da *celebração da cultura de mulheres afro-brasileiras* também se manifesta na canção, tanto pela temática quanto pela musicalidade. “Maldivas” é construída a partir do pagode — um gênero profundamente enraizado na cultura popular negra do Brasil. O ritmo descontraído e dançante, com forte presença do cavaquinho e da percussão típica do samba, cria uma atmosfera de festa, amor e celebração. A escolha pelo pagode, e não por ritmos hegemônicos internacionalizados como o pop ou o R&B, reafirma uma estética de

⁴⁵ Entendo "contra-dispositivo" como uma linha de fuga que emerge dentro do próprio campo de forças em que os dispositivos operam. Inspirada na perspectiva foucaultiana, essa noção refere-se não à destruição do dispositivo, mas à sua reconfiguração a partir de práticas de resistência que se tornam visíveis e enunciáveis. Como aponta Foucault (1996), todo dispositivo de poder abre, inevitavelmente, espaço para a emergência de resistências, fissuras e reapropriações. No contexto desta tese, o contra-dispositivo não é um espaço puro de emancipação ou exterior ao poder, mas uma forma de ação que tensiona e subverte as normas que sustentam os dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade que atravessam a imagem pública de Ludmilla. Ele se manifesta, por exemplo, quando a artista, ao mesmo tempo em que é capturada por lógicas normativas da indústria cultural, reposiciona seu corpo negro, lésbico e periférico como centro de poder e produção de sentido, instaurando novos modos de subjetivação e reconhecimento coletivo. Trata-se, portanto, de uma operação de torção e deslocamento, em que o dispositivo é rearticulado a partir da potência dos sujeitos que ele pretendia governar.

enraizamento afro-brasileiro que valoriza as tradições musicais negras enquanto meio de expressão afetiva e política.

A sensualidade explícita em versos como: “Me puxa pela camisa / Me pede, me bate Ludmilla / [...] Posso tocar a noite inteira e você pode me pedir replay” reforça a construção de uma sexualidade positiva e ativa, onde Ludmilla se coloca como agente do próprio prazer, subvertendo as representações hipersexualizadas e passivas historicamente atribuídas às mulheres negras. Aqui, ela não é objeto do desejo do outro, mas sujeito pleno de sua experiência erótica, reconfigurando o dispositivo de sexualidade que a atravessa. Por fim, a performance pública da música e do videoclipe — que traz imagens íntimas da cantora e de Brunna em viagens e momentos de cotidiano amoroso — atua como uma estratégia de visibilidade que desestabiliza os dispositivos hegemônicos. Ludmilla transforma o que poderia ser capturado como fetiche ou escândalo midiático em celebração amorosa e política. Assim, “Maldivas” não é apenas uma canção de amor: é uma prática de resistência afetiva e cultural, que articula a luta contra a opressão e a celebração da existência negra e lésbica no Brasil contemporâneo.

Figura 18 – Beijo de Ludmilla e Brunna no videoclipe de Maldivas



Fonte: Youtube, 2021.

Em sequência, o documentário apresenta cenas de Ludmilla em momentos de descontração: brincando, se divertindo e atuando como DJ entre amigos e familiares durante a viagem às Maldivas. Essas imagens são entrelaçadas com a narração de Brunna Gonçalves, que lembra que, antes de Ludmilla assumir publicamente sua sexualidade, o relacionamento das duas precisava ser vivido de maneira velada. Segundo Brunna, “era como se Ludmilla estivesse presa”, e ela enfatiza que todos ao redor perceberam a profunda transformação da cantora após o gesto de assunção pública de sua identidade. Esses relatos e imagens reforçam o *pilar da automeação*: a ruptura do silêncio imposto e a decisão de afirmar sua sexualidade

publicamente possibilitam a Ludmilla uma reinvenção subjetiva. Como aponta Foucault, a constituição de si passa também pela capacidade de inscrever novas possibilidades de ser no campo social; e Ludmilla, ao assumir-se, não apenas transforma sua existência privada, mas reconfigura os regimes de visibilidade que atravessam sua imagem pública. A metáfora da “prisão” evocada por Brunna dialoga diretamente com o dispositivo de sexualidade que, historicamente, regula, controla e impõe silenciamentos sobre corpos dissidentes. A libertação de Ludmilla não é apenas emocional; é também simbólica e política, desafiando os dispositivos normativos que marginalizam mulheres negras e lésbicas.

As cenas subsequentes, que mostram Ludmilla e Brunna em um encontro romântico à noite em uma praia — com Ludmilla carinhosa e próxima de sua amada — são visualmente poderosas. Elas reafirmam a possibilidade da romantização para casais homoafetivos, algo historicamente negado nos repertórios midiáticos hegemônicos. Ao exibir o amor lésbico como digno de celebração, intimidade e beleza estética, o documentário contribui para desconstruir os dispositivos que naturalizaram o monopólio da heterossexualidade como modelo de romance legítimo. Essa romantização pública do afeto entre duas mulheres negras aciona também o pilar da celebração da cultura de mulheres afro-brasileiras, pois legitima novas narrativas de felicidade, afeto e construção familiar para corpos historicamente atravessados por processos de desumanização. O encontro amoroso na praia, longe de ser apenas uma cena romântica isolada, é uma declaração de que mulheres negras e lésbicas têm direito ao amor público, ao afeto visível e à felicidade plena. Ludmilla e Brunna não apenas vivem o amor: elas o monumentalizam, reconfigurando as fronteiras da representação social dos afetos negros e dissidentes.

Figura 19 – Encontro romântico de Brunna e Ludmilla



Fonte: Globoplay, 2021.

Assim, o documentário constrói, neste trecho, uma poderosa cartografia da liberdade: a liberdade de amar, de aparecer, de festejar e de ser, constituindo uma prática contínua de resistência aos dispositivos de racialidade, sexualidade e invisibilidade que historicamente modelaram os corpos e afetos negros no Brasil. Neste ponto, Brunna Gonçalves narra o impacto que a visibilidade de seu relacionamento com Ludmilla teve na vida de outras pessoas. Ela revela que recebe “milhões de mensagens” de fãs e seguidores agradecendo a elas por servirem como um farol, uma referência para que outros indivíduos também pudessem se assumir homossexuais com coragem. Brunna relata ainda que muitos pais, ao observarem a maneira natural e amorosa com que as famílias de Ludmilla e dela lidam com a homossexualidade, passaram a reconsiderar e melhorar suas próprias relações com filhos e filhas LGBTQIAPN+. Esse depoimento revela como o casal não apenas exerce uma autonomia pessoal, mas também se torna catalisador de transformações sociais, ativando o *pilar da celebração da cultura de mulheres afro-brasileiras* ao reposicionar os afetos lésbicos e negros como potentes forças de construção familiar e social. Ao desafiar o dispositivo de sexualidade que insiste em enquadrar afetos dissidentes no campo do tabu ou da marginalização, Ludmilla e Brunna expandem o campo de possibilidade para outras trajetórias de vida e afetividade.

A metáfora do “farol” é especialmente poderosa: ela sinaliza a capacidade de iluminar novos caminhos para sujeitos historicamente atravessados pela interdição do amor e da pertença. No gesto de amar visivelmente, Ludmilla e Brunna não apenas narram a si mesmas; elas desestabilizam os dispositivos normativos, produzindo novas condições de possibilidade para outros sujeitos. O relato de Brunna também evidencia o *pilar da natureza interligada da opressão*. Quando a aceitação da homossexualidade gera impactos positivos nas famílias de seus seguidores, compreende-se que a opressão e a resistência são dinâmicas coletivas, que atravessam não apenas o indivíduo, mas também os espaços de convivência afetiva e social. A fala citada: “Depois que eu conheci você e a Ludmilla como casal eu tive outra visão sobre como era isso” sintetiza a potência da visibilidade pública de casais negros e homoafetivos como força educativa e transformadora. Trata-se de um testemunho do impacto real da representação: ver Ludmilla e Brunna existindo livremente como casal permite que outros reconfigurem a própria compreensão sobre a diversidade sexual e afetiva, desestabilizando preconceitos naturalizados.

Assim, o documentário evidencia que a luta de Ludmilla vai além da sua trajetória pessoal. Sua existência pública enquanto mulher negra, lésbica, empoderada e celebrada transforma também o campo social, operando uma verdadeira pedagogia da liberdade afetiva.

A metáfora da jaula, usada pela cantora para descrever sua vida antes do reconhecimento público de sua sexualidade, ilustra a intensidade da violência simbólica que atravessa corpos negros e dissidentes. Ao afirmar que “explodiu essa jaula”, Ludmilla dramatiza a potência de seu gesto de ruptura, um gesto que ecoa o pilar da natureza interligada da opressão, pois a libertação de sua sexualidade é indissociável da luta contra o racismo estrutural, o machismo e a LGBTfobia que atravessaram sua trajetória. A escolha estética do documentário culmina na exibição da imagem de uma leoa, durante uma visita ao zoológico em uma viagem do casal a Dubai. A metáfora é poderosa: a leoa representa força, liberdade, liderança, características que Ludmilla incorpora ao assumir plenamente sua identidade. A imagem é reforçada pela trilha sonora de “Rainha da Favela”, música que fecha o documentário, construindo um arco narrativo de empoderamento que conecta a ascensão da cantora desde as favelas até os palcos internacionais e espaços de elite.

Figura 20 – Leoa exibida durante o documentário



Fonte: Globoplay, 2021.

Neste encerramento, o documentário não apenas celebra o sucesso artístico e financeiro de Ludmilla, mas, sobretudo, sua conquista subjetiva: o direito à liberdade, ao amor, à alegria e ao poder. A libertação sexual, aqui, é compreendida como parte inseparável da construção de uma nova ordem de visibilidade para mulheres negras, afirmando que liberdade e potência não são privilégios, mas direitos. Assim, o desfecho do documentário transforma a trajetória de Ludmilla em símbolo de resistência e potência negra contemporânea, alinhando-se ao projeto maior de sua imagem pública: ser, ela mesma, um dispositivo de empoderamento coletivo.

4.3 Episódio 3 – Numanice

O terceiro episódio do documentário se dedica a revelar os bastidores do “Numanice”, projeto musical de pagode idealizado por Ludmilla que se consolidou como um dos eventos de maior sucesso da música brasileira recente. O show teve apresentações esgotadas em grandes arenas como o Engenhão, onde a artista se tornou a primeira mulher negra a realizar um show solo em estádio⁴⁶. Com mais de 200 mil ingressos vendidos ao longo das turnês, o “Numanice” não apenas representa um marco na carreira da cantora, mas se impõe como um fenômeno cultural e comercial⁴⁷. Nesse contexto, o episódio desloca momentaneamente o foco da performance musical para evidenciar a faceta empresária de Ludmilla. Ao apresentar sua rotina de ensaios, decisões estratégicas e interações com a equipe a narrativa constrói uma imagem de mulher negra autônoma que ocupa espaços historicamente negados a sujeitos racializados: o da gestão, do comando e da inteligência logística.

O início do terceiro episódio do documentário apresenta uma sequência de imagens captadas pelas câmeras de segurança da casa de Ludmilla, nas quais a cantora aparece pregando peças e brincadeiras com familiares e amigos próximos. Acompanhadas por uma trilha sonora leve e divertida, essas cenas revelam não apenas o cotidiano íntimo da artista, mas também constroem uma imagem afetiva e despreziosa de Ludmilla como “moleca”, expressão usada por sua mãe, Silvana, que a define como “um bebezão grande”. Essa representação se reforça no depoimento de Yuri, seu irmão mais novo, que comenta a recorrência de vídeos no YouTube em que Ludmilla o trolla, destacando que a dinâmica de brincadeiras entre os dois é parte natural do dia a dia. Silvana ainda complementa dizendo que Ludmilla é a filha que mais dá trabalho, justamente por esse comportamento brincalhão e expansivo.

⁴⁶ GSHOW. *Ludmilla anuncia show do Numanice em estádio do Rio de Janeiro*. Gshow, 25 jan. 2023. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/cultura-pop/noticia/ludmilla-anuncia-show-do-numanice-em-estadio-do-rio-de-janeiro.ghtml>>. Acesso em: 28 de maio de 2025.

⁴⁷ PORTAL LEO DIAS. *Com a tour mais lucrativa da atualidade, Ludmilla já levou meio milhão de pessoas ao Numanice*. 19 abr. 2024. Disponível em: <<https://portalleodias.com/musica/com-a-tour-mais-lucrativa-da-Atualidade-ludmilla-ja-levou-meio-milhao-de-pessoas-ao-numanice>>. Acesso em: 28 de maio de 2025.

Figura 21 – Cenas da câmera de segurança da casa de Ludmilla



Fonte: Globoplay, 2021.

Essa abertura configura um dispositivo de visibilidade que busca humanizar a figura pública de Ludmilla, apresentando-a como alguém profundamente conectada à sua família e com traços de uma infância prolongada, característica geralmente negada à mulher negra adulta, que historicamente é posicionada na sociedade como sujeita à hipermaturidade e à responsabilização precoce. Ao exibir Ludmilla em um ambiente doméstico, cercada por vínculos afetivos e exercendo a liberdade de brincar, o episódio constrói uma contraimagem potente aos estigmas racializados que normalmente circunscrevem a mulher negra ao campo da força, da seriedade e do sacrifício. A dimensão lúdica da cantora torna-se, nesse sentido, um gesto político de afirmação de subjetividade: um espaço simbólico onde ela escapa temporariamente da captura pelas normativas que regem a imagem pública de corpos negros. Ao performar a liberdade de rir, brincar e ser “moleca”, Ludmilla ativa uma linha de fuga que, embora não se oponha diretamente ao dispositivo de visibilidade, o desloca, abrindo brechas para que outras formas de existir em cena sejam possíveis. Nesse processo, a artista opera uma forma de empoderamento que não se dá apenas pelo enfrentamento direto, mas pela reinvenção de si a partir da leveza e da afetividade.

O episódio avança com imagens descontraídas de Ludmilla ao volante, acompanhada de Brunna e amigos. Entre risos e conversas, a cantora começa a contar que, ainda adolescente, organizava festas sem o consentimento da mãe. “Eu vendia ingresso e fazia flyer”, narra Ludmilla, enquanto cenas de estrada e da paisagem urbana atravessam a tela. Essa fala, aparentemente despreziosa, opera uma *estratégia de autodefinição* (Collins, 2016): ao nomear sua experiência juvenil como um gesto de organização e liderança, a artista reconfigura práticas comuns à juventude periférica como sinais precoces de capacidade empreendedora.

Figura 22 – Ludmilla em seu carro



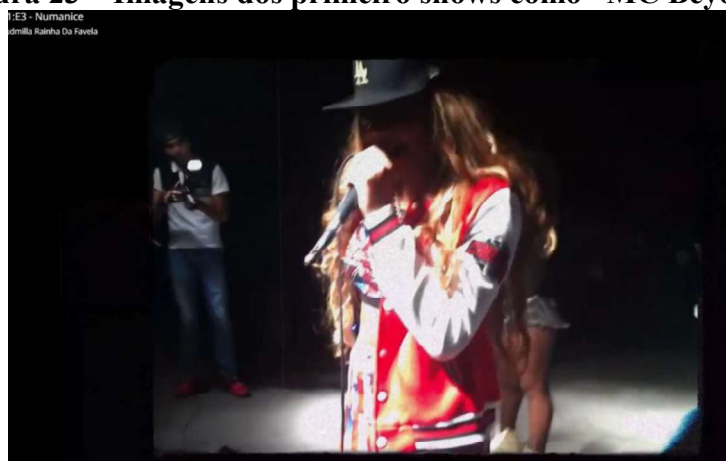
Fonte: Globoplay, 2021.

Silvana, sua mãe, aparece logo depois em depoimento dizendo que Ludmilla “sempre foi assim, do povo, do mundo, com um espírito de liderança muito forte”. A câmera intercala sua fala com imagens de Ludmilla em situações de comando com a equipe, ainda jovem. A construção dessa narrativa aciona diretamente o dispositivo de visibilidade, ao posicionar a artista como alguém que, desde cedo, soube se colocar nos espaços com protagonismo. Mas há, também, uma sutil inflexão no dispositivo de racialidade, que frequentemente nega à mulher negra esse lugar de planejamento, estratégia e gestão — atribuindo-lhe, ao contrário, características como desorganização ou improviso. Ao mostrar Ludmilla como alguém que “dominava tudo” desde a escola, o documentário começa a produzir fissuras nessa lógica.

A música que embala a cena reforça esse tom intimista, enquanto a câmera exhibe interações cotidianas dentro de casa. O que parece apenas uma aproximação afetiva revela-se também como operação simbólica: o lar, espaço da intimidade negra, surge como território de resistência à espetacularização e à violência simbólica que frequentemente marcam a vida pública de artistas negras. A performance doméstica e familiar de Ludmilla desloca o foco da sexualidade performada para o corpo desejante, mas também para o corpo afetuoso — o que desafia a lógica da hipersexualização imposta pelo dispositivo de sexualidade às mulheres negras. A *cultura de mulheres afro-brasileiras* está presente de forma implícita nessa sequência: nas expressões utilizadas pelos familiares, na presença da mãe como narradora central da história e na própria organização da vida comunitária que cerca a cantora. As brincadeiras, a cozinha ao fundo, os vídeos de infância e os rituais familiares compõem um repertório simbólico que remete à oralidade, à coletividade e à valorização dos vínculos, elementos estruturantes da cultura negra feminina no Brasil (Collins, 2016; Akotirene, 2019).

A leveza da narrativa contrasta com o dado contundente trazido por Ludmilla logo em seguida: “Minha vida pessoal acabou quando eu tinha 16 anos”, afirma ela, explicando a quantidade de shows e a ausência de tempo para conviver com a família e os amigos. A fala é inserida sobre cenas de bastidores e vídeos de arquivo com Ludmilla ainda como MC Beyoncé, nos palcos. Aqui se revela com força o pilar da natureza interligada da opressão. A visibilidade precoce da cantora, ao mesmo tempo que possibilita sua ascensão, revela a precariedade estrutural que cerca o universo do funk — especialmente para mulheres negras. As imagens de seus primeiros shows são intercaladas com expressões como “o bonde do funk”, “MCs de verdade” e outras que remetem ao vocabulário das periferias cariocas. Esse vocabulário é acionado não apenas como recurso linguístico, mas como evocação de um repertório cultural. Ludmilla e seus familiares narram uma trajetória marcada por esforço, mas também por pertencimento e orgulho à cultura periférica — o que ativa o pilar da importância da cultura de mulheres afro-brasileiras, resgatando os valores de origem como fonte de potência simbólica.

Figura 23 – Imagens dos primeiro shows como “MC Beyoncé”



Fonte: Globoplay, 2021.

Logo após lembrar o início de sua trajetória empresarial, Ludmilla enuncia, em tom reflexivo, uma frase que tensiona a lógica de superação pessoal: “Enquanto meus amigos estavam curtindo, eu estava trabalhando pra ajudar minha família”. A fala é acompanhada por imagens de bastidores, palco e rotina de estrada, sugerindo o desgaste físico e emocional envolvido. Nesse momento, embora a narrativa visibilize o esforço e sacrifício da artista, ela também aciona um discurso meritocrático. A afirmação de que o sucesso é fruto exclusivo de esforço individual desconsidera, ainda que momentaneamente, as estruturas de desigualdade que condicionam o acesso de mulheres negras à visibilidade e ao reconhecimento. Aqui, observa-se que a artista, embora por vezes subverta os dispositivos, também os reproduz e reforça. Ao associar esforço a merecimento, Ludmilla ecoa um discurso liberal que silencia os

impactos da interseccionalidade da opressão (Collins, 2016). O episódio deixa claro que a celebridade, enquanto síntese cultural, é também um sintoma, como afirma Simões (2019). As celebridades encarnam contradições sociais, tensionando e reproduzindo valores dominantes simultaneamente. A performance de Ludmilla evidencia essa ambivalência: seu discurso motiva, mas também revela como os dispositivos de poder operam de forma capilar, inclusive nas falas de quem os enfrenta.

Na sequência, a artista é mostrada retornando ao bairro de origem: Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Ao lado de Brunna e de amigas de infância, Ludmilla dirige pelas ruas enquanto um funk ecoa em volume máximo. “Se quiser ser notado na quebrada, é só colocar um som alto no carro”, afirma ela, rindo. A câmera acompanha a cena pelo retrovisor e pela janela aberta do veículo, exibindo o movimento dos moradores que reagem ao som. A frase da artista, ainda que dita de forma descontraída, explicita o dispositivo de visibilidade como um operador cultural nas periferias. O som alto, o carro rebaixado, o funk no último volume: tudo isso se constitui como uma estética da aparição, uma política performativa de existência pública.

Figura 24 – Ludmilla em Duque de Caxias



Fonte: Globoplay, 2021.

Nessas camadas do cotidiano, a visibilidade se torna tática. Como pontuam Aubert e Haroche (2013), ser visível é condição para existir socialmente. Para os jovens periféricos, que historicamente foram apagados dos espaços institucionais de representação, fazer-se notar é um gesto de reapropriação simbólica da cidade e da autoestima. Ao amplificar o som e baixar os vidros, Ludmilla reinscreve o corpo negro e periférico no espaço urbano, não em fuga, mas em retorno, em gesto de celebração e orgulho. Ao descer do carro e cumprimentar os moradores, Ludmilla ativa um repertório afetivo que resgata as origens. “Eu amo tanto esse lugar que,

depois de tudo que aconteceu na minha vida e na minha carreira, eu ainda tenho que voltar aqui”, afirma a cantora, visivelmente emocionada. O trecho é entrecortado por cenas de casas simples, abraços com vizinhos e sorrisos compartilhados com crianças. Essa sequência se articula diretamente ao pilar da importância da cultura de mulheres afro-brasileiras: ao vincular seu sucesso à cultura do bairro e às experiências vividas em Duque de Caxias, Ludmilla devolve valor simbólico a um território historicamente marginalizado, resgatando sua potência como espaço de formação, afeto e criação. “Foi aqui que tudo começou. Foi aqui que eu aprendi a cantar”, completa ela. A fala reforça o enraizamento cultural de sua performance artística e sua permanência na memória coletiva daquele território. Ludmilla narra, mas também devolve ao lugar o protagonismo da narrativa, abrindo espaço para que o bairro, os corpos que ali circulam e os saberes ali forjados sejam vistos como parte constitutiva de seu sucesso. É nessa chave que a artista reordena a visibilidade midiática: ao invés de apagar as marcas de origem, ela as inscreve como distinção e pertencimento.

Durante o trajeto por Duque de Caxias, Ludmilla estaciona o carro em frente a uma igreja evangélica do bairro. Observando a fachada, ela relembra seu desejo, na adolescência, de cantar naquele espaço. “Eu queria mostrar meu talento, cantar na igreja...”, afirma. Contudo, a narrativa rapidamente se desloca para o momento em que esse desejo é confrontado: ao procurar o pastor local, ela é informada de que, para ocupar aquele lugar de visibilidade, seria necessário “seguir as regras da igreja”. A câmera permanece focada no templo enquanto Ludmilla revela o episódio em que, ao ser vista jogando futebol no bairro, foi proibida de cantar no culto. “Uma menina da igreja jogando futebol não pode”, teria dito o pastor. Essa cena, aparentemente íntima, toca em uma estrutura mais ampla: a igreja evangélica como espaço de visibilidade regulada nas periferias urbanas brasileiras. Segundo o Censo do IBGE (2022)⁴⁸, em comunidades urbanas como favelas e bairros periféricos, há 18,2 igrejas para cada centro de saúde e 6,5 para cada unidade de ensino, totalizando mais de 50 mil estabelecimentos religiosos em mais de 12 mil comunidades. Esse dado evidencia que, nas periferias, a igreja se consolida como uma das principais plataformas de articulação simbólica, social e até econômica.

No entanto, a mesma instituição que oferece acolhimento, pertencimento e oportunidade de projeção, pode também acionar dispositivos de poder que reforçam normas patriarcais, heteronormativas e raciais. O episódio narrado por Ludmilla explicita como o dispositivo de

⁴⁸ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. *Censo 2022: Brasil tinha 16,4 milhões de pessoas morando em favelas e comunidades urbanas*. Publicado em: Agência de Notícias IBGE em 23 maio 2024. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/41797-censo-2022-brasil-tinha-16-4-milhoes-de-pessoas-morando-em-favelas-e-comunidades-urbanas>>. Acesso em: 13 de junho 2023.

visibilidade se cruza com o dispositivo de sexualidade, exigindo conformidade moral e de gênero para que o sujeito seja aceito e visibilizado. O gesto de jogar futebol torna-se motivo de exclusão, revelando o modo como a performance do corpo feminino negro é controlada mesmo dentro de espaços que, à primeira vista, oferecem suporte e reconhecimento. Esse momento revela o *pilar da natureza interligada da opressão* (Collins, 2016): ao buscar visibilidade e reconhecimento, Ludmilla depara-se com a imposição simultânea de normas de gênero, classe e moralidade religiosa. Ser visível, aqui, implica também ser vigiada. A igreja, enquanto espaço de destaque, é também mecanismo de enquadramento. O afastamento de Ludmilla da instituição não representa uma recusa da fé ou da espiritualidade, mas uma recusa da submissão a uma lógica que nega sua subjetividade múltipla.

Ao afirmar que “quando a gente tá naquele mundo humilde, a gente não tem muita perspectiva de vida”, Ludmilla verbaliza o sentimento de limitação simbólica que atravessa sua juventude. Mas, ao concluir que “muito da Ludmilla tem um pouco de Duque de Caxias”, ela ativa o *pilar da autodefinição* e reinscreve sua origem como potência. A memória do desejo frustrado de cantar na igreja se transforma, aqui, em uma reafirmação do valor de sua trajetória. A artista desloca a centralidade institucional da igreja para o território, o bairro, a rua, o coletivo, reafirmando sua raiz na cultura das mulheres afro-brasileiras e sua capacidade de fazer da contradição um gesto de reinvenção.

Após a visita a Duque de Caxias, o documentário segue para um novo cenário: um hotel fazenda em Barra do Pirai, no interior do Rio de Janeiro. A câmera se abre em meio à vegetação e à luz natural, revelando Ludmilla rodeada por sua família em um churrasco ao ar livre. O som ambiente é de música, gargalhadas e brincadeiras. A montagem destaca a presença das matriarcas: Silvana, mãe da cantora, e a avó, que aparece sorridente observando o movimento da família. Ludmilla dança, conversa, se diverte — e, ao fundo, sua narração conduz o espectador: “Eu amo sair de casa, ser a Ludmilla, cantar pra todo mundo, emocionar a galera... mas eu amo voltar pra casa, pro aconchego da minha casa. Tá minha mãe me esperando, a Brunna me esperando, minhas irmãs me esperando e minha avó”.

O enquadramento lento nas figuras femininas enquanto Ludmilla narra sua volta ao lar revela a centralidade das mulheres na sua rede afetiva. A casa, nesse contexto expandido, não é apenas o espaço físico — mas um lugar simbólico, sustentado por presenças femininas negras, em sua maioria. Essa composição ecoa uma realidade social ampla no Brasil contemporâneo. Segundo o Censo 2022 do IBGE, 49,1% dos lares brasileiros são chefiados por mulheres, e no estado do Rio de Janeiro esse percentual chega a 52,3%. Esses dados revelam uma transformação estrutural na organização doméstica brasileira, na qual as mulheres assumem não

só a liderança do núcleo familiar, mas também a sustentação emocional e simbólica de seus membros.

Figura 25 - Mãe e Avó de Ludmilla em hotel fazenda



Fonte: Globoplay, 2021.

Enquanto Ludmilla se move entre as cadeiras e as árvores do local, Brunna surge em depoimento dizendo: “A família da Ludmilla é muito engraçada”. A fala é seguida por cenas da família em uma gincana, fazendo piadas e dançando juntas. A atmosfera é de intimidade, leveza e coletividade. Não se trata apenas de mostrar a artista em descanso, mas de revelar um modo de existir compartilhado e marcado pela alegria, pelo cuidado e pelo humor como estratégia de sobrevivência. Nesse trecho, o *pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras* é ativado com força: o saber matriarcal, a oralidade, a música, a coletividade e a comida estão todas presentes como elementos de um *ethos* feminino negro que organiza não apenas o espaço doméstico, mas também as formas de criação e de resistência. Diferente da imagem da mulher negra solitária ou sacrificada, o documentário apresenta uma família negra atravessada pela festa, pelo afeto e pela liberdade de rir.

A performance da família, portanto, não é mero pano de fundo afetivo da narrativa de Ludmilla. Ela constitui o solo de onde brota sua identidade pública. Ao mostrar sua família dançando, rindo e conduzindo o cotidiano, Ludmilla reinscreve a força coletiva de sua trajetória e tensiona o dispositivo de visibilidade, que muitas vezes individualiza o sucesso da celebridade negra para ocultar os vínculos que a sustentam. A artista, ao contrário, escancara essa base: sua fama se ancora numa rede de mulheres que, mesmo fora do palco, operam como produtoras de sentido, estabilidade e afeto.

Figura 26 – Família de Ludmilla em momentos de descontração



Fonte: Globoplay, 2021.

A câmera segue registrando momentos de descontração no hotel fazenda. Em meio a risadas, jogos de tabuleiro e registros caseiros da família, Ludmilla aparece sentada ao lado de amigos de longa data. Enquanto a cena mostra abraços e trocas de olhares cúmplices, a narração da cantora assume um tom mais introspectivo. Ela relembra momentos em que confiou em pessoas que se revelaram interesseiras. “Eu achava que eram meus amigos... mas não eram de verdade”, diz, em tom de desabafo. A sequência alterna imagens do passado com Ludmilla em palcos e bastidores e, em seguida, retorna ao presente, com a artista rodeada de amigos da infância e da juventude em Duque de Caxias. É nesse ponto que ela verbaliza uma de suas máximas pessoais: “Quem bebeu suco comigo vai beber espumante Granfino agora”. A frase, ainda que carregada de humor e informalidade, é potente em termos simbólicos. Ela demarca um *ethos* de lealdade e reconhecimento da trajetória compartilhada, ao mesmo tempo que ativa um discurso meritocrático. A metáfora do suco e do espumante representa o contraste entre a origem humilde e a ascensão financeira, mas também a seletividade no acesso ao usufruto dos frutos do sucesso. Esse momento do documentário ativa, simultaneamente, *o pilar da autodefinição e autoavaliação* e o dispositivo de visibilidade. Ludmilla reposiciona sua trajetória como algo construído com base na confiança e na vivência compartilhada, mas também reforça a ideia de que o sucesso exige vigilância constante. A visibilidade, nesse contexto, é ambivalente: ela oferece reconhecimento e status, mas também atrai ameaças, oportunismos e falsas alianças — elementos frequentemente relatados por celebridades negras que ascendem a partir de contextos periféricos.

Ao afirmar que seus amigos de infância são os que ainda permanecem por perto, Ludmilla reitera o valor do pertencimento territorial e afetivo. O bairro, mais do que um lugar físico, torna-se novamente apresentado como campo simbólico de formação ética e relacional.

Essa lealdade aos vínculos de origem se inscreve na lógica da cultura de mulheres afro-brasileiras, em que os laços comunitários, de reciprocidade e proteção mútua são centrais na constituição da subjetividade e do pertencimento. Por outro lado, a ênfase no esforço pessoal e na exclusividade do círculo de confiança também evidencia como a artista, ainda que resista a determinados enquadramentos, reproduz em certos momentos a lógica meritocrática dominante, um traço que revela, mais uma vez, a condição contraditória das celebridades como sintomas sociais. Ludmilla encarna uma narrativa de superação que se constrói contra as normas, mas que, em alguns pontos, se alinha a elas. Essa ambivalência é central para compreender sua potência: é justamente por tensionar os dispositivos — ora enfrentando-os, ora reapropriando-os — que ela se constitui como uma figura pública complexa, que resiste, mas também negocia.

Após o bloco intimista em que Ludmilla é mostrada em sua dimensão afetiva e familiar, o documentário muda de tom e estética. As cenas suaves e ensolaradas do hotel-fazenda são substituídas por registros de bastidores técnicos, ensaios com banda e marcações de palco. A transição marca não apenas uma mudança narrativa, mas simbólica: agora, a câmera se volta para Ludmilla em sua performance profissional. A gravação do DVD “Numanice”, seu primeiro projeto de pagode ao vivo, realizado em 2020, é o centro das atenções. Cenas da montagem do palco, dos figurinos e dos bastidores de produção são intercaladas com falas da artista, que comenta a importância de assumir todas as etapas do projeto: escolha do repertório, concepção visual, organização da equipe. Nesse momento, o documentário inicia a construção mais explícita da figura de Ludmilla enquanto empresária de si mesma. A câmera reforça sua posição de liderança ao mostrá-la orientando músicos, aprovando detalhes técnicos e coordenando equipes.

Figura 27 – Montagem do Palco “Numanice 1”



Fonte: Globoplay, 2021.

O projeto “Numanice” não foi apenas um sucesso artístico, mas também comercial: o álbum lançado em 2020 ultrapassou 1 bilhão de *streams* nas plataformas digitais, e o DVD foi um dos produtos audiovisuais mais visualizados no “YouTube” no segmento samba/pagode⁴⁹. O show inaugural, gravado no “Pão de Açúcar”, teve direção da própria Ludmilla em parceria com seu time e contou com forte investimento estético, reposicionando o pagode enquanto gênero e reafirmando o protagonismo feminino negro em um território majoritariamente masculino.

A centralidade de Ludmilla nesse processo ativa com força o *pilar da autodefinição e autoavaliação*: ela não é apenas intérprete, mas produtora, gestora e curadora do próprio projeto artístico. Essa postura contraria o dispositivo de racialidade, que muitas vezes reserva à mulher negra o lugar da voz potente, mas não da inteligência criativa e administrativa. Ao mostrar Ludmilla como alguém que decide, dirige e lidera, o documentário reorganiza a visibilidade racializada, projetando uma imagem de competência estratégica que desmonta os estereótipos de desorganização e improviso.

A performance no “Numanice” é, portanto, também uma performance de autonomia. O palco se torna, nesse contexto, mais do que espaço de espetáculo: ele se converte em um território de afirmação política e econômica. Ludmilla ali já não é apenas cantora; ela é uma marca que administra sua carreira com precisão. O documentário, ao priorizar esse momento, sinaliza a emergência de uma nova chave de leitura para sua trajetória: a da mulher negra empresária que ocupa espaços de poder e decisão, ativando o potencial disruptivo da imagem pública para se transformar em dispositivo de empoderamento coletivo.

As três matérias elencadas no corpus de pesquisa anunciam e avaliam o lançamento do projeto “Numanice”, de Ludmilla, produzem um enquadramento midiático que reflete e tensiona o funcionamento dos dispositivos de poder, ao mesmo tempo em que evidenciam a atuação da artista como *dispositivo de empoderamento*. As reportagens analisadas, publicadas nos portais “Gshow”, “TMJ Brasil” e “Diário Gaúcho”, apresentam um repertório que posiciona Ludmilla não apenas como artista de sucesso, mas como mulher negra que desloca fronteiras simbólicas da indústria musical brasileira.

⁴⁹ TRACKLIST. *Numanice: projeto de Ludmilla ultrapassa 1 bilhão de streams nas plataformas*. Publicado em TRACKLIST em 23 de abril de 2024. Disponível em: <<https://tracklist.com.br/numanice-ludmilla-bilhao-streams/149137>>. Acesso em: 28 de maio de 2025.

Figura 28 – Matéria sobre o “Numanice” no Portal G1

Ludmilla cumpre promessa e grava primeiro EP de pagode: 'Meus fãs pediram muito'

Cantora volta às origens e termina 2019 presenteando seus admiradores com um trabalho inédito

Por Ariane Ducati, Gshow — Rio de Janeiro
26/12/2019 19h50 · Atualizado há 5 anos



Fonte: Portal G1, 2019.

A matéria do “Gshow” se ancora no desejo dos fãs e nas raízes familiares da cantora para legitimar sua incursão no pagode. Ao destacar que “os meus fãs sempre me pediram muito um trabalho de pagode”, Ludmilla reafirma o pilar da *valorização da cultura de mulheres negras*, conectando o projeto à sua experiência afetiva e social. A escolha da mídia por enfatizar o vínculo familiar com o samba e o pagode opera como um mecanismo de reconhecimento simbólico, afastando Ludmilla do lugar de “invasora” do gênero e reinscrevendo-a como herdeira legítima. Essa legitimação, no entanto, se dá com base em um esforço narrativo de familiarização, estratégia típica do repertório midiático que busca suavizar a potência disruptiva de sujeitos negros nos espaços centrais da indústria cultural.

Figura 29 – Matéria sobre o “Numanice” no TMJ

TMJ THE MUSIC JOURNAL BRAZIL

VIBE ▾ ENTREVISTAS ▾ MERCADO ▾ VINIL ▾ ENTRETE ▾

POP

Ludmilla lança seu tão esperado primeiro EP de pagode “Numanice”

Álbum conta com quatro músicas autorais da cantora e duas regravações

TMJ Matéria publicada por TMJ Brasil há abril 24, 2020

Fonte: TMJ Brasil, 2020.

No “TMJ Brasil”, a ênfase recai sobre o caráter esperado e “autêntico” do trabalho. A autenticidade, frequentemente exigida de artistas negras como forma de justificar sua presença, aparece aqui como elogio: “todas com a pegada romântica e autêntica que já é marca registrada da cantora”. A descrição reforça o primeiro pilar da *autodefinição* ao evidenciar que Ludmilla leva para o pagode a estética que construiu em sua trajetória no funk. No entanto, o reconhecimento ainda é atravessado pelo dispositivo de racialidade, que opera silenciosamente ao naturalizar o deslocamento de Ludmilla apenas na medida em que ela carrega sua “pegada” e se mantém dentro de uma narrativa afetiva domesticada.

Figura 30 – Matéria sobre o “Numanice” no Diário Gaúcho

MÚSICA

Ludmilla lança seu primeiro álbum de pagode: "o samba e o pagode sempre foram gêneros presentes na minha vida"

Numanice tem seis faixas, sendo quatro inéditas

01/05/2020 - 19h04min
Atualizada em: 04/05/2020 - 16h55min

COMPARTILHE:   



JOSÉ AUGUSTO BARROS
[Enviar E-mail](#)

Fonte: Diário Gaúcho, 2020.

Na reportagem do “Diário Gaúcho”, por sua vez, a entrevista de Ludmilla, evidencia para mim os pilares metodológicos da tese. Ao afirmar: “Cantar pagode não é uma novidade pra mim”, a entrevista inscreve a artista como alguém que pertence ao gênero não apenas por direito biográfico, mas por ação criativa e vivência contínua. Sua afirmação emociona: “É um projeto que me emociona muito”, e traduz o terceiro pilar do dispositivo de empoderamento: a *reivindicação da cultura de mulheres negras* como potência criadora. Nesse gesto, Ludmilla resgata saberes musicais, estéticos e afetivos muitas vezes apagados pelo *mainstream*, transformando-os em produto de alcance popular, enquanto tensiona os limites da visibilidade racializada. Ao observarmos o conjunto das matérias à luz da metodologia proposta nesta tese, fica evidente que o “Numanice” não aparece na mídia apenas como um projeto musical de transição. Ele se torna um acontecimento midiático interseccional, no qual Ludmilla, como mulher negra e bissexual, desloca os dispositivos de visibilidade, reconfigura seu lugar na cena musical e aciona uma performance pública que fabrica novas realidades.

Voltando ao documentário, a voz de Silvana, mãe de Ludmilla, conduz a transição entre bastidores e memória afetiva: “Ela começou no samba porque eu sempre gostei muito de pagode. Eu levava ela comigo porque não tinha com quem deixar.” Enquanto a fala é ouvida, o documentário sobrepõe imagens dos bastidores do “Numanice”, com Ludmilla dirigindo a banda, ajustando equipamentos, circulando entre músicos. A montagem constrói um arco simbólico entre a infância da artista, nos pagodes acompanhando a mãe, e sua consolidação como estrela do gênero. A menina que frequentava os bailes de rua agora é a artista que ocupa os grandes palcos do samba nacional.

Figura 31 – Ludmilla nos bastidores do “Numanice”



Fonte: Globoplay, 2020.

A declaração de Silvana ativa múltiplas camadas simbólicas. Primeiro, ela reposiciona Ludmilla no território do samba e do pagode, gêneros musicais que, embora amplamente apropriados pela indústria fonográfica, têm raízes profundas na cultura negra popular brasileira. Essa reinscrição desloca a imagem pública da cantora de uma artista do funk para uma herdeira legítima do samba, gênero muitas vezes reservado a figuras masculinas e embranquecidas no imaginário midiático. A mãe não apenas acompanha, mas produz essa travessia: é ela quem introduz Ludmilla nesse repertório simbólico, não por decisão estratégica, mas por uma condição de maternidade negra solo, que a obrigava a conciliar trabalho, lazer e cuidado. Esse gesto materno articula diretamente *o pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras* (Collins, 2016), em que a transmissão de saberes e a formação identitária se dão nos espaços cotidianos, informais e coletivos.

O pagode aqui não é apenas um gênero musical, mas um ambiente de criação, acolhimento e construção subjetiva. A imagem da criança levada ao samba pela mãe porque não tinha com quem deixá-la destoa radicalmente da imagem de negligência que costuma marcar os discursos sobre maternidade nas periferias. Ao contrário, o documentário inscreve Silvana como mediadora cultural e cuidadora ativa, um gesto de resistência cotidiana contra o dispositivo de racialidade que desumaniza mães negras e as representa como ausentes ou insuficientes. Ludmilla, por sua vez, complementa essa narrativa ao lembrar de um padrasto pagodeiro que a incentivou a cantar. A menção ao padrasto amplia a rede de afetos e saberes que a formaram: sua musicalidade não foi fruto de técnica formal, mas de experiências comunitárias. A presença dessa figura masculina periférica, não opressora, mas estimuladora da expressão artística, também desafia narrativas hegemônicas sobre masculinidades negras, frequentemente marcadas por estereótipos de violência ou ausência.

A tese de Luciana Furtado (2023) oferece uma contribuição fundamental para a compreensão do samba como território de reconstrução simbólica, afetiva e política para mulheres negras. A pesquisadora demonstra que, mais do que expressão musical, o samba configura um espaço de elaboração identitária e de insurgência afetiva, especialmente quando apropriado por vozes femininas negras historicamente silenciadas no gênero. Para além da estética, o samba surge como um campo de atuação intelectual e subjetiva, no qual essas mulheres negociam sentidos, curam feridas e produzem discursos contra-hegemônicos sobre si mesmas, sobre o amor e sobre os modos de existência da mulher negra na sociedade brasileira.

Furtado (2023) argumenta que, ao tomarem o samba como linguagem própria, Dona Ivone Lara e Leci Brandão ressignificam tanto o gênero musical quanto a própria experiência de ser mulher negra. Elas transformam o samba em “espaço de escuta, elaboração e denúncia das violências que estruturam o cotidiano das mulheres negras” (Furtado, 2023, p. 29), desestabilizando o imaginário de que o samba é um território exclusivamente masculino. O afeto, longe de ser tratado como tema menor, é reposicionado como ferramenta crítica: cantar o amor, para essas artistas, é também reescrever o lugar da mulher negra nas relações, disputando sentidos sobre dignidade, desejo e pertencimento.

Esse entendimento permite compreender, no caso de Ludmilla, como o samba, e mais especificamente o pagode romântico que ela explora no projeto “Numanice”, opera como continuidade dessa linhagem afetiva e intelectual negra feminina. A artista, ao assumir publicamente sua relação amorosa e ao incorporar letras que expressam desejo, dor e reciprocidade, reinscreve-se nesse território de elaboração do amor como ato político. Assim como Leci e Ivone, Ludmilla canta não apenas sobre paixões, mas sobre dignidade afetiva. Sua presença no samba rompe com a lógica da negação do afeto às mulheres negras — herança do racismo colonial que as desumaniza — e projeta uma performance artística em que o desejo e a vulnerabilidade são também formas de resistência.

Portanto, à luz da tese de Furtado (2023), o samba pode ser compreendido como um território de reconstrução simbólica e de elaboração afetiva radical para mulheres negras. Ao cantar suas dores e desejos, essas mulheres não apenas reivindicam escuta, mas constroem epistemologias do sentir que desafiam os limites impostos pelos dispositivos de racialidade e sexualidade. Ludmilla, nesse processo, atualiza essa linhagem, fazendo do samba um palco de reexistência, onde o amor é também linguagem de luta.

A cena, lida a partir da grade analítica, acioa o *pilar da autodefinição*: Ludmilla se apresenta não como artista fabricada pela indústria, mas como sujeito forjado nos encontros cotidianos da cultura negra suburbana. Ao sobrepor imagens da mãe levando a filha ao samba

com imagens da artista em ação profissional no “Numanice”, o documentário encena visualmente a travessia simbólica entre origem e realização, uma narrativa que, embora pareça de superação, na verdade recusa a ruptura com o passado e afirma a permanência de uma herança cultural afro-brasileira.

Esse trecho também tensiona o dispositivo de visibilidade, ao mostrar que o sucesso não se dá apesar da origem periférica e familiar, mas por meio dela. Ludmilla não apaga suas raízes, ela as projeta como parte do espetáculo. Nesse gesto, ela ativa novamente o dispositivo de empoderamento: não basta ocupar o palco, é preciso trazer consigo aqueles e aquelas que estiveram nos bastidores desde o início.

No documentário, após lembrar suas origens no pagode, Ludmilla compartilha com seu produtor cultural uma nova composição, referindo-se a ela como “mais uma canetada da Lud”. Trata-se da música “Ela Não”, um dos sucessos do álbum “Numanice”. A letra da canção é a seguinte:

*Ela não, ela não
 Ela nunca vai ser eu
 Ela não, ela não
 Ela nunca vai ser eu
 Ela não tem meu cheiro
 Ela não tem meu toque
 Ela não para tudo
 Ela não causa Ibope
 Mas é aí, que bate tua saudade
 Sabe que a preta é foda e representa de verdade
 Tá aí fingindo felicidade
 Mas quando bebe, é no meu tel que você late
 Alô?
 Que cara de pau a sua
 Me negar depois de tudo que aconteceu
 Cé perdeu a Ludmilla
 E ela não sou eu
 Ela não, ela não
 Ela nunca vai ser eu
 Ela não, ela não
 Ela nunca vai ser eu*

Ela não, ela não
Ela nunca vai ser eu
Ela não, ela não, ela não

A canção pode ser lida como uma expressão potente de *autodefinição e empoderamento feminino negro*. Ao afirmar repetidamente que “ela nunca vai ser eu”, Ludmilla reivindica sua singularidade e autenticidade, destacando atributos que a diferenciam e a tornam inigualável. Além disso, a letra confronta o dispositivo de sexualidade, ao desafiar as normas que tentam controlar e definir a sexualidade da mulher negra. Ao se posicionar como alguém que “representa de verdade”, Ludmilla subverte os estereótipos que frequentemente hipersexualizam ou desvalorizam a mulher negra, afirmando sua agência e controle sobre sua própria narrativa.

Figura 32 – Ludmilla mostra sua nova música para seu produtor



Fonte: Globoplay, 2020.

Em sequência ao reconhecimento de Ludmilla como empresária e compositora no “Numanice”, o documentário aprofunda a relação entre sua trajetória artística e o repertório musical da cultura periférica. O produtor musical da cantora aparece em depoimento destacando que Ludmilla domina o funk e o samba com naturalidade porque esses gêneros fazem parte de sua realidade: “ela tem isso na veia, ela é pagodeira mesmo”. O documentário alterna imagens do palco com registros do dia a dia, ressaltando a ideia de que não há dissonância entre a artista e o gênero que interpreta, ao contrário, há continuidade e pertencimento. Essa construção se fortalece com o depoimento de China, tio de Ludmilla e também seu produtor, que afirma que muito do que a cantora é hoje se deve à convivência com ele e com a música que ele ouvia: samba, pagode, voz e violão. “O talento dela falou por si só”, diz. Essa afirmação reforça a ideia de que a trajetória da cantora não foi moldada exclusivamente pela indústria cultural, mas foi

forjada em ambientes cotidianos, familiares e periféricos, reforçando o pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras como base da formação subjetiva e artística da artista.

O documentário insere, então, imagens dos bastidores da gravação do “Numanice”, evidenciando que grande parte da equipe de produção de Ludmilla é composta por familiares, uma decisão que não apenas representa um gesto de lealdade, mas também um reposicionamento estratégico: ao manter sua estrutura de trabalho ancorada em sua rede afetiva, Ludmilla tensiona o dispositivo de visibilidade, recusando a lógica da profissionalização marcada pelo distanciamento e pela despersonalização. Ao invés disso, ela ativa uma lógica de profissionalização afetiva e racializada, que afirma que gestão, competência e pertencimento não são incompatíveis.

O grupo de pagode “Vou pro Sereno” também aparece em cena, tanto nos bastidores quanto em depoimento. Ludmilla afirma que uma participação sua em um DVD do grupo foi o que reacendeu sua vontade de cantar pagode e deu origem ao projeto “Numanice”. Um dos integrantes do grupo acrescenta que tudo isso aconteceu por causa de Silvana, mãe da cantora, que frequentava as rodas de samba do grupo na periferia. Esse comentário reposiciona Silvana mais uma vez como mediadora cultural, reafirmando o papel das mulheres negras periféricas como responsáveis por transmitir cultura, repertório e desejo de expressão — função invisibilizada pelos dispositivos de racialidade, mas central na construção de trajetórias como a de Ludmilla. A narrativa se aprofunda ainda mais com o depoimento de Vilma, avó da artista. Ela aparece dizendo que sempre gostou de música, que sua casa era uma casa com samba. As imagens a mostram dançando ao lado de Silvana, em cenas espontâneas e repletas de alegria. Ela cita Alcione, Tim Maia e Sandra de Sá como suas referências musicais, e Ludmilla comenta que um DVD de Alcione visto na casa da avó marcou profundamente sua infância. A ancestralidade musical, aqui, deixa de ser pano de fundo para se tornar estrutura. A memória afetiva, ativada pelo som, transforma-se em base epistêmica para a artista — afirmando, mais uma vez, o pilar da autodefinição como processo coletivo, forjado em relações de cuidado e cultura compartilhada.

Nesse ponto, o documentário encena uma genealogia musical negra: da avó sambista à filha que frequenta as rodas de pagode, da mãe que leva a menina para o baile à neta que compõe e lidera um dos maiores projetos do pagode contemporâneo. Essa linha de transmissão é uma afronta à lógica do apagamento: o que se vê é a celebração de um pertencimento racial, cultural e afetivo, uma estética da resistência forjada no cotidiano. Ao resgatar sua ancestralidade no samba e no pagode, Ludmilla constrói um gesto político de automeação, conceito central no *pilar da autodefinição e autoavaliação* (Collins, 2016). Em um cenário midiático que

insistentemente a posicionava como “funkeira” ou “cantora pop”, rótulos frequentemente atravessados por estigmas de vulgaridade, superficialidade ou marginalidade, Ludmilla reivindica sua identidade musical e cultural a partir de uma linhagem negra periférica legitimada por referências como Alcione, Sandra de Sá, Tim Maia e as rodas de samba frequentadas por sua mãe e avó.

Figura 33 – Ludmilla participa da gravação do DVD do grupo “Vou pro Sereno”



Fonte: Globoplay, 2020.

O documentário revela que essa escolha estética não é apenas uma transição de gênero musical, mas uma reconfiguração simbólica. Ao se nomear pagodeira, Ludmilla toma para si a autoridade de dizer quem ela é, de onde vem e o que representa. Esse movimento é fundamental para resistir à lógica da mídia hegemônica, que historicamente exerce o dispositivo de visibilidade de forma seletiva e racializada, oferecendo reconhecimento apenas sob condições e dentro de molduras que reduzem a complexidade dos sujeitos negros. No “Numance”, Ludmilla não apenas canta samba; ela o produz, dirige, estrutura e protagoniza. Essa apropriação total do processo artístico reforça sua identidade enquanto sujeito que escolhe e não apenas que é escolhido. Ao afirmar em várias ocasiões que cresceu ouvindo samba, que sua família é sambista, que seu primeiro contato com a música foi nas rodas com a mãe, Ludmilla reforça a legitimidade de sua presença no gênero. Isso rompe com o silenciamento simbólico da mídia, que a queria encaixar exclusivamente na categoria da funkeira sensual, categoria que, embora também política, era utilizada pela indústria para limitar sua potência e circunscrevê-la ao corpo, à sexualidade e à estética do consumo. Nesse sentido, a apropriação do samba não representa uma tentativa de se embranquecer ou se elitizar, como ocorre com muitos artistas que transitam entre gêneros em busca de validação institucional e que participa do *pilar da importância da cultura de mulheres afro-brasileiras*. Ludmilla reterritorializa o samba como

espaço negro, feminino e periférico. Ela não abandona o funk, mas amplia seu repertório de expressão. É esse gesto que subverte o dispositivo de nomeação racial e midiática: ao nomear a si mesma como sambista, Ludmilla recusa a passividade diante das classificações externas e transforma o palco em território de autoria e autonomia.

Esse processo, que também é de *autonomeação* por parte de Ludmilla é contrastado no documentário pelo depoimento de Bruno, vocalista do grupo “Sorriso Maroto”. Ele afirma ter levado “um susto muito grande” ao ver Ludmilla cantando pagode, explicando: “A gente fica sempre com os estereótipos, com os padrões na cabeça... pô, ela é cantora de pop, de funk... aí você abstrai sua mente pra aquele lugar, como se ela só soubesse fazer aquilo. Aí quando eu vi ela cantando samba, fazendo a divisão, as melodias... eu fiquei assustado”. A fala, ainda que elogiosa, escancara o funcionamento do dispositivo de visibilidade que constrói o olhar social sobre artistas negras: um olhar que segmenta, classifica e restringe. O “susto” relatado por Bruno revela a força da imagem cristalizada que a mídia e a indústria musical ajudaram a construir em torno de Ludmilla: a da mulher negra associada exclusivamente ao funk — gênero frequentemente racializado e erotizado — e, no máximo, ao pop radiofônico. Essa estrutura de reconhecimento limitado é parte do que Collins (2019) denomina de imagem de controle: mecanismos discursivos que pretendem fixar a mulher negra em lugares previsíveis, desconsiderando sua multiplicidade, técnica e potência criativa. O impacto da performance de Ludmilla no pagode, então, não é apenas estético, ele é político. Ao dominar divisões rítmicas, construir melodias complexas e se posicionar com segurança no palco, Ludmilla interrompe o fluxo da expectativa racializada. Ela escapa do roteiro. Sua presença no samba torna-se uma forma de interdição simbólica da subalternidade, um modo de fazer com que o público — e os pares da indústria, revejam os filtros com que olham para artistas negras.

O depoimento de Bruno, nesse sentido, ilustra não apenas a surpresa, mas a reconfiguração simbólica que Ludmilla provoca: ela rompe a lógica do “lugar natural” reservado à mulher negra na música, reposicionando-se em um campo que exige sofisticação técnica e que historicamente foi marcado pela masculinidade. Sua entrada no pagode reordena o gênero ao mesmo tempo em que desestabiliza o olhar racializado da indústria musical. E, ao fazer isso, ativa novamente o dispositivo de empoderamento: Ludmilla transforma o assombro que causa em afirmação da própria autoridade artística, desafiando os limites impostos e ampliando o repertório de reconhecimento das mulheres negras na cultura popular brasileira.

Enquanto a montagem dos equipamentos para a gravação do “Numanice” avança, o documentário insere uma cena emblemática: Ludmilla sentada em roda com artistas consagrados do pagode, como Thiaguinho, Bruno (Sorriso Maroto) e os integrantes do grupo

“Vou pro Sereno”. Em clima descontraído, eles cantam e tocam juntos a canção “Coisa de Pele”, de Jorge Aragão, uma escolha que por si só já evoca uma linhagem histórica do samba de raiz. A imagem é poderosa. Estar em roda, no contexto do samba, é muito mais do que compartilhar o palco: é compartilhar saberes, ancestralidade, vivência e legitimidade.

Figura 34 – Ludmilla toca em roda de samba nos bastidores do “Numanice”



Fonte: Globoplay, 2020.

A roda de samba carrega em si um profundo valor simbólico e político. É um território de resistência cultural negra no Brasil, onde a oralidade, a improvisação, o coletivo e o ritmo se entrelaçam para produzir não apenas música, mas também memória e afirmação identitária. Originada nos quintais das comunidades negras, sobretudo, de mulheres como Tia Ciata, a roda se estrutura como espaço de horizontalidade e criação comunitária — em oposição aos palcos hierarquizados e centralizadores da indústria cultural. Estar na roda é ser reconhecido como parte do samba, como sujeito que tem lugar naquela tradição.

Ao ocupar esse espaço com naturalidade, Ludmilla ativa o pilar da importância da cultura de mulheres afro-brasileiras, ao não apenas declarar sua ligação com o samba, mas vivê-la dentro dos códigos da própria cultura: ela não é convidada simbólica, está entre iguais, entre parceiros que a legitimam e que compartilham com ela uma memória musical negra. A performance da roda, nesse sentido, atua também contra o dispositivo de visibilidade midiático, que costuma individualizar o artista e separá-lo de sua base cultural. Aqui, ao contrário, a imagem de Ludmilla na roda reforça o pertencimento coletivo, a linhagem histórica e a circularidade da criação musical negra enquanto uma ação social criativa transformadora.

Após a sequência que acompanha os bastidores da gravação do DVD “Numanice”, o documentário retorna ao ambiente doméstico de Ludmilla, retomando o tom intimista e afetivo que havia sido explorado anteriormente. A mudança de cenário simboliza não apenas uma transição estética, mas também uma reafirmação da artista enquanto sujeito enraizado nas

relações cotidianas que sustentam sua existência. Nesse novo bloco, o documentário destaca a presença de Nete, funcionária da casa e figura de evidente importância afetiva para Ludmilla.

Figura 35 – Ludmilla interage com Nete



Fonte: Globoplay, 2020.

A câmera registra cenas de Nete preparando refeições, conversando com Ludmilla e sorrindo entre brincadeiras. Não se trata de um retrato frio ou funcional da empregada doméstica, mas de uma representação marcada pelo afeto e pela convivência. A cantora aparece rindo com Nete, trocando histórias, e em determinado momento declara o quanto ela é importante para sua vida. A imagem que se constrói é a de uma convivência familiar, atravessada por cuidado mútuo e confiança. Contudo, essa representação também convoca uma análise mais atenta da estrutura de poder que rege o espaço doméstico no Brasil, especialmente no que diz respeito à naturalização da figura da empregada doméstica como parte da família. Historicamente, o trabalho doméstico no país foi construído a partir de uma lógica colonial e patriarcal, em que mulheres negras ocupam o lugar da servidão afetiva: são próximas, mas não iguais; estão dentro de casa, mas não no centro da vida social. O que o documentário expõe, talvez sem intenção crítica, é a tensão entre afeto e hierarquia que marca essa relação.

Nesse sentido, a presença de Nete pode ser lida a partir do *pilar da natureza interligada da opressão* (Collins, 2016). A mulher negra que ascende economicamente, como é o caso de Ludmilla, carrega em si as contradições de um sistema que a empurrou para a margem, mas que também espera que ela reproduza determinadas estruturas ao alcançar o sucesso. A afetividade entre Ludmilla e Nete é real, mas não anula as assimetrias de classe, trabalho e poder que organizam essa relação. A câmera, ao enfatizar o carinho, pode suavizar a tensão, mas o espectador atento percebe que ali também se manifesta o modo como os dispositivos de

racialidade e classe operam de forma capilar, mesmo em relações atravessadas por amor. Por outro lado, ao incluir Nete na narrativa, Ludmilla também afirma que sua trajetória não foi solitária e que sua base de sustentação afetiva vai além da família biológica. A doméstica torna-se figura de confiança, presença diária e partícipe da rotina e das vitórias da artista. Nesse ponto, o documentário sinaliza uma forma de empoderamento coletivo e relacional, na medida em que reconhece, ainda que sutilmente, a importância das mulheres que, mesmo nos bastidores da vida, sustentam os grandes feitos. O gesto de nomear Nete, de dar-lhe rosto e voz, é também um gesto político de visibilidade.

O documentário retoma os bastidores da gravação do “Numanice” em um momento de tensão narrativa e estética. Uma música de fundo marcada por notas graves antecipa o conflito: Ludmilla aparece observando a montagem do palco e rapidamente expressa seu descontentamento com a disposição dos cantores. “Isso não está em roda”, afirma com clareza, enfatizando que esse arranjo cênico, para ela, é fundamental, e não apenas por uma questão estética, mas por sua potência simbólica, reforçando aqui que a produção do DVD revela o pilar da importância da cultura de mulheres afro-brasileiras. A roda, como já sinalizado aqui, representa o samba em sua forma mais ancestral, coletiva e horizontal. Retirá-la do show seria, portanto, um rompimento com o imaginário cultural e político que sustenta o projeto “Numanice”. Em seguida, Ludmilla verbaliza seu incômodo com a qualidade do cenário: “está muito pobre”, diz, chamando a equipe para uma conversa franca sobre as decisões tomadas. A câmera registra seu tom assertivo, os gestos firmes, os olhares determinados. Ela não apenas aponta os problemas — ela propõe soluções, reorganiza a disposição, pede ajustes e reforça aquilo que deseja. Nesse ponto, o documentário constrói com nitidez a imagem de uma Ludmilla empresária objetiva, exigente e estratégica, que sabe o que quer e direciona seus esforços para garantir que sua visão artística seja plenamente executada.

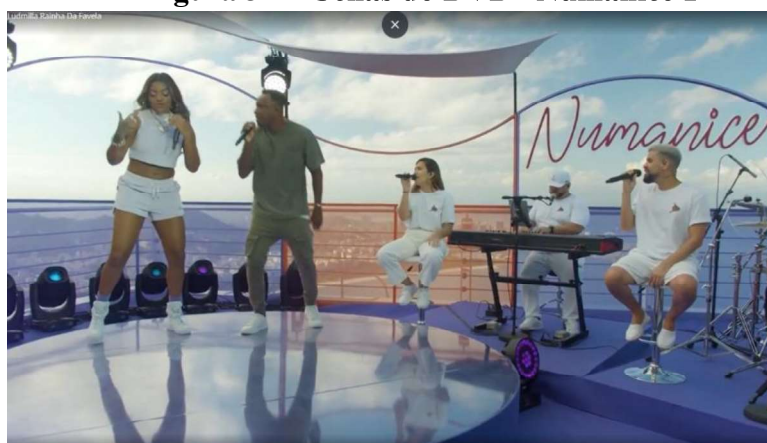
Figura 36 – Ludmilla fala sobre a montagem do show com sua equipe



Fonte: Globoplay, 2020.

O depoimento do produtor técnico Douglas Oliveira reforça essa leitura ao afirmar que Ludmilla é perfeccionista. A sequência intercala esse depoimento com cenas da artista discutindo com membros da equipe, corrigindo posicionamentos, checando estruturas, e se mostrando insatisfeita. O que poderia ser lido como estrelismo, quando atravessado por corpos brancos masculinos, aqui adquire outra camada: é uma mulher negra e lésbica, artista de origem periférica, ocupando com autoridade um espaço historicamente reservado aos homens brancos cis do show business. Essa cena ativa, com força, o dispositivo de visibilidade, agora reconfigurado: Ludmilla não aparece apenas como corpo em performance, mas como mente estratégica que pensa o espetáculo em suas múltiplas camadas. Ao se posicionar de forma clara e crítica, ela rompe com o imaginário da cantora negra espontânea e intuitiva, impondo-se como profissional técnica e consciente. Essa imagem ressignifica o lugar da mulher negra no campo da produção cultural, ativando o pilar da autodefinição e desmontando a imagem de controle que a associa exclusivamente à performance e não à gestão. A presença da família na equipe, que o documentário faz questão de destacar, complexifica essa construção. Ao mesmo tempo em que revela os vínculos afetivos que sustentam o trabalho, também reforça a habilidade de Ludmilla em transitar entre o cuidado e a objetividade, a intimidade e a liderança. Sua autoridade não se dilui nos laços familiares, ao contrário, ela os organiza de forma funcional e respeitosa.

Figura 37 – Cenas do DVD “Numanice 1”



Fonte: Globoplay, 2020.

As cenas finais do episódio encerram com força simbólica a narrativa construída ao longo do documentário, ao mostrar Ludmilla no alto do “Pão de Açúcar”, animada e satisfeita com a estrutura da gravação. Em entrevista, ela reflete sobre os dois marcos geográficos de sua trajetória: a favela, onde gravou o clipe “Rainha da Favela”, e o ponto turístico elitizado do Rio de Janeiro, onde agora grava o DVD do “Numanice”. Ao afirmar “eu sou isso, eu posso ir no

asfalto e posso ir no morro”, Ludmilla reivindica a complexidade de sua identidade e rompe com a lógica binária que insiste em separar pertencimento e ascensão. Sua fala — “eu tenho propriedade porque vim de lá e fui me acostumando com esse outro ambiente” — mostra como ela se autodefine e confronta o dispositivo de racialidade, que tende a restringir a mobilidade simbólica e social dos sujeitos negros. Ao declarar que quer dar espaço para todos e mostrar “onde o pagode da mulher chega”, Ludmilla reafirma seu papel enquanto dispositivo de empoderamento, que transforma a visibilidade conquistada em plataforma coletiva. O documentário se encerra com cenas do show, não apenas como espetáculo musical, mas como síntese estética, política e simbólica de uma trajetória que atravessa o morro e o asfalto, a intimidade e o palco, a resistência e o comando.

4.4 Episódio 4 – Deus abençoe o rolê

O quarto episódio da série documental “Rainha da Favela”, intitulado “Deus abençoe o rolê”, apresenta uma Ludmilla mais introspectiva e reflexiva. O episódio se estrutura em torno de duas questões centrais: a religiosidade da cantora e o racismo que vivenciou ao longo de sua trajetória enquanto figura pública negra. A narrativa alterna cenas de bastidores, momentos de consagração espiritual e depoimentos sobre episódios de racismo que marcaram sua carreira. Ao longo do episódio, surgem também relatos de momentos dolorosos vividos na mídia e nas redes sociais, nos quais Ludmilla relembra ofensas e ataques racistas. Em meio a essas lembranças, o documentário intercala imagens da artista em momentos de intimidade, em casa com a família em oração e também nos palcos, reafirmando a força que ela mobiliza para continuar. O episódio se destaca pela ambiência emocional mais contida, pelo tom confessional e por enfatizar a dimensão religiosa na jornada da cantora. A fé, o autocuidado e a memória das violências compõem o eixo dramático da narrativa, revelando camadas menos visíveis da mulher-negra celebridade Ludmilla e abrindo espaço para uma leitura mais subjetiva de sua construção como figura pública.

O episódio se inicia mantendo o tom afetivo e cotidiano que atravessa outros momentos da narrativa documental. Ludmilla aparece em casa, cercada por familiares e amigos. As cenas revelam uma convivência marcada pela descontração, pelo humor e pelo barulho. Yuri, irmão da cantora, afirma que “a casa nunca é a mesma quando Ludmilla está viajando”, apontando para o impacto simbólico de sua presença no ambiente familiar. Brunna Gonçalves, esposa da artista, reforça essa ideia ao dizer que a cantora traz alegria, movimento e bagunça, e que sua chegada é sempre acompanhada de brincadeiras e trolagens. A narrativa visual alterna

depoimentos com registros de arquivo e vídeos pessoais. A avó de Ludmilla, sempre presente em momentos de memória afetiva, relembra que desde pequena a neta gostava de “fazer graça”, sugerindo que o humor é um traço identitário persistente. Em seguida, o documentário insere cenas de bastidores e momentos que viralizaram nas redes sociais, como a *live* em que Ludmilla, durante a pandemia, cai na piscina por descuido, e o trecho de sua participação no programa “Encontro com Fátima Bernardes”, em que, ao ser perguntada sobre o que mudou desde sua última visita, responde listando mudanças no cenário do estúdio — cena que rapidamente se tornou um meme.

Figura 38 – Ludmilla brinca com sua avó Vilma



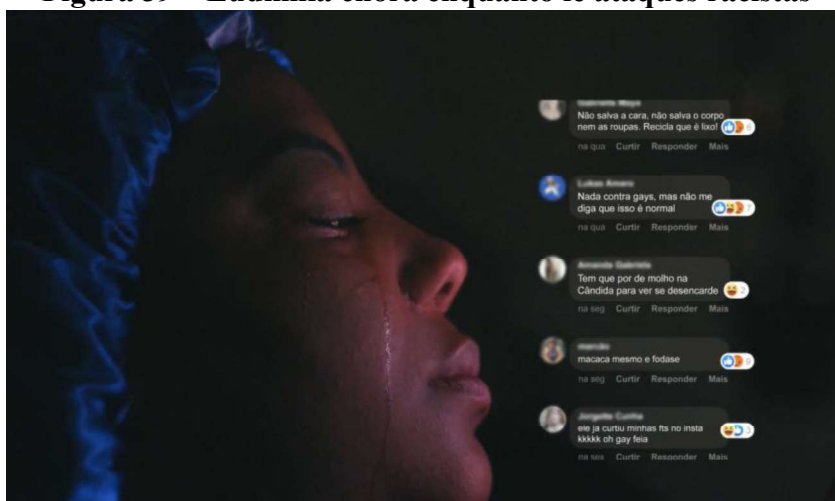
Fonte: Globoplay, 2020.

Observando a abertura do episódio, considero que a linguagem audiovisual constrói uma continuidade com a narrativa anterior, reforçando uma imagem de Ludmilla como uma figura pública espontânea, bem-humorada e “desligada”, conforme a definição atribuída por seus amigos. Essa escolha estética e narrativa mobiliza um regime de enunciabilidade que privilegia afetos e leveza, instaurando uma curva de visibilidade que busca humanizar a artista. Trata-se de uma estratégia discursiva que não apenas aproxima o espectador, mas também prepara o terreno para a densidade emocional que se instalará posteriormente, quando temas como racismo, espiritualidade e ancestralidade forem acionados. Entendo essa operação como parte de um processo de humanização da mulher negra celebridade, no qual Ludmilla é reinscrita como sujeito de afetos e vínculos, rompendo com as representações hegemônicas que frequentemente a reduzem à performance espetacularizada ou ao estereótipo da mulher negra hiperssexualizada, raivosa ou invulnerável. A exibição de cenas cotidianas e familiares, em especial os vínculos com sua mãe e sua esposa, revela a complexidade de sua subjetividade e tensiona os limites do dispositivo de visibilidade que regula quem pode ser visto como humano e digno de empatia no espaço midiático.

Além disso, esse momento inicial do episódio evidencia *a natureza interligada da opressão*. A violência racial que incide sobre Ludmilla não é isolada nem exclusivamente direcionada à sua imagem pública. Ela repercute em sua família, nos afetos que a sustentam e nos vínculos comunitários que ela compartilha. O racismo, nesse caso, opera como um sistema relacional e difuso, que atravessa corpos, redes e territórios. Essa dimensão é fundamental para compreender que a opressão de Ludmilla não se resume à sua figura de artista, mas está inscrita em estruturas históricas que se atualizam cotidianamente em seus modos de viver, sentir e existir.

Após o bloco de imagens leves e descontraídas, o episódio quatro realiza uma virada emocional significativa ao introduzir a dor silenciosa que atravessa a visibilidade de Ludmilla. O depoimento de Renato Smith, que a descreve como “um sol que influencia todo o ambiente”, prepara o terreno para a cena mais intensa do episódio: Ludmilla, sozinha em seu quarto, em silêncio, chorando enquanto lê mensagens ofensivas em suas redes sociais. A câmera registra o momento em tom sombrio, com iluminação baixa e ausência de trilha sonora, permitindo que a vulnerabilidade da artista ocupe o centro da cena. Ela aparece deitada, com uma touca de cetim na cabeça, simbolizando o autocuidado íntimo da mulher negra, mas aqui ressignificada como sinal de isolamento. A sequência é entrecortada por comentários anônimos que reproduzem discursos racistas lidos na tela, o que evidencia como o dispositivo de racialidade opera de maneira crua e constante, mesmo sobre corpos negros hiperexpostos e socialmente reconhecidos. A celebridade, neste caso, não oferece proteção, mas amplia a exposição à violência simbólica.

Figura 39 – Ludmilla chora enquanto lê ataques racistas



Fonte: Globoplay, 2020.

É nesse contexto que Ludmilla declara: “Eu já pensei em desistir, porque já passou de todos os limites. Virou uma perseguição doentia”. A fala é grave e desestabilizadora. O documentário dá à artista o direito de verbalizar sua exaustão, sua dor e seu limite. A cena rompe com a imagem de força inabalável frequentemente atribuída às mulheres negras — evidenciando a *natureza interligada da opressão* e mostrando como a fama, a racialização e o gênero se entrelaçam para gerar efeitos profundos de adoecimento emocional. Na sequência, Silvana, sua mãe, surge em depoimento emocionado: “Já pedi para ela parar. Disse que eu voltaria a trabalhar, garantiria o sustento da nossa família. Não vale a pena vê-la sofrer assim”. A fala desloca o centro da narrativa do sucesso para o afeto. A mãe não se posiciona como empresária ou gestora, mas como mulher negra que reconhece na dor da filha um eco de sua própria experiência histórica. O gesto de oferecer-se como base de sustentação econômica integra a *cultura de mulheres afro-brasileiras*, nas quais a maternidade se estende para além do cuidado cotidiano, tornando-se estratégia de proteção simbólica e material diante de um mundo que insiste em destruir suas filhas. A metáfora do “quarto escuro” reaparece na fala de Silvana: “Toda vez que eu tenho que entrar naquele quarto para tirar minha filha de lá, isso me destrói”. O espaço, que antes era associado ao descanso, aparece agora como território de recolhimento diante da violência. A cena articula o íntimo e o estrutural: o que se vive na solidão de um quarto é resultado de um sistema que insiste em desumanizar corpos negros, mesmo quando eles ocupam o topo do reconhecimento público.

Esse trecho é um dos mais potentes da série ao revelar como os dispositivos de visibilidade e racialidade se fundem para produzir um tipo de sofrimento que não é individual, mas coletivo, afetando mãe e filha, artista e família, corpo e psique, uma amostra do que pode ser vivido por outras mulheres negras. E ao dar espaço para essa narrativa de fragilidade, o documentário também tensiona o dispositivo de sexualidade, ao permitir que Ludmilla chore, desabe e revele sua interioridade, rompendo com a normatividade da mulher negra forte, sempre pronta para resistir e sorrir. Após os depoimentos emocionados de Ludmilla e de sua mãe, o episódio se aprofunda na exposição da trajetória de enfrentamento da cantora frente ao racismo estrutural e midiático. Uma montagem de reportagens resgata ataques racistas sofridos por Ludmilla ao longo dos anos, incluindo ofensas proferidas por aliados do ex-presidente Jair Bolsonaro, como a alcunha de “lésbica palmiteira” — e episódios de apagamento em premiações da indústria musical. A esse bloco visual se sobrepõe a fala firme da artista: “Não é por conta de algo que eu tenha feito, de um erro que tenha cometido. É por conta da cor da minha pele. Não tem como explicar isso para uma pessoa branca.” Sua afirmação rompe com

as tentativas de psicologização ou individualização do racismo, escancarando sua lógica estrutural e reiterada, evidenciando, novamente, a *natureza interligada da opressão*⁵⁰.

Figura 40 – Reportagens de ataques racistas à Ludmilla



Fonte: Globoplay, 2020.

A análise das três reportagens sobre os ataques racistas sofridos por Ludmilla — publicadas pelo “Extra” (2020), “Folha de S.Paulo” (2020) e “Hugo Gloss” (2020) — revela um padrão recorrente na forma como a mídia hegemônica trata episódios de violência racial dirigidos a mulheres negras em posição de visibilidade. Em todas as matérias, o foco recai sobre o impacto emocional da agressão e sobre a reação imediata da artista, que desativou suas redes sociais após tornar públicas as mensagens ofensivas. O “Extra” afirma que “Ludmilla resolveu sair da rede social e desativou sua conta”, destacando o apoio de celebridades como Taís Araújo e Preta Gil. A “Folha”, por sua vez, relata que a cantora “publicou as mensagens com ataques

⁵⁰ Até 2025, Ludmilla foi alvo de diversos ataques racistas públicos, muitos deles amplamente repercutidos nas redes sociais e na mídia tradicional. Entre os casos mais notórios, destaca-se a ação judicial movida contra o apresentador Marcão do Povo, que a chamou de “pobre e macaca” em 2016. A decisão do STJ, em 2023, foi desfavorável à cantora, sob o argumento de ausência de intenção discriminatória na fala, o que gerou forte comoção pública por escancarar os limites institucionais na responsabilização do racismo midiático (O Globo, 2023. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/03/ludmilla-perde-processo-judicial-contra-apresentador-apos-ser-chamada-de-macaca-cantora-ira-recorrer.ghtml>>. Acesso em: 31 de maio de 2025). Em contraste, em 2025, Ludmilla obteve vitória judicial após ser alvo de comentários racistas nas redes sociais, quando a Justiça determinou indenização por danos morais (CNN Brasil, 2025. <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/marcao-do-povo-e-condenado-por-injuria-racial-apos-fala-racista-contra-ludmilla/>>. Acesso em: 31 de maio de 2025). Esses episódios evidenciam a persistência e a banalização da violência racial no Brasil, ao mesmo tempo que ilustram as disputas simbólicas em torno da imagem pública de mulheres negras como Ludmilla, tensionando os dispositivos de racialidade e visibilidade em sua trajetória.

racistas que vinha recebendo, criticou os autores das postagens e afirmou: “isso é crime, e vocês vão pagar”. Já o portal “Hugo Gloss” destaca a fragilidade emocional da artista com o título: “Vocês não têm noção do que eu passo”, e enfatiza: “a cantora não suportou mais a quantidade de comentários maldosos que vinha recebendo, e resolveu apagar suas redes”.

Embora reconheçam a gravidade dos ataques, as matérias limitam-se a uma cobertura reativa, centrada no desabafo emocional da artista e na solidariedade de outras figuras públicas. Em nenhum dos três textos há aprofundamento sobre o histórico de ataques anteriores, nem contextualização sobre o racismo estrutural que é persistente em nossa sociedade e também organiza as dinâmicas digitais. Nenhuma das reportagens cita dados sobre racismo nas redes sociais, tampouco questiona as plataformas ou apresenta especialistas que possam qualificar a discussão. Como afirma a “Folha”, “a cantora já tinha dito anteriormente que sofria esse tipo de ataque com frequência, e que tentava ignorar, mas que dessa vez foi demais”, reforçando a ideia de que a reação de Ludmilla é um limite emocional e não um gesto político. Trata-se de uma abordagem que, ao focar na dor da artista, constrói uma narrativa em que o racismo é um drama individualizado e momentâneo — e não a expressão de um sistema de exclusão racial reiterado no espaço social, midiático e digital.

Esse enquadramento contribui para reforçar o que esta tese identifica como uma *estética do sofrimento racialmente autorizada*: Ludmilla é acolhida enquanto figura em dor, desde que sua reação não extrapole os limites do aceitável público — ou seja, desde que se limite ao campo da emoção, sem exigir responsabilizações concretas. A cobertura não reconhece que a saída da artista das redes é também uma forma de denúncia performativa, um gesto de resistência diante da exaustão racial. Ao focar no impacto emocional e não no conteúdo das ofensas, a mídia reproduz a lógica do *dispositivo de racialidade*, naturalizando a violência e despolitizando a resposta. A “Folha” chega a reportar que “as mensagens que Ludmilla vinha recebendo diziam que ela era ‘nojenta’, que ‘era burra, ignorante e preconceituosa com os brancos’”, mas não há qualquer reflexão sobre a estrutura racista que sustenta tais discursos ou sobre as consequências de permitir que esse tipo de ataque se normalize no ambiente digital.

Dessa forma, as três matérias oferecem não apenas um retrato do que Ludmilla viveu, mas também do modo como a mídia atua na manutenção das fronteiras da visibilidade racializada: ela pode existir, mas sob condições específicas; pode reagir, mas sem acusar o sistema; pode sentir, mas não pode politizar. O caso ilustra com clareza como a figura da mulher negra celebridade é tensionada entre a aceitação condicional e a rejeição simbólica, oscilando entre aplausos e apagamentos conforme rompe ou não com as normas brancas de comportamento público. A escolha da cantora de expor a violência e de se retirar da cena, nesse

contexto, é também uma forma de ativar o *dispositivo de empoderamento* proposto nesta tese ao utilizar sua visibilidade para denunciar, criar fissuras na lógica da exposição controlada e, ao mesmo tempo, proteger-se do esgotamento simbólico e emocional.

Figura 41 – Matéria sobre a saída de Ludmilla das redes sociais publicada na Folha de São Paulo

Ludmilla apaga redes sociais após expor ataques racistas: 'Isso é crime, e vão pagar'

'Não temos um dia de paz', desabafou mulher da cantora



Fonte: Folha de São Paulo, 2020.

Essa inquietação sobre os efeitos da visibilidade e os limites impostos à performance de mulheres negras já havia sido explorada em minha pesquisa de mestrado, quando analisei como a construção da celebridade de Taís Araújo era perpassada por opressões de raça, gênero e classe que se entrecruzavam continuamente. Identifiquei, à época, a existência de um “limite” no que se esperava das mulheres-negras celebridade, tanto no que diz respeito à sua imagem pública quanto aos conteúdos de seus posicionamentos. Quando esse “limite” é ultrapassado, os efeitos são quase sempre ataques, ridicularizações e tentativas de deslegitimação pública (Belmiro, 2019).

Se a visibilidade é frequentemente associada ao reconhecimento, no caso das mulheres-negras celebridade, ela se desdobra como campo de exposição regulada, onde o acesso à fama não suspende as violências, mas as potencializa. Ludmilla, ao fazer uso político de sua visibilidade para criticar o presidente da República, é imediatamente punida com uma enxurrada de ataques racistas. Isso revela como a visibilidade, longe de ser um lugar de proteção, é atravessada por mecanismos de vigilância, normatização e punição racial. A artista, nesse sentido, não sofre por excesso de exposição, mas pelo modo como seu corpo e sua voz

são racializados e controlados no imaginário coletivo. Quando se retira das redes, sua ação não deve ser lida apenas como recuo, mas como gesto performativo de denúncia: ela opera o dispositivo de visibilidade ao colocar em cena a própria violência estrutural que marca sua presença pública.

Esse episódio também deve ser lido a partir da *natureza interligada da opressão*. Ludmilla é atacada não apenas por ser negra, mas por ser mulher, bissexual, funkeira e politicamente engajada, ou seja, por ocupar um lugar de intersecção entre diversas opressões que, combinadas, tornam seu corpo e sua fala especialmente vulneráveis à censura social e simbólica. A forma como esses ataques acontecem, e como a mídia os noticia, torna visível o racismo não como exceção, mas como regra de funcionamento das estruturas públicas de poder. A jornalista não articula, por exemplo, que tais episódios se repetem com outras mulheres negras (como Taís Araújo), o que indicaria um padrão de ataque direcionado, com motivações raciais. A ausência dessa leitura interseccional revela os limites da cobertura jornalística tradicional e a urgência de um novo repertório midiático que seja capaz de reconhecer as estruturas combinadas de opressão.

Ludmilla, por sua vez, tensiona essas estruturas ao se tornar ela mesma um *dispositivo de empoderamento*. Ao se recusar a aceitar o silêncio como estratégia de autopreservação, ela denuncia, movimenta e visibiliza o racismo estrutural que ainda organiza o campo das celebridades no Brasil. Ao afirmar publicamente: “é muito difícil ser uma mulher preta nesse país”, Ludmilla não apenas compartilha sua dor, mas a inscreve numa cadeia de memória coletiva que conecta sua experiência à de milhares de outras mulheres negras brasileiras. Sua dor se torna política. Seu gesto de retirada das redes não apaga sua presença: pelo contrário, a amplifica como denúncia e como fissura no pacto narcísico da branquitude midiática.

Na sequência, a imagem de Ludmilla tendo seus cabelos crespos trançados desloca a narrativa para um plano mais íntimo, ativando uma memória sensível e corporal. A artista relembra as experiências de racismo vividas na escola, sobretudo por conta da textura do cabelo, e narra como tentou alisar os fios e aderir a padrões estéticos embranquecidos. Essa lembrança, articulada à imagem do cuidado capilar evidencia como os padrões raciais e de beleza operam desde a infância como forma de controle sobre os corpos negros, sobretudo femininos.

Figura 42 – Ludmilla cuidando dos seus cabelos naturais



Fonte: Globoplay, 2020.

Ludmilla conta que, ao passar a considerar seu cabelo bonito, começou a observar transformações também em sua mãe, irmãs e esposa. Brunna Gonçalves aparece com o cabelo natural e afirma que, por influência de Ludmilla, passou a se ver de outra forma. Essa reverberação afetiva e estética no seio familiar integra a *cultura de mulheres afro-brasileiras*, em que o autocuidado se torna prática coletiva, e a aceitação individual tem efeitos pedagógicos e emocionais sobre outras mulheres negras ao redor. Silvana, mais uma vez, sintetiza o que se revela pela imagem: “Ludmilla é muito forte”. A força, no entanto, não é naturalizada. A própria cantora afirma que sempre foi subestimada, tanto por cantar funk, gênero marginalizado e racializado, quanto por ser uma mulher negra. A narrativa retoma prints de reportagens que destacam momentos em que Ludmilla foi alvo de ataques racistas, culminando na lembrança do episódio de 2020, quando decidiu sair das redes sociais.

A questão capilar é central para compreender os atravessamentos identitários vividos por mulheres negras no Brasil, especialmente no campo da visibilidade pública, onde normas estéticas eurocentradas são reforçadas. No caso de Ludmilla, o cabelo aparece como um marcador simbólico de pertencimento e resistência, funcionando como uma arena de disputa entre imposições de embranquecimento e a revalorização da estética negra. Sua escolha por diferentes estilos capilares do liso ao *black power*, das tranças às perucas, deve ser compreendida não como mera vaidade, mas como performance política, comunicando pertencimentos, estratégias de empoderamento e negociações com o dispositivo de racialidade.

Como afirma Nilma Lino Gomes (2003), o cabelo crespo é um dos ícones identitários mais potentes na construção da identidade negra, especialmente entre mulheres. Sua pesquisa etnográfica em salões étnicos revelou que o cabelo não é apenas um traço físico, mas um símbolo que carrega uma história ancestral, uma memória coletiva e, muitas vezes, uma

trajetória de dor e estigmatização. Gomes enfatiza que “o papel desempenhado pela dupla cabelo e cor da pele na construção da identidade negra [...] está presente nos diversos espaços e relações nos quais os negros se socializam e se educam” (Gomes, 2003, p. 173). No caso de Ludmilla, esse atravessamento se potencializa pelo lugar midiático que ocupa, tornando seu cabelo alvo de comentários racistas, julgamentos públicos e tentativas de enquadramento dentro de padrões brancos de feminilidade.

A crítica feita por Gomes à ausência da escola como espaço de valorização da estética negra ressoa com os ataques simbólicos vividos por Ludmilla nas mídias. Para muitas mulheres negras, a trajetória de afirmação capilar passa por momentos de rejeição, vergonha e silenciamento. Ludmilla já compartilhou episódios em que sofreu comentários pejorativos sobre seu cabelo, o que a levou, por vezes, a recorrer a procedimentos de alisamento ou a estratégias de ocultamento. No entanto, com o avanço de sua carreira, sua estética passou a incorporar elementos de revalorização da negritude, como tranças e penteados afro, que não apenas desafiam os dispositivos estéticos da branquitude, mas também operam como atos de resistência simbólica e pedagógica para o público que a acompanha.

Ao escolher tornar seu corpo visível em sua multiplicidade estética, Ludmilla tensiona o dispositivo de visibilidade que recai sobre mulheres negras celebridades. Sua performance estética torna-se, assim, uma ferramenta de empoderamento coletivo, desafiando o olhar normativo que associa beleza ao branco e ao liso. A trajetória de Ludmilla mostra, de forma prática e potente, como esse corpo educa, ressignifica e cria brechas nos discursos hegemônicos. Seu cabelo, longe de ser um detalhe, é fio condutor de uma pedagogia racial e afetiva construída a partir da visibilidade, da resistência e da criação de novas possibilidades de ser mulher negra no Brasil.

Dando sequência ao seu relato, Ludmilla afirma: “Desistir deixaria os racistas felizes”. A frase marca um ponto de inflexão emocional e político na narrativa, revelando não apenas a dor da violência sofrida, mas a emergência de uma consciência identitária e estratégica. Nesse momento, a artista se desloca da condição de vítima para a de agente político, ativando o *dispositivo de empoderamento* que percorre sua trajetória. Ao reconhecer que sua permanência no espaço público não é apenas uma questão individual, mas um gesto de responsabilidade coletiva, Ludmilla inscreve-se em uma linhagem de resistência negra feminina. A seguir, ela declara: “Imagina se naquela época em que eu era jovem a Beyoncé sai de circulação? Em quem eu ia me inspirar?”. Com essa afirmação, a cantora reforça o papel fundamental da cultura produzida por mulheres afro-diaspóricas como fonte de espelhamento, fortalecimento subjetivo e construção de possibilidades para outras mulheres negras.

Nesse ponto, as imagens da cantora posando para um ensaio fotográfico que celebra sua negritude são entrelaçadas ao depoimento em que ela reconhece as dificuldades de ser uma mulher negra na indústria: “O meu perfil não é o queridinho. Não tem cantoras negras dominando as plataformas digitais”. A trilha sonora reforça o tom político e ancestral da cena: ao fundo, toca Olhos Coloridos, de Sandra de Sá. Ludmilla reconhece que, ao persistir, inspira outras mulheres e ressignifica seu próprio percurso: “Ser espelho para essas pessoas me faz acreditar que tudo valeu a pena”.

Figura 43 – Ludmilla participa de ensaio fotográfico



Fonte: Globoplay, 2020.

Logo após refletir sobre o racismo estrutural e as dores emocionais que o atravessam, Ludmilla é mostrada em casa, cantando um hino de louvor evangélico. O ambiente é calmo, quase contemplativo, em contraste com a intensidade dramática das cenas anteriores. A câmera foca em seu rosto sereno enquanto sua voz entoava uma melodia de adoração, revelando uma outra dimensão da artista: a fé como abrigo. A narrativa então é conduzida pelo depoimento de sua avó, Dona Vilma, figura recorrente e central no documentário. Ela relembra um momento em que Ludmilla estava abatida e chorando, e pergunta à neta: “Cadê a Ludmilla que fala em Deus?”, um chamado simbólico que aciona não apenas a espiritualidade pessoal, mas também a ancestralidade como sustento diante da adversidade. Esse momento marca a entrada mais direta da religiosidade na narrativa. Ludmilla conta que conheceu a célula através da atriz Bruna Marquezine, que a convidou para participar de um culto em sua casa. A cantora explica que o que a encantou na proposta foi a liberdade: “Na célula, você escolhe tudo. Escolhe quem vai pregar, escolhe as músicas, os temas... tudo”. Enquanto relata sua experiência, o documentário exibe imagens do culto realizado em sua sala de estar, com amigos e familiares reunidos de forma intimista, sob a condução do pastor Miranda e da pastora Adriana.

Enquanto as imagens da célula seguem em exibição — com familiares e amigos reunidos em torno da palavra, da música e da oração — Ludmilla afirma, em tom solene, que sua conexão com Deus é “a coisa mais forte que já sentiu na vida”. A afirmação é acompanhada de novas cenas da artista cantando hinos de louvor, com olhos fechados e postura de entrega emocional, evocando os rituais evangélicos que integram o universo neopentecostal. Ela declara: “Ele precisou me colocar deitada em cima de uma cama para eu reconhecer que Ele era o Deus da minha vida”. Essa fala, que remete à experiência de fragilidade e recomeço, é estruturada dentro da lógica do testemunho cristão contemporâneo — em especial do pentecostalismo — em que a dor e a doença operam como catalisadores de transformação e conversão espiritual.

Figura 44 – Culto Célula na casa de Ludmilla



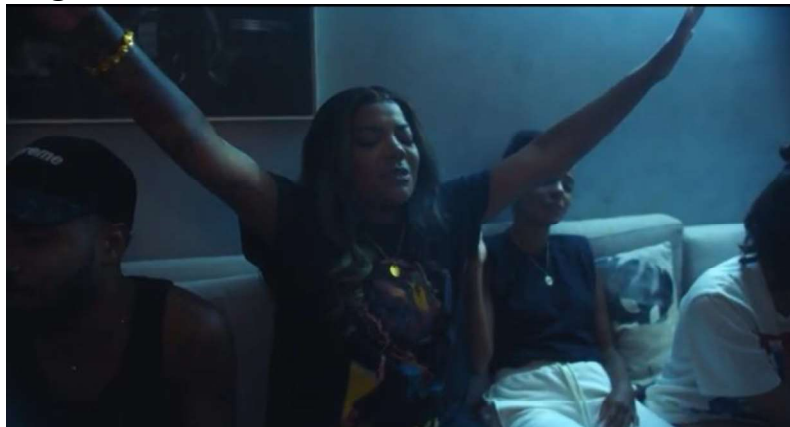
Fonte: Globoplay, 2020.

A partir dessa cena, o documentário ativa visualmente os códigos culturais que marcam as igrejas evangélicas nas periferias brasileiras: o louvor intenso, a pregação exaltada, o choro coletivo, os abraços e a catarse corporal. A corporalidade presente nas cenas — o grito, o levantar de mãos, a performance do fervor — revela o quanto essas expressões religiosas estão enraizadas na cultura de mulheres afro-brasileiras, não apenas como prática de fé, mas como linguagem de existência, emoção e sobrevivência. Como analisa Paula Gomes de Magalhães (2021), para muitas mulheres negras, o corpo na igreja não é apenas veículo da espiritualidade, mas território político de reconstrução e cuidado de si, espaço onde se expressa o sofrimento, a resistência e a elaboração simbólica das violências vividas. A autora argumenta que a fé pentecostal mobiliza práticas corporais que são formas de elaboração de traumas históricos e

cotidianos, operando como estratégia de recomposição subjetiva diante das múltiplas opressões que atravessam essas mulheres, entre elas: o racismo, o sexismo e a marginalização social.

Esse entrelaçamento entre fé, corpo e território também se reforça diante dos dados demográficos: segundo o IBGE (2010), os evangélicos, especialmente os pentecostais, são majoritariamente negros e residentes das periferias urbanas⁵¹. Magalhães sublinha que esse pertencimento não é acidental, mas resultado de uma história de exclusão institucional que levou as populações negras a buscarem nas igrejas pentecostais formas de reconhecimento, proteção espiritual e estrutura comunitária. No caso de Ludmilla, a imersão nesse ambiente religioso remete à sua própria história de origem, inscrevendo sua presença pública na continuidade das práticas periféricas de espiritualidade negra. As cenas do documentário não apenas registram um momento de devoção, mas convocam uma memória coletiva que associa fé a cuidado, musicalidade a transcendência, corpo a resistência. Assim, a performance religiosa da cantora se alinha à tradição de mulheres negras que, como mostra Magalhães, encontram nas expressões do culto pentecostal não um refúgio da realidade, mas um campo ativo de enfrentamento e construção de si.

Figura 45 – Louvor durante a célula na casa de Ludmilla



Fonte: Globoplay, 2020.

O pastor Miranda, ao afirmar que “você só apanha quando cresce e fica em evidência”, associa diretamente sucesso e sofrimento, uma retórica comum nas pregações neopentecostais.

⁵¹ De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) analisados em reportagem da *Folha de S.Paulo*, os negros já representam a maioria entre os evangélicos no Brasil, especialmente nas vertentes pentecostais e neopentecostais. O levantamento aponta que 58% dos fiéis evangélicos são pretos ou pardos, enquanto entre os católicos essa proporção é de 51%. A reportagem também sugere que fatores como desigualdade social, acesso restrito à educação e pertencimento periférico explicam, em parte, essa adesão crescente da população negra ao campo evangélico, onde encontram acolhimento comunitário, valores de respeito e oportunidade de participação social (FOLHA DE S.PAULO, 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/11/negros-sao-maioria-nas-igrejas-evangelicas-e-desigualdade-ajuda-a-explicar.shtml>>. Acesso em: 31 de maio de 2025).

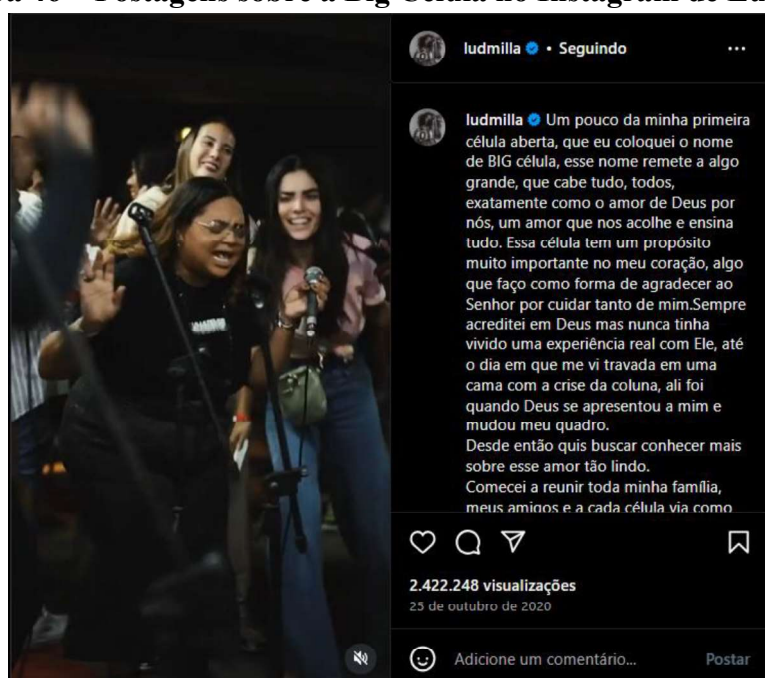
Nessa lógica, o reconhecimento público é visto como bênção, mas também como provação — e a dor passa a ser interpretada como consequência do destaque. Essa narrativa, ainda que acolhedora, também reproduz elementos dos dispositivos de poder, ao sugerir que o sofrimento é necessário e que a visibilidade da mulher negra é, inevitavelmente, um campo de batalha espiritual. Aqui, Ludmilla negocia com essas estruturas, sem rompê-las, incorporando parte dessa lógica religiosa que a acolhe, mas que também produz silenciamentos. A contradição se explicita quando Ludmilla, emocionada, fala sobre sua orientação sexual: “Eu sou toda pecadora. Mas quando eu clamo, quando eu chamo o nome d’Ele, Ele me acolhe”. A cantora revela que nas células costuma se emocionar porque acaba se julgando da mesma forma que é julgada pelas pessoas, um efeito direto da tensão entre sua identidade de mulher lésbica e o ambiente religioso em que está inserida. Sua fala expressa a dor da não-conformidade com a norma heterossexual cristã, mas também sua tentativa de elaborar um sentido espiritual para essa experiência.

Nesse ponto, o dispositivo de sexualidade é ativado de forma intensa. Ao mesmo tempo que Ludmilla tenta encontrar acolhimento, ela internaliza parte do discurso que associa sua identidade à condição de pecado. A tensão entre fé e sexualidade não é resolvida, ela é encenada, vivida, narrada, e o documentário a apresenta; como um dilema que atravessa a existência de muitas mulheres negras LGBTQIAPN+ em espaços religiosos. A frase “mesmo eu sendo pecadora para as pessoas, Ele me ama incondicionalmente” revela tanto um gesto de resistência quanto uma negociação simbólica. Ludmilla não renuncia à sua fé, tampouco à sua identidade; ela se mantém no espaço, tensiona seus limites e elabora uma teologia da experiência, onde Deus é amor e presença, mesmo quando a estrutura institucional da religião tenta excluir. Nesse ponto, a artista ativa uma forma de autodefinição espiritual dissidente, deslocando o centro da experiência religiosa da norma para o afeto e encontrando força na fé, mesmo quando ela parece contraditória com a lógica dos discursos eclesiais. Essa sequência reconfigura Ludmilla como figura que transita entre pertencimentos: da periferia ao palco, da dor à fé, da marginalização ao acolhimento. E, ao fazer isso, mais uma vez transforma sua vivência em plataforma de empoderamento coletivo especialmente para outras mulheres negras que buscam, na fé, um espaço de reconstrução e pertencimento possível.

As experiências espirituais vividas nas células domésticas ganham uma nova dimensão quando Ludmilla relata que, ao compartilhar essas vivências no Instagram, passou a ser procurada por diversas pessoas curiosas sobre aquele Deus que ela dizia amar e que, ao mesmo tempo, a amava de volta. “As pessoas me perguntavam: Ludmilla, mas que Deus é esse que te ama sendo bi, se vestindo assim, cantando funk? Minha família falou que Deus não gosta de

gente assim”. A fala explicita o conflito vivido por muitas pessoas LGBTQIAPN+ em ambientes religiosos: o sentimento de expulsão simbólica por não se encaixar nas normas de pureza moral impostas pelas igrejas tradicionais. Diante disso, Ludmilla afirma que sentiu o desejo de “dar um presente para Deus”, e foi assim que nasceu a “Big Célula” — um culto aberto, fora do ambiente íntimo da casa, voltado para fãs, seguidores e desconhecidos que buscavam um espaço espiritual acolhedor. Nas palavras da própria artista, trata-se de “um culto personalizado”, onde ela escolhe as músicas, a pregação e, principalmente, define que aquele será “um espaço seguro”. As cenas que acompanham seu relato mostram Ludmilla iniciando o culto diante de uma plateia diversa, afirmando que muitos ali já haviam sido feridos por experiências anteriores em igrejas preconceituosas e que, por isso, ela criava um novo espaço de oração, livre da condenação.

Figura 46 – Postagens sobre a Big Célula no Instagram de Ludmilla



Fonte: Instagram, 2020.

As cenas da “Big Célula” mantêm a estética vibrante dos cultos neopentecostais: há canto em voz alta, imposição de mãos, lágrimas, e expressões corporais intensas. Mas agora esses elementos não são mais instrumentos de enquadramento, e sim de liberação. A corporalidade negra, tantas vezes reprimida nos espaços religiosos tradicionais, é aqui reconfigurada como linguagem legítima de adoração e verdade emocional. A presença de Ludmilla no centro dessa experiência inscreve a cultura afro-brasileira na estrutura da fé contemporânea, ativando o pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras, onde espiritualidade, corpo, música e coletividade são indissociáveis.

Essa forma de culto, menos dogmática e mais personalizada, não apenas reflete a individualização da experiência religiosa na contemporaneidade, como também exemplifica o fenômeno da religião midiaticizada, em que as práticas de fé são atravessadas pelas lógicas culturais e tecnológicas da mídia. No caso de Ludmilla, a “Big Célula” funciona como um espaço ritualístico moldado por critérios de curadoria pessoal: ela escolhe os elementos que compõem a experiência de modo que a espiritualidade se ajusta à performance pública da subjetividade. Como propõe Luís Mauro Sá Martino (2016, p. 149), “as vivências de uma religião midiaticizada articulam-se diretamente com os processos culturais nos quais isso acontece. Em suas diversas modalidades, a midiaticização da religião define novos modos da experiência do religioso e, por consequência, da formação de identidades a ela vinculadas”. A Big célula, nesse sentido, torna-se extensão da identidade pública da artista, operando como espaço de espiritualidade e também como território simbólico de *autonomeação*, Ali, ela pode ser artista e crente, lésbica e espiritualizada, celebridade e devota, compondo com liberdade as camadas que formam sua subjetividade. A vivência religiosa, portanto, não apenas se adapta aos meios da cultura pop, como também se torna, ela mesma, linguagem e ferramenta de gestão de imagem e de cuidado de si. Esse bloco também reconfigura a imagem pública de Ludmilla: ao cantar louvores e abrir sua casa para um ritual coletivo, a artista não apenas expressa sua fé, mas também reivindica uma subjetividade espiritual complexa, muitas vezes invisibilizada pela mídia e pelo mercado. A espiritualidade de Ludmilla não cabe na imagem da funkeira sensual ou da celebridade performática.

Essa performance se ancora, ainda, na discussão já feita sobre visibilidade mediada (Thompson, 2008): uma exposição pública moldada por filtros técnicos e simbólicos, em que a presença da celebridade é performada de maneira estratégica. Ao compartilhar sua vivência espiritual em entrevistas, redes sociais e produtos audiovisuais, Ludmilla não apenas comunica sua fé, mas reinscreve essa dimensão como parte constituinte de sua trajetória pública. A célula, portanto, não é apenas um espaço de intimidade com o sagrado, mas também uma expressão simbólica que reforça sua narrativa como mulher negra potente, complexa e multifacetada. Sua fé é performada como vulnerabilidade legítima, mas também como força subjetiva, em sintonia com a lógica da autenticidade que rege o campo da celebridade contemporânea.

Esse entrelaçamento revela como a religião, quando apropriada em sua dimensão cultural, se ajusta às novas formas de sociabilidade da modernidade tardia, sobretudo entre sujeitos públicos que transitam por diferentes circuitos simbólicos. Ao mesmo tempo, a célula oferece a Ludmilla um espaço de refúgio emocional e reencontro com a ancestralidade cristã que a formou, sem exigir dela a renúncia à complexidade de sua trajetória. A célula, enfim,

deve ser compreendida como mais do que um espaço devocional: ela se constitui como um microcosmo onde fé, visibilidade e identidade negociam sentidos. Trata-se de uma forma de espiritualidade performada que resiste à rigidez institucional e que, ao mesmo tempo, desafia a normatividade da presença pública negra. Ludmilla reinscreve nesse espaço a potência política da religião vivida a partir da interseccionalidade. Sua fé é também um modo de afirmar pertencimento, criar vínculos e sustentar sua presença pública em meio aos atravessamentos do racismo, do sexismo e da lesbofobia. Ao performar a fé diante das câmeras, Ludmilla não a esvazia: ela a comunica, ritualiza e transforma em parte constitutiva de sua ponte de empoderamento.

Esse gesto de transformar sua dor e seu conflito religioso em lugar de acolhimento para outras pessoas marginalizadas também integra o seu processo de *autodefinição e autoavaliação* (Collins, 2016). Ludmilla não apenas reconcilia sua fé com sua identidade, como elabora uma prática comunitária onde essas dimensões podem coexistir sem culpa. A “Big Célula” se constitui, assim, como um espaço de espiritualidade negra, feminina e dissidente, que desafia diretamente os dispositivos de sexualidade impostos pelas religiões institucionalizadas, sobretudo no Brasil, onde a homofobia religiosa ainda é um vetor central de exclusão. A fala “Eu tô ali como um espelho para a galera ver que Deus me ama como eu sou” transforma a experiência individual em prática coletiva de empoderamento. Ludmilla se posiciona não como pastora, mas como mediadora de um encontro afetivo com o sagrado, onde sua existência é a própria prova de que é possível estar com Deus fora dos padrões hegemônicos de comportamento, gênero e raça. Nesse ponto, sua atuação como celebridade se funde com sua atuação como dispositivo de empoderamento: ela usa sua visibilidade para multiplicar possibilidades de pertencimento espiritual para sujeitos que, como ela, foram expulsos de outras narrativas religiosas.

Após a sequência marcada pela intimidade espiritual da “Big Célula”, o episódio realiza mais uma virada narrativa, agora centrando-se nos desafios enfrentados por Ludmilla diante da exposição pública e da espetacularização de sua imagem. As imagens de um parque de diversões mostram fãs aguardando ansiosamente a chegada da cantora, enquanto a voz em off de Ludmilla comenta: “Muitos sites gostam de falar mal de mim porque isso dá engajamento”. A afirmação, direta e consciente, evidencia o modo como a artista compreende sua posição na engrenagem midiática — não apenas como alvo, mas como objeto lucrativo dentro da lógica da economia da atenção.

Ludmilla prossegue relatando que, por vezes, encontra pessoas que já a abordam com resistência ou desconfiança, motivadas por uma série de notícias negativas veiculadas sobre ela:

“A pessoa está ali comigo, mas já tem um certo ranço por tudo o que leu sobre mim.” O documentário então remonta ao episódio em que um fã ganhou um ingresso para ir ao parque com a cantora, sob o acordo de que o uso de celular não seria permitido. Ao insistir em tirar uma selfie, o fã foi retirado pela produção e, posteriormente, utilizou as redes sociais para se declarar “fã traído por Ludmilla”. As imagens são acompanhadas por uma enxurrada de prints de matérias sensacionalistas, todas reproduzindo o episódio e projetando Ludmilla como vilã da situação.

Figura 47 – Prints de notícias exibidos durante o documentário



Fonte: Globoplay, 2020.

Essa sequência ativa com força o dispositivo de visibilidade, que transforma gestos da artista em narrativa midiática moldada por expectativas raciais, de gênero e de conduta moral. A celebridade negra, nesse contexto, é permanentemente colocada à prova: qualquer falha, ruído ou desacordo é amplificado e transformado em julgamento coletivo. O documentário segue com o relato de outro episódio: a viagem de Ludmilla a Moçambique, onde, novamente, foi acusada de não dar atenção aos fãs. Prints de reportagens são novamente exibidos, reforçando o padrão de cobertura que insiste em associá-la à frieza, ao desprezo ou à arrogância — traços que, quando atribuídos a artistas brancas, muitas vezes são interpretados como profissionalismo ou limites saudáveis. O dispositivo de racialidade, aqui, é mobilizado de forma sutil, porém contundente: Ludmilla não é apenas julgada por suas ações, mas por um sistema de imagens que já a posiciona como “corpo-problema” desde o início.

A sequência, então, retorna ao parque de diversões. Uma fã surge em depoimento emocionado: “Eu acompanho Ludmilla desde os meus 8 anos. A primeira música que me chamou atenção foi Fala Mal de Mim. Hoje ela é uma ajuda pra mim, porque eu também sou lésbica e me vejo nela”. A fã afirma ainda: “Ela tem várias coisas que me representam: a cor, a coragem, a sexualidade”. Esse depoimento é crucial, ele funciona como contranarrativa à

espetacularização negativa promovida pela mídia. A relação de Ludmilla com seus fãs, longe de ser marcada pela frieza, é performada como espelho, afeto e pertencimento simbólico.

Figura 48 – Fãs moçambicanas de Ludmilla



Fonte: Globoplay, 2020.

Nesse momento, o episódio exhibe o processo de *autodefinição e autoavaliação* de Ludmilla. A artista escolhe falar sobre si, a partir de si, construindo sua própria narrativa diante da tentativa constante de enquadramento externo. Ao trazer o depoimento da fã lésbica, negra e periférica, o documentário reafirma a função pública da artista como dispositivo de empoderamento, não apenas pelo que ela diz, mas pelo que sua existência permite que outras pessoas sintam e verbalizem. A escolha por manter o foco na relação afetiva entre Ludmilla e seus públicos, mesmo em meio aos ataques, resgata a dimensão política da visibilidade: o fato de ser vista e se permitir ser vista como é por si só, um gesto de ruptura com os dispositivos que desejam disciplinar sua imagem. E é também uma afirmação radical de que a visibilidade pode ser tática de resistência quando é apropriada por sujeitos que se recusam a ser moldados por ela.

Após explorar as tensões entre visibilidade pública, julgamento midiático e afeto entre Ludmilla e seus fãs, o documentário retorna ao espaço doméstico, reforçando a importância do núcleo familiar como eixo de sustentação simbólica e emocional da artista. Ludmilla aparece em casa, sentada com a avó Vilma e a irmã Luane, em uma conversa descontraída, atravessada por riso, provocação e intimidade. Em tom brincalhão, Ludmilla pergunta se a pastora da irmã sabe que ela fez um piercing no nariz. A pergunta, leve, escancara uma camada importante da narrativa: a pluralidade religiosa que coexiste dentro da família. Ao contrário da rigidez moral que muitas vezes marca as instituições religiosas, o espaço familiar de Ludmilla é construído como campo de convivência entre diferenças — de temperamento, de estética, de fé. Luane,

além de irmã, é diretora executiva da carreira da cantora, e seu depoimento enfatiza as distinções entre elas: “A Ludmilla sempre foi mais agitada, eu sou mais retraída”. Essa diferença de perfil, longe de ser motivo de afastamento, aparece como parte da complementaridade que organiza as relações afetivas e profissionais da família.

Esse bloco também pode ser lido a partir da *cultura de mulheres afro-brasileiras* ao mostrar a família como espaço de acolhimento da diversidade interna, mas também como estrutura de orientação e escuta. Ludmilla afirma: “Eu tenho uma família muito pé no chão, muito centrada. Escuto muito minha mãe, ela tá sempre ali pra me dar conselhos”. Enquanto sua fala se desenvolve, a montagem insere cenas de afeto entre mãe e filha reafirmando o papel de Silvana como esteio emocional e figura de autoridade respeitada na trajetória da artista.

Essa convivência familiar, marcada por vínculos fortes e escuta mútua, funciona como contrapeso simbólico à exposição pública e aos julgamentos constantes que Ludmilla sofre enquanto figura racializada, feminina e sexualmente dissidente. Ao revelar a dinâmica de escuta, diálogo e respeito dentro de casa, o documentário opera um reposicionamento simbólico da mulher negra: não mais como sujeito em constante enfrentamento, mas como corpo que é cuidado, que pertence, que compartilha e que encontra no cotidiano o equilíbrio necessário para sustentar uma vida pública de extrema visibilidade. O ambiente doméstico, aqui, é representado como espaço de reorganização subjetiva e de elaboração da fé fora das estruturas institucionais. O fato de Luane ser evangélica, e Ludmilla praticar sua fé em células informais com pastores distintos, evidencia não apenas uma diversidade religiosa, mas também a capacidade da família em tensionar dogmas sem romper afetos. Trata-se de uma performance de fé que recusa a homogeneização e que se ancora na experiência vivida, elemento central do pensamento feminista negro e do pilar da autodefinição.

Figura 49 – Ludmilla e Brunna em Angra dos Reis



Fonte: Globoplay, 2020.

O episódio se encerra com uma sequência solar que contrapõe o peso das violências enfrentadas por Ludmilla ao longo da narrativa à leveza de seus momentos de autocuidado e celebração coletiva. Imagens mostram a cantora em uma viagem a Angra dos Reis, levando consigo amigos, familiares e suas funcionárias domésticas. Amigos relatam que Ludmilla é imprevisível e que, em qualquer brecha da agenda, organiza viagens para todos estarem juntos. A câmera acompanha o embarque em um helicóptero, e, na trilha sonora, ecoa “Rainha da Favela”, reafirmando sua posição de centralidade simbólica conquistada por meio da resistência, da fé e da autodefinição. A música funciona como trilha política de uma vitória cotidiana e afetiva, enquanto Ludmilla aparece ao lado de sua esposa Brunna Gonçalves e de uma família negra diversa, afetiva, múltipla e religiosamente plural. A cena final sugere não um fechamento, mas uma permanência: Ludmilla não apenas resiste aos dispositivos que tentam capturá-la, mas cria, sustenta e compartilha espaços de liberdade onde suas múltiplas identidades coexistem com dignidade, afeto e poder.

4.5 Episódio 5 – O Funk Venceu

O quinto episódio do documentário “Rainha da Favela”, intitulado “O Funk Venceu”, concentra-se na relação entre Ludmilla e o gênero musical que marcou o início de sua trajetória: o funk. A narrativa revisita as origens da artista como “MC Beyoncé”, nos bailes da Baixada Fluminense, e constrói uma linha contínua entre o território da favela, o ritmo popular marginalizado e a ascensão da cantora ao estrelato nacional. Destaca, ainda, a potência estética, política e cultural do funk como expressão legítima da juventude periférica, ao mesmo tempo em que denuncia os processos históricos de criminalização e estigmatização que cercam o gênero. Intercalando imagens de arquivos, trechos de shows, depoimentos da própria Ludmilla e de outros artistas do funk, o episódio evidencia como a cantora não apenas se afirma enquanto representante do gênero, mas também como agente de sua ressignificação. Ao intitular o episódio com a frase “O Funk Venceu”, o documentário propõe uma inversão simbólica: aquilo que foi por décadas interdito, invisibilizado e associado à violência, emerge agora como linguagem de poder, reconhecimento e transformação social, tendo Ludmilla como uma de suas principais protagonistas.

O episódio se inicia com imagens vibrantes do show de réveillon de 2019 na praia de Copacabana, um dos maiores eventos públicos do mundo, onde Ludmilla se apresenta como atração principal. Em voice-over, a cantora afirma: “Vocês viram da rua que eu saí lá em Caxias... às vezes a gente pensa que tem um sonho de pisar em um lugar, mas acha que vai ser

impossível”. A fala, proferida diante de um mar de pessoas, não é apenas relato pessoal: ela ativa o *pilar da autodefinição e autoavaliação*, ao conectar sua trajetória de superação com a origem periférica, racializada e subestimada que marca sua história e a do funk. Durante o show, Ludmilla declara ao público: “Desde pequena eu gostava muito de funk, e eu sempre achei que o funk deveria ter mais espaço, que todo mundo deveria conhecer o funk. E graças a Deus, hoje eu posso representar o funk nesse palco, no maior réveillon do mundo”. Essa fala não é apenas uma celebração, é uma afirmação política do lugar de fala e da importância do funk como linguagem cultural periférica. Ao transformar um palco global em espaço de valorização do funk, Ludmilla reorganiza as dinâmicas de visibilidade que historicamente criminalizaram e marginalizaram o gênero.

Essa movimentação pode ser lida a partir *da natureza interligada da opressão*. Ludmilla denuncia, de forma pública e simbólica, que o funk foi historicamente associado à violência e à favela e que, além dessa criminalização territorial e racial, o gênero também reproduz estruturas sexistas, onde a presença de mulheres ainda é minoritária e frequentemente hiperssexualizada ou deslegitimada. Dados recentes mostram que apenas cerca de 17% dos MCs do funk são mulheres, revelando a dimensão estrutural da desigualdade de gênero no campo musical⁵².

Figura 50 – Show de Ludmilla no Réveillon de Copacabana em 2019



Fonte: Globoplay, 2020.

⁵² ITAÚ CULTURAL. *Presença feminina no rap é de apenas 8%, aponta estudo*. Revista Observatório, São Paulo, n. 32, 2024. Disponível em: <https://mct.mus.br/revista-observatorio-32-o-funk-e-o-rap-em-numeros/#:~:text=PRESEN%C3%87A%20FEMININA%20NO%20RAP%20%C3%89%20DE%20APENAS%208%25%2C%20APONTA%20ESTUDO,-Estudo%20sobre%20rap&text=No%20Brasil%2C%20a%20representatividade%20de,Revista%20Observat%C3%B3rio%20do%20Ita%C3%BA%20Cultural>. Acesso em: 01 de junho de 2025.

Ao ocupar o centro do maior réveillon do mundo⁵³, Ludmilla não apenas rompe com o dispositivo de racialidade, que busca restringir a mulher negra à margem, mas também confronta o dispositivo de sexualidade, que tenta aprisionar mulheres negras ao lugar da sensualidade acrítica e da performance corporal sem agência. Ela aparece em cena como corpo que dança e canta, sim, mas sobretudo como voz que narra, denuncia e transforma a própria trajetória em enunciação política. Nesse sentido, o show de Copacabana funciona como plataforma de visibilidade estratégica, na qual Ludmilla articula pertencimento, denúncia e reposicionamento simbólico. Ao dizer que “pode representar o funk nesse palco”, ela reverte a lógica do silenciamento e torna sua performance uma afirmação de resistência coletiva — reafirmando-se como dispositivo de empoderamento que conecta sua imagem pública à luta histórica de um gênero cultural marginalizado.

Logo após a performance no palco de Copacabana, o episódio desloca a narrativa para o início da trajetória de Ludmilla, costurando a imagem da “Rainha da Favela” consagrada com seus dias como “MC Beyoncé”, nos bailes da Baixada Fluminense. O documentário insere o depoimento emocionado de Silvana, mãe da cantora, que relembra os desafios enfrentados nos primeiros anos da carreira da filha. Ela afirma: “Muita gente perguntava por que eu não investia na carreira da Ludmilla, mas eu respondia que não tinha dinheiro”. Essa fala evidencia com força a relação entre visibilidade e classe social: para ascender, ser vista, gravar, circular e chegar aos grandes palcos, é preciso capital, e essa exigência, no caso de jovens negras periféricas, se torna uma barreira quase intransponível.

⁵³ O Réveillon de Copacabana é reconhecido como uma das maiores festas de passagem de ano do mundo, reunindo milhões de pessoas na orla do Rio de Janeiro. A edição de 2025 contou com mais de 80 atrações distribuídas em 13 palcos, atraindo um público estimado em 5 milhões de pessoas, sendo 2,6 milhões apenas em Copacabana e Leme. O evento contou com apresentações de artistas renomados como Anitta, Ivete Sangalo, Caetano Veloso e Maria Bethânia, além de uma queima de fogos de 12 minutos com 35 mil disparos sincronizados com trilha sonora, consolidando-se como uma plataforma de visibilidade nacional e internacional para artistas e marcas. RIO DE JANEIRO. *Em Copacabana, 2,6 milhões viram 2025 chegar com 'Evidências'*. Publicado em: *Enfoco*, 01 de janeiro de 2025. Disponível em: <<https://enfoco.com.br/noticias/cidades/rio/em-copacabana-26-milhoes-viram-2025-chegar-com-evidencias-125342>>. Acesso em: 01 de junho de 2025.

BOA NOTÍCIA BRASIL. *Fogos de Copacabana: 35 mil disparos e shows incríveis na virada*. 30 dez. 2024. Disponível em: <<https://boanoticiabrasil.com.br/2024/12/30/fogos-de-copacabana-35-mil-disparos-e-shows-incriveis-na-virada/>>. Acesso em: 01 de junho de 2025.

Figura 51 – Ludmilla como MC Beyoncé no início da carreira



Fonte: Globoplay, 2020.

Silvana completa: “Nós já passamos muito perrengue. A Ludmilla já chegou a fazer 10 shows em uma noite. A bichinha ali dentro do carro cochilando e eu enfiando comida na boca dela”. Enquanto ela narra, o documentário exhibe imagens de Ludmilla ainda como “MC Beyoncé” — roupas simples, palcos improvisados, a euforia dos bailes, reforçando a dimensão do esforço e da precariedade que marcaram o início da trajetória artística da cantora. O contraste entre a superprodução do show em Copacabana e os bastidores exaustivos da juventude revela de forma contundente a natureza interligada da opressão que atravessa a mulher negra no funk: invisibilidade, exploração laboral, vulnerabilidade econômica, racismo e sexismo agem simultaneamente para limitar sua autonomia e retardar seu reconhecimento. Essa sequência ativa também o dispositivo de visibilidade, ao mostrar que a aparição pública não é, por si só, sinal de sucesso ou estabilidade. Ludmilla já era conhecida nos bailes e nos circuitos locais, mas isso não significava acesso a recursos ou segurança. A visibilidade que o funk oferece aos jovens periféricos, especialmente às mulheres, é muitas vezes acompanhada de condições extremamente precarizadas de trabalho, marcadas por jornadas exaustivas, informalidade e ausência de cuidado. A imagem da mãe alimentando a filha no carro, entre um show e outro, sintetiza esse cenário de sacrifício silencioso e de maternagem ativa como suporte logístico, emocional e físico da carreira.

Nesse ponto, aciono o pilar da *cultura de mulheres afro-brasileiras* para pensar sobre o papel de Silvana. E la não é apenas mãe: ela é produtora, gestora improvisada, cuidadora e articuladora de redes. Sua fala e sua presença nos bastidores reafirmam o papel das mulheres negras como sustentadoras invisíveis das trajetórias de sucesso, função raramente reconhecida pela indústria cultural. A maternidade negra, aqui, não se inscreve nos moldes romantizados da abnegação, mas como tecnologia concreta de resistência e sobrevivência frente aos dispositivos

que tentam capturar o corpo e a força de trabalho da jovem artista. Ao retornar a esse passado de precariedade, o documentário articula memória, denúncia e reconhecimento, e reforça como Ludmilla, ao se projetar como estrela, não abandona suas origens, mas reinscreve suas experiências como parte da crítica ao sistema. Essa narrativa reafirma sua posição como dispositivo de empoderamento, que transforma sua história pessoal em plataforma de reflexão coletiva sobre a exclusão, a força do funk e o papel decisivo das mulheres negras na construção da cultura brasileira.

Em um dos momentos mais contundentes do episódio, a mãe de Ludmilla relata os golpes financeiros sofridos por elas no início da carreira da cantora. “Às vezes o cara fechava o show da Ludmilla em São Paulo por R\$ 15.000 e falava para a gente que era 3.000, e nós ainda tínhamos que dividir os 3.000 com ele”. A fala revela não apenas um caso de má-fé individual, mas a sistemática exploração de artistas periféricos e racializados dentro da indústria do entretenimento. O acesso à visibilidade, nesse contexto, é profundamente contraditório: Ludmilla era conhecida, desejada, ovacionada nos bailes e shows, mas completamente alijada das decisões que envolviam os contratos, os valores e os lucros de sua própria imagem. O dispositivo de visibilidade, portanto, não opera aqui como reconhecimento pleno, mas como fachada de sucesso que esconde uma estrutura de exploração econômica e simbólica. A imagem da celebridade negra é projetada publicamente como símbolo de ascensão, mas os mecanismos que a sustentam seguem operando com base em desigualdade, opressão e extração de valor.

Esse momento evidencia como gênero, raça e classe operam juntos para impedir que a mulher negra seja, de fato, agente de sua trajetória – revelando novamente a natureza interligada da opressão. Ludmilla, enquanto funkeira negra em início de carreira, era visível, mas não era autônoma. Sua imagem circulava, seu nome era vendido, seu corpo era mobilizado como espetáculo, mas os rendimentos desse processo eram manipulados por atravessadores, empresários e figuras do mercado que capitalizavam sobre a sua ausência de poder contratual e jurídico.

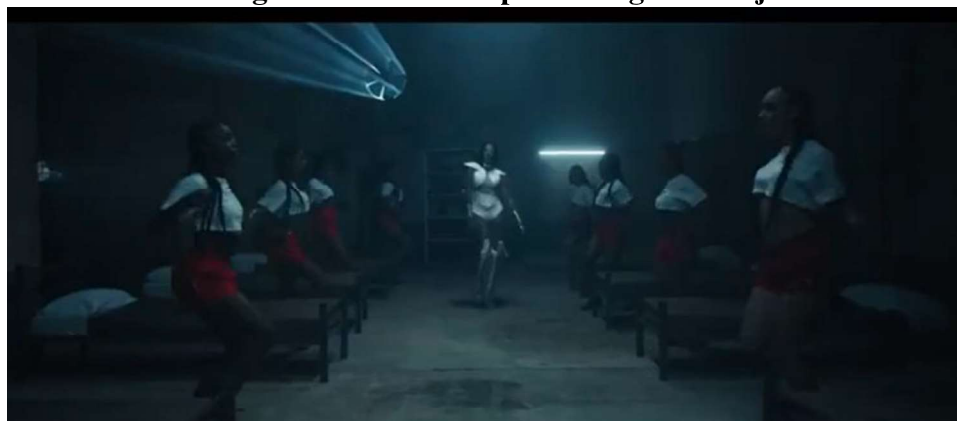
Após os relatos densos sobre a precariedade financeira e os golpes vivenciados no início da carreira, o episódio 5 realiza uma transição estética e simbólica ao inserir trechos do videoclipe “Não olha pro lado”, já analisado nesta tese. A escolha não é aleatória: ao recuperar a imagem de Ludmilla ainda como “MC Beyoncé”, o documentário costura passado e presente, reforçando o ponto central do episódio: a força do funk como linguagem de resistência e afirmação identitária. Enquanto o videoclipe é exibido, Ludmilla reflete, em depoimento, sobre os desafios de produzir conteúdo no início de sua carreira. Ela conta que seus clipes eram feitos com câmeras digitais, sem estrutura profissional, e que a própria edição era feita por ela. Essa

fala se conecta diretamente à imagem exibida na tela: estética simples, figurinos improvisados, coreografias marcadas pela energia do bonde, mas desprovidas de grandes recursos de produção. O que se vê é uma artista jovem, negra, periférica, que já encenava sua centralidade sem ter ainda os aparatos técnicos ou financeiros reconhecidos pela indústria. Esse depoimento evidencia a *natureza interligada da opressão* ao escancarar como o acesso à visibilidade está diretamente condicionado ao capital e à infraestrutura técnica, ambos negados de forma sistemática a jovens negras periféricas. Ludmilla, mesmo sendo visível nos circuitos do funk, era invisível aos olhos da mídia tradicional e da indústria fonográfica justamente porque não detinha os meios de produção que legitimam essa visibilidade no campo hegemônico. A necessidade de auto-investimento e de autogestão da própria imagem se impunha não como escolha, mas como condição de sobrevivência artística.

Ludmilla, ao editar seus próprios vídeos, não apenas reivindicava sua presença, mas se inscrevia como produtora de sua própria narrativa — prática que já apontava para o pilar da autodefinição e autoavaliação. A fala da cantora também desmonta a ideia de espontaneidade associada à cultura negra periférica: seus primeiros passos foram calcados em esforço técnico, estratégia e trabalho invisibilizado, contradizendo o estereótipo da “funkeira que apareceu do nada”. Ao revelar que cada clipe exigia esforço, organização e sacrifício pessoal, Ludmilla reescreve sua trajetória como projeto e não como acaso, como construção consciente e não como exceção. Essa narrativa tensiona, ainda, o dispositivo de racialidade, que tende a enquadrar artistas negras como corpos performáticos, mas não como sujeitos criadores, técnicos ou gestores. Ao revelar que fazia a edição de seus próprios vídeos, Ludmilla reconfigura sua imagem: ela não é apenas a “MC” que canta, é também quem roteiriza, dirige e edita, desafiando os lugares de saber e de criação negados à mulher negra.

Após exibir cenas de videocliques produzidos de forma precária, com recursos limitados e edição realizada pela própria cantora, o documentário apresenta o videoclipe de “Jogando Sujo”, lançado em 27 de julho de 2018. Dirigido por Felipe Sassi, o clipe é ambientado em um cenário futurista, retratando uma cidade no ano de 2073, onde Ludmilla lidera um grupo de mulheres bombeiras em uma missão contra um incêndio. A produção de “Jogando Sujo” destaca-se pela alta qualidade técnica e estética. Os figurinos, assinados pelo figurinista Rodrigo Polack, incorporam materiais tecnológicos como plástico, acrílico e vinil, com designs futuristas e metalizados. A coreografia é executada por Ludmilla e um grupo de 12 bailarinas, todas mulheres, reforçando a temática de empoderamento feminino presente na narrativa do clipe.

Figura 52 – Videoclipe de “Jogando Sujo”



Fonte: Globoplay, 2020.

O contraste entre os videoclipes do início da carreira e “Jogando Sujo” ilustra a trajetória de Ludmilla como uma artista que, apesar dos desafios socioeconômicos e das estruturas de opressão interligadas de raça, gênero e classe, conseguiu redefinir sua imagem e consolidar-se como uma figura de empoderamento na música brasileira.

Enquanto cenas do videoclipe “Jogando Sujo” são exibidas, com Ludmilla em trajes futuristas, liderando uma narrativa visual de poder e comando, a voz da artista ecoa em tom firme: “Eu fui pegando cada pedra que me jogaram, cada pedaço de lixo que me jogaram, e construí um muro”. A fala, ao mesmo tempo poética e incisiva, funciona como síntese de sua trajetória e como metáfora da resistência negra feminina frente aos dispositivos que tentaram interditar sua presença pública. Mas, mais do que muro de proteção, essa estrutura simbólica revela-se, metodologicamente, como a ponte do empoderamento, conceito que, nesta tese, nomeia a travessia entre o sujeito atravessado pela opressão e o sujeito que transforma essa experiência em plataforma de visibilidade crítica, representação coletiva e agência. Ao afirmar que recolheu “lixo” e “pedras”, elementos de descarte, desvalorização e agressão, Ludmilla nomeia os efeitos do dispositivo de racialidade e do dispositivo de sexualidade que operaram sobre sua imagem pública desde o início da carreira: o apagamento simbólico, a crítica moral, a criminalização do funk, o julgamento sobre seu corpo, sua voz, sua bissexualidade. No entanto, sua fala se recusa à lógica da vitimização. O que foi projetado para a destruição é reaproveitado como base estrutural.

Essa reversão integra a *autodefinição e a autoavaliação* de Ludmilla, ao transformar rejeição em matéria de fundação. O “muro” erguido com o que lhe foi negado se torna, paradoxalmente, aquilo que sustenta sua permanência: visibilidade, segurança, afirmação. Mas o muro não é barreira de isolamento, é fundação para travessia. A metáfora, portanto, se dobra sobre si mesma para configurar uma ponte simbólica, que conecta não apenas Ludmilla ao seu

passado e presente, mas também outras mulheres negras ao reconhecimento de suas próprias trajetórias. É nesse ponto que ela se converte em um dispositivo de empoderamento: o muro que ela constrói a partir da dor não é para esconder-se, mas para elevar-se, e com isso criar passagem para outras. Encerrando a sequência de imagens que contrapõem o passado precário ao presente de reconhecimento, Ludmilla verbaliza, em tom categórico: “O jogo virou”. Essa frase breve, porém carregada de sentido, funciona como síntese simbólica da travessia narrada até então. Dita logo após as lembranças de fome, exploração e auto-investimento, e sobreposta a imagens de grandes palcos, videoclipes internacionais e estabilidade financeira, a frase opera como um marcador discursivo de virada subjetiva e estrutural.

Após apresentar essa ascensão em sua carreira, Ludmilla comemora, em um stories gravado no carro, o anúncio de sua estreia como jurada do “The Voice+”, reality musical voltado para cantores com mais de 60 anos. Sua participação ocorreu na primeira temporada do programa, exibida entre janeiro e abril de 2021 na “TV Globo”. Ao lado de Daniel, Claudia Leite e “Mumuzinho”, Ludmilla foi a única estreante entre os técnicos. Em uma montagem que articula afetos e contrastes, o documentário exhibe cenas paralelas de Ludmilla nos bastidores do “The Voice+”, se preparando como jurada de um dos maiores programas da TV brasileira, e de Dona Vilma, sua avó, em casa, preparando sua comida favorita. A costura entre os dois espaços, o estúdio e a cozinha, evidencia o deslocamento simbólico de Ludmilla: da intimidade doméstica para a centralidade midiática. No entanto, essa transição não ocorre sem tensões. Em depoimento, Dona Vilma revela que não estava preparada para a fama da neta. Relata que, quando as colegas comentavam que iriam assistir Ludmilla no “The Voice”, ela respondia que também assistiria, mas com um certo constrangimento: “Eu não sabia como reagir”. Essa fala evidencia uma experiência muito particular da ancestralidade negra frente à ascensão pública de suas descendentes, uma mistura de orgulho, estranhamento e deslocamento afetivo diante de uma visibilidade que sempre foi negada a gerações anteriores. Aqui, evidencia-se que o sucesso de Ludmilla não é individual nem desvinculado de sua linhagem afetiva. A comida feita pela avó e a hesitação diante da fama revelam uma rede de cuidado e resistência que opera fora das câmeras, mas que é fundamental para sustentar a trajetória da artista. O gesto de cozinhar para a neta, enquanto ela se apresenta como jurada na televisão, é mais do que cuidado: é a materialização silenciosa de um legado que se traduz em afeto, sustento e permanência.

Ao articular o gesto íntimo da cozinha com a performance televisiva, o documentário revela que a ponte do empoderamento não se sustenta apenas na figura da celebridade, mas na continuidade entre gerações. Ludmilla, ao ocupar o estúdio, leva consigo as vozes, silêncios e

gestos de mulheres como sua avó, e é justamente nessa interseção entre o afeto discreto e a projeção pública que sua força se consolida como dispositivo de empoderamento coletivo.

A estreia de Ludmilla como jurada no “The Voice+” é apresentada no documentário como um marco de consagração profissional, mas também como um momento profundamente afetivo. A montagem reforça que, para além da consagração midiática, cada nova conquista de Ludmilla continua sendo vivida como uma vitória doméstica. Em depoimento, sua mãe, Silvana, reflete: “Sempre que vai começar um projeto novo, a gente cria uma expectativa aqui em casa. A gente vive tudo com ela”. O documentário mostra que a visibilidade de Ludmilla, embora projetada em palcos e programas de grande audiência, continua ancorada na coletividade familiar. A performance pública da artista é observada, sentida e comemorada por aqueles que, desde o início, enfrentaram com ela os perrengues, as humilhações e as conquistas, transformando cada aparição em uma espécie de ritual de pertencimento. A casa da família, nesse contexto, torna-se um palco paralelo, onde a fama da filha é celebrada como uma vitória de todos.

Figura 53 – Estreia de Ludmilla como Jurada do “The Voice+”



Fonte: Globoplay, 2020.

A reportagem publicada por Léo Dias no portal “Metrópoles”, intitulada “Ludmilla sobre estreia como jurada técnica do “The Voice+”: ‘Vou para ganhar’” (2021), funciona como um vetor de enquadramento midiático que reforça e simultaneamente tensiona os dispositivos de visibilidade e racialidade que perpassam Ludmilla. O título, ao destacar a frase “vou para ganhar”, enfatiza uma performance de força e competitividade, característica frequentemente associada a corpos negros na esfera pública e que, nesse contexto, pode ser lida tanto como sinal de ambição legítima quanto como reforço de estereótipos racializados de agressividade.

A matéria constrói Ludmilla como uma figura que precisa constantemente afirmar seu lugar de competência, mesmo após já ter alcançado reconhecimento artístico. A própria cantora é citada dizendo: “Eu entrei para ganhar. Vou dar meu máximo para isso”. Essa afirmação pública, destacada no título, reforça um tipo de autoafirmação necessária para mulheres negras que ascendem a espaços de prestígio, como o de jurada de um reality musical consagrado, tradicionalmente ocupado por artistas brancos e com repertórios mais próximos da chamada “MPB legítima”.

O texto também destaca a reação da própria Ludmilla diante da conquista: “Nem nos meus maiores sonhos eu imaginava isso”. Essa frase articula a dimensão da surpresa com a da superação – marcadores comuns na narrativa midiática sobre figuras negras que adentram espaços considerados elitizados ou institucionais. Aqui, o discurso da exceção opera como reforço do dispositivo de racialidade: Ludmilla aparece como a primeira, a diferente, a que “conseguiu”. Além disso, o jornalista menciona: “Ela começou sua trajetória no funk e, desde então, vem se consolidando como uma das maiores cantoras do país”. Essa construção linear reforça a narrativa da ascensão, mas também evidencia a necessidade de deslocamento simbólico do funk para um espaço de maior aceitação institucional como o “The Voice+”. A reportagem, assim, reposiciona Ludmilla como uma artista “adaptável”, apta a habitar circuitos mais respeitados da indústria cultural.

No entanto, a linguagem empregada pelo colunista se mantém no campo da espetacularização, destacando a trajetória de Ludmilla como um “sucesso improvável”, o que, conforme argumenta hooks (2019), é uma tática discursiva que muitas vezes reitera a lógica do tokenismo: a mulher negra celebrada apenas quando se adapta ou se molda às expectativas normativas de excelência branca.

A análise dessa reportagem, portanto, me permite observar como a mídia hegemônica opera dispositivos de visibilidade que são ambíguos: ao mesmo tempo em que reconhece a conquista de Ludmilla, inscreve sua presença dentro de molduras discursivas que reafirmam a excepcionalidade e, em certo sentido, a vigilância constante. Ludmilla é visível, mas sob condições. O tom da reportagem confirma o que Foucault (1979) chamou de “curvas de visibilidade” que tornam determinados sujeitos perceptíveis apenas dentro de regimes específicos de enunciação.

Logo após o documentário exibir a expectativa e o orgulho da família diante da estreia de Ludmilla como jurada no “The Voice+”, a narrativa incorpora uma virada crítica. A própria cantora surge em depoimento, comentando as reações negativas ao anúncio de sua participação no programa: “As pessoas falavam: ah, mas ela é muito nova, ela tem 25 anos, ela é funkeira...

Como ela vai ser jurada em um programa de cantores?”. A pergunta retórica escancara a força dos dispositivos de poder que estruturam o campo da música brasileira: o de visibilidade, que regula quem pode ocupar lugares de legitimidade pública; o de racialidade, que associa juventude e negritude à falta de preparo; e o de sexualidade, que subentende a inadequação da artista a espaços considerados sérios, respeitáveis ou eruditos.

A crítica à presença de Ludmilla no programa não foi apenas etária ou estilística: ela carrega a marca histórica da marginalização do funk, gênero que, por sua origem periférica e racializada, é frequentemente tratado como submúsica, ruído ou distorção da arte. A indignação que acompanha sua nomeação como jurada é atravessada por uma lógica hierárquica que insiste em separar “cantores de verdade” de funkeiros — como se o funk não exigisse técnica, repertório, sensibilidade ou disciplina. Ao afirmar que sua juventude e sua ligação com o funk foram usadas para desqualificá-la, Ludmilla evidencia o funcionamento do *pilar da natureza interligada da opressão*: sua presença incomoda porque rompe com três normativas ao mesmo tempo racial, de gênero e de classe estética. Esse julgamento também reforça o dispositivo de sexualidade, ao mobilizar um imaginário onde a funkeira, por sua associação com o corpo, com a dança e com a sensualidade, não seria portadora de competência técnica ou sensibilidade artística. Trata-se de um processo contínuo de desqualificação simbólica das artistas negras e periféricas, que são constantemente forçadas a comprovar mérito onde seus pares brancos e masculinos apenas precisam estar. No entanto, o próprio fato de Ludmilla trazer essa crítica à cena e nomeá-la revela a *ativação do pilar da autodefinição*. Ela recusa o lugar de exceção ou de beneficiária de uma oportunidade e afirma-se como artista capaz, experiente e legítima, a partir de sua trajetória no funk.

Enquanto Ludmilla é mostrada em casa assistindo à própria estreia no “The Voice+”, cercada pela família, a narrativa é entrelaçada com o depoimento de Mumuzinho, cantor e também jurado do programa. Ele declara: “Ludmilla é uma cantora forte, guerreira. Ela representa um farol para vários jovens negros”. A fala, potente e direta, reforça o sentido simbólico da presença de Ludmilla naquele espaço: mais do que jurada, ela se torna sinal, guia, modelo, um corpo que atravessou os limites impostos pelo racismo estrutural e agora ilumina caminhos para outros. Esse momento pode ser lido a partir do *pilar da autodefinição e autoavaliação*, ao mostrar que Ludmilla, ao ser reconhecida por seus pares, não está apenas ocupando um espaço, ela está ressignificando o lugar. O elogio público vindo de outro artista negro estabelece um vínculo geracional e coletivo que retira a artista da lógica do excepcionalismo e a reinscreve em uma linhagem de artistas negros que resistem, projetam e representam. Essa justaposição: palco e sala, farol e filha, jurada e neta, sintetiza a

complexidade da posição ocupada por Ludmilla: ela não apenas alcança o topo, mas leva consigo os valores, vínculos e afetos que a constituíram. E é justamente por essa composição, por essa multiplicidade, que ela se torna espelho. Como afirma “Mumuzinho”, Ludmilla não representa só o funk ou a juventude, ela representa possibilidades.

Em continuidade à reflexão sobre visibilidade e representação, o episódio retoma a história de Ludmilla a partir do depoimento de Mumuzinho, que recorda o primeiro encontro com a cantora nos bastidores do programa “Esquenta!”, da “TV Globo”. Ele menciona sua surpresa ao descobrir a potência vocal e carismática de Ludmilla ainda como “MC Beyoncé”, e comenta a importância daquela aparição na televisão aberta como divisor de águas para sua carreira. Essa lembrança, que ecoa um momento já analisado nesta tese, inscreve Ludmilla numa linhagem simbólica de artistas negros que atravessam os limites da marginalização estética e midiática para alcançar espaços centrais de visibilidade pública.

A cena é sucedida pela própria Ludmilla refletindo sobre a transição de seu nome artístico: “Foi um momento difícil. Me disseram que pra eu ser levada a sério, teria que abandonar o nome “MC Beyoncé. Eu queria continuar, mas tive que entender que era o que precisava ser feito”. Essa fala, também já discutida na tese, revela com força o tensionamento entre pertencimento e reconhecimento. Ludmilla não abandona o nome apenas por desejo artístico, mas como condição imposta por um sistema que hierarquiza estilos, corpos e narrativas.

Essa transição é fundamental para pensar o pilar da autodefinição e autoavaliação. Ao transformar “MC Beyoncé” em Ludmilla, a artista negocia com o dispositivo de visibilidade, compreendendo que, para permanecer, seria necessário adaptar-se às expectativas do mercado, mas também elaborando uma nova fase em que o nome próprio, “Ludmilla”, carrega agora a legitimidade conquistada, a história mantida e a complexidade afirmada. A troca de nome, portanto, é ponte simbólica e institucional: conecta a menina da Baixada Fluminense à artista global que hoje é jurada, empresária e referência de empoderamento. “Mumuzinho”, ao testemunhar esse processo, funciona como validador interno: alguém que acompanhou de perto a travessia e reconhece sua legitimidade. A articulação entre sua lembrança e a fala de Ludmilla reforça que a transição de “MC Beyoncé” para Ludmilla não foi ruptura, mas reconfiguração estratégica diante das barreiras impostas pelo racismo estrutural e pelo preconceito contra o funk.

Ao recordar o “Programa Esquenta!”, aqui já analisado, o documentário também reinscreve a importância da televisão enquanto plataforma de visibilidade e reafirma a relevância de figuras como Ludmilla para reconfigurar o que se entende por “música legítima”

no Brasil. Sua presença ali já era indício de que o “jogo” não apenas viraria, mas seria redesenhado por quem, como ela, se recusa a ser moldado por narrativas de submissão. Em um momento de rememoração e reconhecimento, Ludmilla afirma no documentário que sua música “Não olha pro lado” foi inspirada diretamente na canção “Check On It” de Beyoncé.

Ao reconhecer Beyoncé como influência, Ludmilla ativa novamente o pilar da *cultura de mulheres afro-brasileiras*, ampliando-o para uma dimensão transnacional de troca estética e simbólica entre mulheres negras nas diásporas africanas. Beyoncé, referência global de poder negro feminino, aparece como matriz de inspiração para Ludmilla, que a traduz para o contexto da favela carioca, adaptando o gesto da diva pop para a linguagem corporal, sonora e territorial do funk. Essa relação também tensiona o dispositivo de visibilidade, pois, ao reivindicar Beyoncé como referência, Ludmilla se alinha a um modelo de sucesso negro que não está submetido à branquitude para alcançar projeção. Ela traça sua genealogia dentro de uma lógica de afirmação negra e feminina, rompendo com a ideia de que apenas referências brancas validam a excelência artística. Essa conexão com Beyoncé, que já havia sido marcada no nome artístico “MC Beyoncé”, reaparece agora sob outra perspectiva: não mais como emulação para legitimação, mas como diálogo simbólico de igual para igual.

Nesse gesto, Ludmilla também reativa o pilar da autodefinição, ao narrar a própria genealogia estética, recusando que a indústria ou a crítica musical a enquadrem em categorias pré-definidas. Ela afirma de onde vem sua referência, como foi traduzida e o que ela representa dentro do seu território simbólico.

Na sequência, Ludmilla encontra uma caixa com fotos antigas. Ao folhear imagens da adolescência, ela comenta que, mesmo antes da fama, já era fã de Beyoncé e tentava pintar os cabelos com as mesmas cores da cantora americana. A cena funde memória, desejo e projeção: ainda sem visibilidade, Ludmilla já imaginava para si um lugar diferente daquele reservado à maioria das meninas negras da Baixada Fluminense. O desejo de se parecer com Beyoncé era, ao mesmo tempo, gesto de admiração e tentativa de inscrever-se em uma estética de poder — ainda que distante da realidade material e simbólica que a cercava. É nesse momento que a câmera foca em uma imagem da jovem Ludmilla, revelando, por contraste com sua aparência atual, que ela passou por procedimentos estéticos no nariz e nos lábios, alterações que a própria cantora já admitiu em entrevistas, afirmando que foram formas de tentar escapar do racismo. Essa cena concentra, com potência, o funcionamento do dispositivo de racialidade sobre os corpos negros femininos: a pressão para adequar-se a padrões de beleza embranquecidos, a rejeição do fenótipo negro e a normatização de traços eurocentrados como condição para ser aceita, desejada ou bem-sucedida.

Figura 54 – Ludmilla revê fotos antigas



Fonte: Globoplay, 2020.

A decisão de modificar o próprio corpo, ainda que tenha sido um recurso de proteção subjetiva, revela a *natureza interligada da opressão*: não se trata de vaidade isolada, mas de um sintoma da violência simbólica constante que atinge meninas negras desde muito cedo. Ludmilla não modifica seus traços por futilidade, mas por sobrevivência, para tentar interromper o ciclo de exclusão e humilhação que já conhecia antes mesmo da fama. Ainda assim, o fato de revisitar essas imagens com leveza, sem esconder as transformações, mostra uma artista que compreende sua trajetória estética como parte de sua formação subjetiva. Ela não nega o passado, nem renega os gestos que precisou fazer para resistir e, ao fazer isso, reinscreve esses momentos como etapas de um processo de fortalecimento. A caixa de fotos, o quarto de música e a fala sobre Beyoncé compõem uma narrativa de elaboração de si que transforma a dor em aprendizado, e a memória em crítica sutil ao racismo estrutural.

Essa sequência revela, mais uma vez, a ponte do empoderamento: Ludmilla atravessa o racismo, internaliza parte das normas estéticas como defesa, mas depois ressignifica sua imagem pública com liberdade, pluralidade e consciência. A artista que vemos hoje, segura de si e em constante transformação, é resultado de camadas de enfrentamento, adaptação e reinvenção. E ao compartilhar esse percurso de forma aberta e afetiva, ela segue operando como dispositivo de empoderamento, especialmente para meninas negras que, como ela, tentam sobreviver às imposições do mundo antes mesmo de sonhar com a fama.

Fechando a sequência marcada pela intimidade, pelas lembranças da adolescência e pela influência estética de Beyoncé, o documentário insere imagens do DVD “Hello Mundo”, em que a artista interpreta, ao vivo, a canção “Halo”, um dos maiores sucessos da artista americana. A escolha da música e o enquadramento da performance não operam apenas como homenagem,

mas como gesto performático de pertencimento simbólico a uma linhagem de mulheres negras que usam a arte como afirmação de sensibilidade, força e transcendência.

Figura 55 – Ludmilla canta Halo no DVD “Hello Mundo”



Fonte: Globoplay, 2020.

Ao interpretar “Halo”, Ludmilla ressignifica sua própria trajetória: a menina que imitava Beyoncé no quarto, pintando os cabelos na tentativa de se ver refletida em um ideal de beleza e poder, agora ocupa o palco em grande produção, voz projetada, corpo em evidência, cantando com segurança uma das faixas mais exigentes do repertório pop internacional. Essa cena integra o processo de *autodefinição e autoavaliação* da artista no documentário, pois marca o momento em que Ludmilla deixa de se inspirar silenciosamente em Beyoncé para assumir, publicamente, a continuidade de sua narrativa dentro de um projeto estético-político de mulheres negras que produzem arte como poder.

Ao final dessa sequência, o que se vê não é apenas uma performance, é a materialização da travessia. Ludmilla canta Beyoncé não como fã, mas como artista que reconhece em si a mesma força, a mesma capacidade de inspirar, de emocionar e de transformar. Essa performance, portanto, não fecha apenas uma parte do episódio, ela fecha um ciclo de construção identitária, ao transformar desejo em linguagem, dor em estética e reverência em aliança simbólica. Encerrando com delicadeza e densidade simbólica o bloco de imagens que articula a trajetória estética e emocional de Ludmilla, o documentário retorna à presença de Dona Vilma, sua avó. Ao olhar uma foto da neta ainda adolescente, de cabelos alisados e com visual inspirado em Beyoncé, ela declara com sorriso emocionado: “Quem fez esse cabelo aí fui eu. É a MC Beyoncé. É a minha pretinha”. A fala é breve, mas carrega camadas profundas de pertencimento, reconhecimento e reafirmação afetiva. Ao chamar Ludmilla de “minha pretinha”, Dona Vilma mobiliza o afeto racializado como forma de reconhecimento e orgulho. A expressão, longe de ser diminutiva, é profundamente enraizada nas relações de cuidado entre

mulheres negras de diferentes gerações. O diminutivo aqui carrega intimidade, proteção e alegria pela ascensão de uma menina negra que, ao se transformar em ícone nacional, não rompe com sua base, mas a eleva junto consigo.

A imagem da avó olhando a foto da neta adolescente, reconhecendo sua potência antes mesmo da fama, fecha o ciclo do bloco com a força simbólica da ponte do empoderamento: Ludmilla atravessou o racismo estético, a precariedade, o julgamento da mídia e as exigências da indústria, mas não caminha sozinha. Ela é resultado de um legado de mulheres negras que, mesmo fora dos palcos, constroem mundos com as mãos, com os cabelos e com a palavra.

Figura 56 – Avó de Ludmilla mostra foto da neta



Fonte: Globoplay, 2021.

Na sequência, em um gesto simbólico e afetivo, Ludmilla segura uma de suas primeiras capas de revista e, olhando para sua própria imagem impressa, afirma: “Tenho muito orgulho de onde a gente chegou”. A fala é direcionada a si mesma, mas carrega a força de uma coletividade implícita, o “a gente” que nomeia tanto o percurso pessoal quanto o conjunto de afetos, vínculos familiares e culturais que sustentaram sua travessia. Esse momento mostra como a artista se autodefine e se autoavalia ao mostrar Ludmilla olhando para a própria trajetória não a partir da validação externa, mas de um reconhecimento interno e subjetivo de potência, esforço e permanência.

Figura 57 – Ludmilla olha para uma de suas primeiras capas de revista



Fonte: Globoplay, 2021.

Esse trecho também tensiona o dispositivo de visibilidade. A presença de Ludmilla em capas de revista e premiações não representa apenas uma conquista pessoal, mas também um significativo rompimento com uma lógica histórica racializada e sexista, que tradicionalmente reserva o reconhecimento midiático à branquitude e à heteronormatividade. Tal fenômeno reflete uma dinâmica semelhante ao observado em minha dissertação de mestrado ao analisar Taís Araújo (Belmiro, 2019). Embora já fosse uma atriz consagrada, Taís ressaltou em entrevistas como demorou a ser convidada para protagonizar capas de revista, revelando, assim, um claro tensionamento com a estrutura midiática vigente, que restringe espaços de visibilidade e prestígio para corpos negros. A aparição de Ludmilla nas capas e premiações, portanto, reforça essa ruptura significativa, mostrando que, assim como ocorreu com Taís Araújo, trata-se de um processo coletivo e político de resistência e de transformação dos padrões midiáticos, redefinindo o campo de possibilidades para mulheres negras na mídia brasileira.

Na sequência, o documentário insere uma montagem de imagens que evocam a consolidação de Ludmilla como artista: performances em palcos de grande alcance, participações em premiações, entradas em tapetes vermelhos e registros da aclamação do público. A montagem não apenas celebra sua visibilidade, mas a organiza como linha contínua de legitimidade construída a partir da resistência. Cada prêmio, cada performance e cada aparição pública são sinalizados como marcadores de uma carreira consolidada, que se impôs dentro de um mercado muitas vezes hostil à presença de corpos negros femininos, funkeiros e LGBTQIAPN+. Nesse momento, em paralelo, Ludmilla reflete sobre os impactos da pressão estética em sua trajetória. Ela revela que sua primeira cirurgia estética foi feita “por desespero de querer ser aceita”, admitindo o quanto o julgamento sobre sua aparência, especialmente em uma indústria marcada por padrões embranquecidos e eurocentrados, a afetou emocional e

subjetivamente. Essa fala deixa evidente a operação do dispositivo de sexualidade sobre os corpos de mulheres negras, que são constantemente pressionados a modificar-se para se tornarem mais palatáveis ao olhar hegemônico, um olhar que regula o desejo, a beleza e o valor simbólico. A decisão pela cirurgia não é apresentada como vaidade, mas como resposta desesperada a um sistema que expulsa subjetivamente tudo o que não corresponde à sua lógica. Ludmilla verbaliza aquilo que muitas artistas negras silenciam: que o corpo negro, para ser aceito, muitas vezes precisa ser transformado não por vontade, mas por sobrevivência. A cena evidencia, uma vez mais, a *natureza interligada da opressão*, pois mostra como a racialização do corpo feminino opera simultaneamente em múltiplas camadas: estética, simbólica, afetiva e econômica.

Em seguida, Ludmilla amplia sua crítica e aponta para o papel da indústria como estrutura de poder: “Quando eu era MC Beyoncé, nenhuma marca queria fechar comigo. Nenhuma marca via a MC Beyoncé como a face da sua marca”. A declaração explicita o funcionamento do dispositivo de visibilidade associado ao capitalismo racial: a artista era popular, talentosa, influente, mas sua imagem não era convertida em valor publicitário. Em minha dissertação de mestrado, observei que Taís Araújo enfrentou essas mesmas barreiras. Ela mencionou em diversas ocasiões que raramente era procurada para campanhas comerciais, revelando uma resistência institucional à associação de mulheres negras a produtos e valores tradicionalmente associados à branquitude e ao consumo, mesmo quando a imagem pública dessas mulheres não está associada ao funk. Essa exclusão revela como o mercado publicitário é parte de uma engrenagem de silenciamento simbólico e exclusão racial e como a ascensão só passa a ser tolerada quando ocorre dentro de certos parâmetros normativos. Ludmilla nomeia essa lógica ao dizer: “Quanto mais você fica em ascensão, mais amor você tem. Mas também mais ódio você tem”.

A visibilidade, portanto, não é uma linha de reconhecimento puro, mas um campo de disputa constante, onde admiração e ataque coexistem. Ainda assim, Ludmilla encerra sua fala com uma declaração de resistência: “Para lidar com tudo isso, eu acho que só muito amor mesmo para combater o ódio. A sorte é que eu tenho uma base muito sólida.” Essa base, já nomeada e valorizada em episódios anteriores — composta por sua mãe, sua avó, sua esposa, seus amigos e equipe —, pode ser lida a partir do *pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras*, como tecnologia emocional, espiritual e prática de contenção diante dos efeitos dos dispositivos de poder.

Nesse bloco, Ludmilla se mostra vulnerável, crítica e estrategista. Ela reconhece que foi moldada por pressões, mas também revela que reorganiza essas marcas em discurso e, ao fazer

isso, reafirma-se como dispositivo de empoderamento: não por se blindar da dor, mas por transformar a exposição, a crítica e a rejeição em consciência crítica, em fala, e em afeto organizado como resistência.

Após as reflexões sobre as pressões estéticas, o julgamento midiático e a exclusão inicial por parte do mercado, o documentário insere uma sequência visual que busca reafirmar a legitimidade e a conquista de Ludmilla: são exibidos diversos troféus e prêmios organizados em estantes dentro de sua casa, em uma tentativa clara de mostrar que a artista venceu. A montagem não apenas celebra a ascensão, mas também reorganiza os signos da vitória a partir de um corpo que historicamente foi negado, deslegitimado e atravessado por múltiplas opressões. Entre os objetos em destaque, a câmera foca em um quadro específico: uma pintura de Ludmilla representada como uma rainha. Ela veste trajes monárquicos, carrega uma coroa imponente, mas combina esse visual com elementos emblemáticos da cultura de favela: óculos Juliet espelhado e cabelos trançados. A imagem, visualmente impactante, funciona como síntese simbólica da trajetória da artista e como afirmação estética e política. Ao ocupar o imaginário da realeza, Ludmilla se inscreve em uma narrativa de poder e ao misturar os signos da monarquia com os códigos da favela, ela não apenas subverte esse poder, mas o reinscreve a partir da sua experiência negra, periférica e contemporânea.

Figura 58 – Quadro de Ludmilla



Fonte: Globoplay, 2021.

Essa imagem integra o processo de *autodefinição e autoavaliação* de Ludmilla e revela a *importância da cultura de mulheres afro-brasileiras*: Ludmilla não espera ser nomeada rainha, ela se autorrepresenta como tal. O trono, a coroa e a pose não são herdados, nem atribuídos pela mídia ou pelas instituições que antes a rejeitaram. São apropriados e ressignificados em uma linguagem que afirma: a rainha vem da favela. O uso dos óculos

“Juliet”, acessório clássico da estética das quebradas e os cabelos trançados remetendo à estética afrobrasileira em contraste com a pompa da realeza, cria uma ponte simbólica entre dois mundos historicamente antagônicos: a elite e a periferia, o trono e o beco, a história oficial e a cultura popular negra. Esse gesto também atua diretamente contra o dispositivo de racialidade, que tende a associar a negritude à subalternidade e a branquitude aos símbolos de comando, autoridade e sofisticação. Ao se representar como rainha negra, Ludmilla inscreve-se dentro de uma linhagem de mulheres negras que se apropriam dos signos do poder para desmontá-los e reconstruí-los à sua imagem. A coroa sobre os cabelos trançados não é apenas adorno, é uma afirmação de que o poder pode e deve ter outras faces, outras formas e outras estéticas. A cena, por fim, visualiza o que estou chamando de ponte do empoderamento: Ludmilla transforma a dor da rejeição inicial, os códigos culturais negados, e os elementos da favela, antes considerados obstáculos, em signos de soberania. Ela não se adapta à monarquia; ela a reinventa. Seu trono é o palco, sua corte é o bonde, e sua imagem é ao mesmo tempo símbolo e ferramenta de uma realeza negra forjada pela resistência.

Encaminhando-se para o encerramento do episódio, o documentário exhibe cenas de uma reunião na casa de Ludmilla com sua equipe de trabalho composta, majoritariamente, por membros de sua família. O ambiente é informal, afetuoso e organizado e reforça um elemento recorrente na narrativa da cantora: o sucesso não é individual, mas compartilhado e sustentado por laços de pertencimento. Entendo que essa opção estética e simbólica de exibir a família como estrutura de gestão atua como contra-dispositivo dentro de uma indústria marcada pela lógica da profissionalização fria e impessoal.

Figura 59 – Reunião da equipe de Ludmilla



Fonte: Globoplay, 2021.

Luane, irmã de Ludmilla e atual produtora executiva de sua carreira, aparece em depoimento lembrando da infância: “A Ludmilla falava que ela ia ser famosa, e que eu seria

sua secretária”. A frase, que poderia soar como fantasia infantil, ganha peso e complexidade quando lembrada no contexto de realização desse projeto coletivo. Luane afirma que Ludmilla sempre deu oportunidades à família, e a própria cantora completa: “Fico muito feliz em ver minha família vencendo junto comigo”. Essa profissionalização afetiva desafia o dispositivo de visibilidade, que opera a partir da lógica da meritocracia individual, da separação entre o privado e o público e da desconfiança em relação à mistura de família e negócios. No caso de Ludmilla, o sucesso não foi construído apesar da família — mas com a família. A presença de sua mãe como gestora emocional, da irmã como produtora executiva e de outras figuras do núcleo familiar em funções técnicas e administrativas revela uma estrutura de trabalho baseada em confiança, memória e vínculo. Essa escolha de manter a equipe familiar também preserva uma lógica de autonomia. Ludmilla, ao lado dos seus, controla sua narrativa, sua imagem e suas decisões estratégicas, sem se submeter integralmente às exigências da indústria. Ao priorizar a afetividade como forma de gestão, ela constrói uma nova gramática de poder no *show business*, uma gramática enraizada na escuta, na confiança e no cuidado, valores centrais na tradição de mulheres negras.

Na sequência final do episódio 5, o documentário insere a presença de Renatão, padrasto de Ludmilla, como mais um dos integrantes de sua equipe de trabalho, reforçando a estrutura familiar que sustenta a carreira da cantora. A narrativa então avança para cenas de bastidores em que Ludmilla aparece ao telefone, discutindo ajustes relacionados ao seu show. Com tom assertivo, ela afirma: “As pessoas que estão no escritório não conhecem meu público como eu conheço.” A frase marca um momento-chave na construção de sua imagem como figura gestora, e não apenas como artista que interpreta, mas como mulher negra que pensa, direciona e comanda a própria narrativa e os bastidores de sua carreira. Aqui o pilar da autodefinição e autoavaliação é mais uma vez ativado pois mostra Ludmilla não como objeto da indústria, mas como sujeito ativo de decisões estratégicas. Ela rompe com o estereótipo da artista espontânea e desorganizada e se posiciona como agente que compreende profundamente seu público, seu repertório e o impacto de cada elemento da produção em sua imagem pública. Sua fala também revela a disputa de poder simbólico no interior da indústria musical: a tensão entre quem representa e quem tenta administrar à distância, sem compreender a lógica afetiva, racial e territorial que constitui sua base de fãs. Esse trecho tensiona o dispositivo de visibilidade ao mostrar que a fama não basta, é preciso disputar os modos de se apresentar e os significados que cada gesto público carrega. Ludmilla compreende que estar no palco é só parte da equação. A outra parte está nos bastidores, nos roteiros, nos contratos, nos ensaios, e no domínio sobre a narrativa que a indústria constantemente tenta moldar sem escuta.

Após consolidar sua imagem como empresária e gestora de sua própria carreira, Ludmilla expande sua atuação artística ao estreiar como atriz na segunda temporada da série *Arcanjo Renegado*, exibida pelo “Globoplay”. Na trama, ela interpreta a policial militar Diana Garcia, integrante de uma equipe especializada em resolver conflitos em áreas de Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). Sua personagem estabelece uma parceria significativa com Sarah Afonso, vivida por Erika Januza, evidenciando a presença de mulheres negras em posições de liderança e ação dentro da narrativa policial. Para dar vida à personagem, Ludmilla passou por intenso treinamento com o major Ivan Blaz, ex-integrante do BOPE, incluindo aulas de tiro e preparação física, demonstrando comprometimento e dedicação ao novo desafio profissional. A série, criada por José Júnior, estreou sua segunda temporada em 25 de agosto de 2022 e é reconhecida por abordar temas como corrupção, violência urbana e conflitos éticos dentro das forças de segurança pública.

A análise das duas matérias (a publicada no “Mundo Negro” e a outra no portal “Patrícia Kogut / O Globo”) evidencia diferenças significativas nos enquadramentos midiáticos da estreia de Ludmilla como atriz na série “*Arcanjo Renegado*” e permite uma leitura à luz dos dispositivos de visibilidade, racialidade e empoderamento discutidos nesta tese. A matéria do “Mundo Negro”, portal reconhecidamente comprometido com a valorização da população negra, destaca o feito de Ludmilla como uma conquista coletiva e simbólica: “Ludmilla celebra estreia como atriz em ‘*Arcanjo Renegado*’: ‘Teve muita dedicação’”. O texto enfatiza a dedicação da artista, mas também celebra a representatividade racial implicada na presença de uma mulher negra em papel de destaque numa produção de ação. A escolha do portal por destacar Ludmilla com termos como “estreia marcante”, “referência” e “comprometimento” contribui para uma construção de visibilidade positiva, que desloca a artista do lugar da excepcionalidade individual para um campo de reconhecimento coletivo e racializado. Importa observar que, no processo de construção do corpus desta pesquisa, esta foi a primeira matéria oriunda de uma mídia negra a aparecer nas buscas, o que, por si só, denuncia a desigual distribuição da visibilidade das mídias negras nos algoritmos de busca hegemônicos, ainda que elas constituam espaços estratégicos de resistência.

Por outro lado, a matéria de “O Globo”, assinada por Patrícia Kogut, apresenta uma abordagem informativa e neutra, centrada na novidade da atuação de Ludmilla como atriz e nas características básicas da personagem. O texto inicia com: “Eis a primeira imagem da cantora Ludmilla como a policial Diana Garcia, de ‘*Arcanjo renegado*’, série do Globoplay”, e prossegue descrevendo que ela fará parte “de uma equipe especializada em resolver conflitos em áreas de UPP” e que “terá cenas de ação e contracenará bastante com Erika Januza”. Ainda que informe

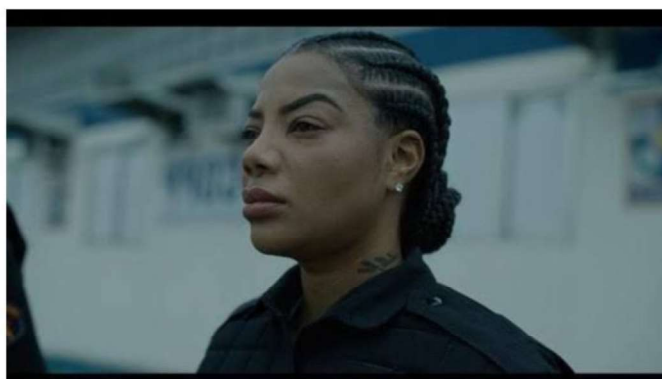
que Ludmilla passou por preparação com o major Ivan Blaz, não há qualquer menção ao simbolismo de sua presença enquanto mulher negra, funkeira e lésbica em um papel de protagonismo e autoridade. O texto também se abstém de adjetivos que valorizem sua atuação ou conquistas — não a chama de talentosa, corajosa ou representativa, mantendo um tom descritivo técnico que ignora camadas sociais e políticas da escalação. Nesse sentido, opera-se um silenciamento das dimensões interseccionais que permeiam a presença de Ludmilla na narrativa televisiva, configurando um tipo de apagamento sutil, típico do que o dispositivo de visibilidade permite sob a lógica da neutralidade da mídia hegemônica (Fischer, 2002).

Essa comparação reforça as dinâmicas já discutidas nesta tese sobre como o dispositivo de visibilidade atua não apenas na escolha de quem aparece, mas na forma como aparece. Enquanto o “Mundo Negro” opera como contra-dispositivo, oferecendo novas narrativas sobre sujeitos negros, a matéria de Kogut reproduz o padrão de cobertura que separa o sujeito da sua racialidade como se ela fosse um dado irrelevante, reforçando a lógica da branquitude como norma de neutralidade.

**Figura 60 – Matéria no portal “Mundo Negro”
Ludmilla celebra estreia como atriz
em Arcanjo Renegado: ‘Teve muita
dedicação’**

Isadora Santos - 6 de setembro de 2022

0



Fonte: Mundo Negro, 2021.

A participação de Ludmilla em “Arcanjo Renegado” representa uma ampliação de sua atuação como figura pública, inserindo-se em um novo campo artístico e reafirmando sua versatilidade e capacidade de transitar por diferentes esferas da indústria cultural brasileira.

Assim, após consolidar sua imagem como empresária e artista múltipla, o episódio 5 avança para uma nova fase da trajetória de Ludmilla: sua estreia como atriz. São exibidas cenas de bastidores de sua preparação para viver a cabo Diana, personagem da segunda temporada da

série “Arcanjo Renegado”, do “Globoplay”. Em depoimento, Ludmilla afirma: “Sempre tive o sonho de atuar, de fazer uma policial ou uma bandidona... Enfim, esse dia chegou”. A frase carrega tanto o desejo de expansão artística quanto o desejo simbólico de ocupar papéis tradicionalmente negados a mulheres negras na ficção audiovisual. A seguir, José Júnior, criador da série e *showrunner*, declara que escreveu a personagem especificamente para Ludmilla: “É uma policial extremamente operacional. Ou seja, não veremos Ludmilla cantando ou dançando. Vamos ver uma outra Ludmilla”. Essa afirmação reforça a tentativa consciente de romper com os enquadramentos tradicionais da artista na mídia, especialmente os que a vinculam exclusivamente à performance musical, corporal e sensual. Ao deslocá-la da estética do palco para a ação dramática de uma policial, a série desafia o dispositivo de sexualidade, que normalmente associa mulheres negras ao entretenimento físico, mas não à introspecção, ao comando narrativo ou à complexidade interpretativa.

Essa movimentação também integra a *autodefinição*, pois Ludmilla assume com clareza o controle da própria imagem ao explorar uma nova linguagem artística. Sua entrada no campo da atuação não se dá como figura decorativa, mas como corpo treinado, estudado, posicionado, como mostram as cenas do treinamento com técnicas de combate, tiro e movimentação policial. O corpo que antes dançava e cantava, agora se move com propósito dramático, abrindo novos territórios de representação para a mulher negra na ficção televisiva brasileira.

Figura 61 – Ludmilla e Erika Januza treinando para a série “Arcanjo Renegado”



Fonte: Globoplay, 2021.

Logo após essa ruptura estética, o episódio retoma a performance de Ludmilla no “Show dos Famosos” (2019), quadro exibido no “Domingão do Faustão”, em que celebridades interpretam outros artistas em apresentações ao vivo. Ludmilla foi a grande vencedora da edição, sendo amplamente elogiada por sua versatilidade e entrega. A justaposição entre a série policial e o programa de auditório constrói uma narrativa de amplitude artística: Ludmilla canta,

dança, compõe, atua e se transforma, em múltiplas linguagens e espaços. Esse arco narrativo evidencia sua posição como dispositivo de empoderamento não apenas pela presença, mas pela capacidade de tensionar os limites da imagem pública da mulher negra. Ao ir do funk ao drama policial, da performance ao teatro televisivo, Ludmilla desloca o centro da visibilidade racializada e reivindica o direito de ser múltipla, quebrando a lógica que associa sua identidade apenas a papéis já cristalizados pelo olhar branco e midiático.

Figura 62 – Participação de Ludmilla no “Show dos famosos” em 2019



Fonte: Globoplay, 2021.

Além disso, a narrativa demonstra, mais uma vez, a construção da ponte do empoderamento: ao conquistar novas esferas da indústria cultural, Ludmilla amplia não apenas sua presença estética, mas também o repertório de possibilidades para outras mulheres negras. Sua atuação como a policial Diana Garcia, uma mulher negra em posição de autoridade na série “Arcanjo Renegado”, é mais do que um papel ficcional, é a inscrição simbólica de um corpo dissidente em um território historicamente masculinizado, embranquecido e legitimado pela violência institucional. Da mesma forma, sua performance no “Show dos Famosos”, de onde saiu vencedora ao homenagear grandes nomes da música com excelência vocal e cênica, reafirma sua potência de transitar entre gêneros musicais e linguagens artísticas, desestabilizando expectativas racializadas sobre competência e versatilidade. Trata-se de uma ação social criativa interseccional, na qual raça, gênero, classe e sexualidade se articulam de modo estratégico na performance pública da artista. Ao atravessar fronteiras simbólicas com intencionalidade política, Ludmilla não apenas vence, ela transforma sua visibilidade em ferramenta coletiva de mobilização. Suas aparições midiáticas tornam-se performances de ruptura e reconfiguração. Assim, tanto a série quanto o programa de auditório não apenas atestam sua versatilidade artística, mas inscrevem sua trajetória como um dispositivo de empoderamento: Ludmilla venceu, mas não sozinha nem por acaso. Venceu com consciência,

com trabalho e com a estratégia de quem sabe que sua travessia abre caminho para muitas outras.

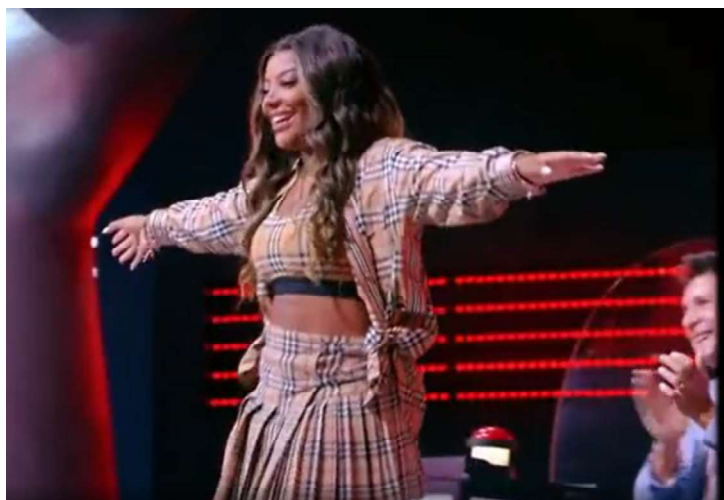
Em continuidade às cenas de “Arcanjo Renegado”, o documentário apresenta o depoimento da atriz Érika Januza, que contracena com Ludmilla na série e compartilha com ela o protagonismo como policial. Em um gesto de orgulho e afirmação, Érika declara: “Eu sempre digo: a gente pode ser o que a gente quiser — seja policial, deputada, enfim — porque somos diversos, podemos estar em vários lugares”. A fala desestabiliza diretamente o dispositivo de racialidade, que historicamente restringe mulheres negras a papéis subalternizados na mídia e no imaginário coletivo, e reafirma o direito à pluralidade e à ocupação de espaços de poder, comando e ação simbólica. A presença de Ludmilla e Érika em papéis de autoridade na dramaturgia policial brasileira é um gesto que ativa o *pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras*, ao articular trajetória, força, saber e potência coletiva. Trata-se não apenas de ocupar a cena, mas de reorganizar os códigos de representação: duas mulheres negras armadas, estrategicamente posicionadas, com narrativa própria, complexidade emocional e comando técnico. A fala de Érika transforma a performance artística em afirmação política, reafirmando que a mulher negra pode estar onde quiser.

Em paralelo, Ludmilla compartilha seu entusiasmo com o novo desafio: “Eu gosto de sair da minha zona de conforto, de viver coisas novas. Eu gosto dessa adrenalina, e essa vai ser mais uma em que eu vou mergulhar de cabeça”. A fala reforça o *pilar da autodefinição*, ao mostrar Ludmilla como sujeito em constante movimento, que não se limita às fronteiras que a indústria impõe. O desejo de viver “coisas novas” e de experimentar a “adrenalina” do desconhecido revela sua disposição de continuar ampliando os sentidos de sua imagem pública, e de se testar, de forma consciente, em espaços que historicamente não foram pensados para ela. Essa sequência entrelaça arte, identidade e projeto de mundo. Ludmilla, ao aceitar o papel de uma policial operacional, e Érika, ao verbalizar a potência da diversidade negra, constroem juntas uma ponte do empoderamento, onde o simples ato de estar em cena já é resistência. Não se trata de “representatividade” como adorno, mas de reconfiguração simbólica: mulheres negras em ação, com voz, com armas, com estratégia, com liberdade, desafiando a estrutura e abrindo caminho para outras.

Encerrando o episódio 5, o documentário constrói uma justaposição poderosa entre passado e presente: de um lado, Ludmilla relembra seus primeiros shows, em que usava repetidamente um short jeans simples. Em depoimento carregado de memória e afeto, ela conta que sua mãe, Silvana, passava uma gilete no tecido para retirar as imperfeições, tentando manter o visual apresentável com os poucos recursos disponíveis. Em paralelo a essa fala, o

documentário exibe uma montagem impactante de Ludmilla performando em diferentes palcos com *looks* de grife, assinados por marcas internacionais. Os visuais incluem peças de alta-costura, acessórios sofisticados e maquiagem impecável, revelando a reconfiguração completa de sua imagem pública: da menina de short raspado à artista-ícone que dita tendências. Esse contraste não é apenas visual, é político: mostra como o corpo negro feminino, marcado historicamente pela exclusão estética e simbólica, se reconstrói e passa a ocupar os centros do desejo, do consumo e da influência.

Figura 63 – Ludmilla com conjunto da marca “Burberry” no “The Voice+”⁵⁴



Fonte: Globoplay, 2021.

O *stylist* Rodrigo Polack sintetiza essa travessia ao afirmar: “Ela é uma garota do funk, que veio de onde veio, sofreu todo o preconceito, e, hoje, as garotas se veem nela”. A fala colabora na construção da autodefinição de Ludmilla e de sua representatividade crítica. Ludmilla não se transformou para se encaixar, ela impôs seu lugar, sua estética e sua história até que a indústria tivesse que se reorganizar para reconhecê-la. Sua imagem hoje reflete, para outras meninas negras, a possibilidade de sonhar grande, sem abrir mão da origem, da linguagem ou da pele. A figura da mãe raspando o short e o *stylist* ajustando roupas de grife são dois gestos paralelos que, juntos, compõem a ponte do empoderamento: Ludmilla atravessou um percurso social que vai da precariedade à projeção internacional, sem apagar as marcas de onde veio. Pelo contrário, ela reinscreve essas marcas como memória e estética. Cada *look* de

⁵⁴ Ludmilla usou um conjunto da grife britânica Burberry, avaliado em mais de R\$ 17 mil. A peça, marcada pelo icônico padrão xadrez da marca, foi destaque na mídia especializada em moda e celebridades, evidenciando a sofisticação e o poder simbólico de sua presença nos palcos. Ver: “Anitta e Ludmilla usam tops iguais, mas com diferença de R\$ 10 mil no look”. Publicado em: F5 Folha de S.Paulo em 18 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/estilo/2021/01/anitta-e-ludmilla-usam-tops-iguais-mas-com-diferenca-de-r-10-mil-no-look.shtml>>. Acesso em: 02 de junho de 2025.

grife não é ruptura com a favela, mas continuidade vestida de possibilidade. Essa sequência final reafirma Ludmilla como dispositivo de empoderamento coletivo: ao transformar sua experiência em símbolo, ela oferece à juventude negra feminina um modelo de identidade que não está mais à margem, mas no centro.

4.6 Episódio 6 - Hello Mundo

O sexto e último episódio da série documental “Rainha da Favela”, intitulado “Hello Mundo”, marca uma inflexão estratégica e simbólica na narrativa de Ludmilla. Diferentemente dos episódios anteriores, em que a trajetória era contada a partir das memórias, afetos familiares e enfrentamentos internos ao Brasil, este episódio volta seu olhar para o futuro, projetando os próximos passos da carreira da cantora em direção à internacionalização.

Logo nas cenas iniciais, Ludmilla aparece refletindo sobre sua caminhada até aqui e sobre os desafios que envolvem expandir sua atuação para fora do país. A pergunta que organiza o episódio não é mais apenas “de onde ela veio?”, mas sim “até onde ela pode ir?”. Trata-se de um deslocamento narrativo e geográfico que insere a artista em outro patamar simbólico: o da globalização da identidade negra brasileira a partir da estética do funk, do pop, do pagode e da performance afrodiaspórica. Essa reflexão inicial participa da autodefinição e da autoavaliação dessa celebridade (Collins, 2016), pois Ludmilla não apenas celebra sua trajetória, mas assume o comando sobre o que deseja construir daqui para frente. Sua fala sobre internacionalização é menos sobre conquista e mais sobre uma formulação consciente de futuro que opera como ação social criativa interseccional: ela quer ocupar outros mercados, outras línguas e outros públicos a partir de sua interseccionalidade: um artista negra, periférica, lésbica, múltipla e brasileira.

Além disso, a narrativa mobiliza o dispositivo de visibilidade em sua dimensão global, evidenciando que os desafios enfrentados por Ludmilla não terminam com o reconhecimento nacional: eles se reconfiguram, se sofisticam e, muitas vezes, se tornam ainda mais complexos no cenário internacional. A internacionalização da carreira é tratada, portanto, como nova etapa da ponte do empoderamento, em que a artista precisa novamente negociar pertencimentos, traduções e resistências.

O episódio se inicia com o depoimento de Silvana Oliveira, mãe de Ludmilla, que afirma: “Ludmilla não é desse lugar aqui pequeno, ela é grande”. A fala, que poderia soar como um elogio corriqueiro, adquire na narrativa documental uma dimensão estratégica: ela opera como chave de leitura para todo o episódio, projetando Ludmilla para além das fronteiras nacionais e ativando o dispositivo de visibilidade que a impulsiona, mas também a captura. Em

seguida, são exibidas cenas de performances internacionais da turnê “Hello Mundo” (2019–2020), com passagens por Estados Unidos, Portugal, Espanha, Moçambique. Ludmilla é mostrada falando inglês, sendo reconhecida por fãs estrangeiros e vivenciando um momento que a série traduz como validação de seu sonho internacional. A sobreposição da fala de Silvana, “uma pessoa que veio da favela!” reforça o território de origem da artista, mas não como limite, e sim como força propulsora de uma travessia. Essa travessia se conecta à metáfora que atravessa toda a tese: a construção da ponte do empoderamento. Ao se internacionalizar, Ludmilla não rompe com sua origem, mas a reinscreve em novos mapas de visibilidade, deslocando a favela do lugar de marginalidade para o de potência criativa. Seu corpo, sua voz e sua performance tornam-se ferramentas para construir uma nova topografia da fama que é negra, dissidente, plural e estrategicamente articulada. Essa articulação é validada tanto pelas parcerias internacionais apresentadas ao longo desse episódio, quanto em outras parcerias da cantora que extrapolam o corpus de análise⁵⁵. Trata-se, portanto, de um movimento que não apenas amplia sua presença estética, mas inscreve sua trajetória como dispositivo de transformação coletiva.

⁵⁵ Aqui é importante destacar a aproximação entre Beyoncé e Ludmilla publicamente o que reforça ainda mais essa visão estratégica. Em dezembro de 2023, durante a passagem de Beyoncé pelo Brasil para a *première* do filme *Renaissance* em Salvador, Ludmilla foi uma das artistas convidadas para conhecê-la pessoalmente. A cantora brasileira relatou que Beyoncé já conhecia seu trabalho, o que foi amplamente noticiado pela imprensa. Em maio do mesmo ano, Ludmilla teve destaque no site oficial da *Parkwood Entertainment* após assistir a um show da turnê *Renaissance World Tour* em Londres. Mais recentemente, durante sua apresentação no Coachella 2024, Ludmilla abriu o show com um áudio gravado por Beyoncé especialmente para ela, gesto que evidencia o reconhecimento mútuo que gerou visibilidade global para a cantora.

Referências:

UOL. *Beyoncé surpreende Ludmilla: “Ela já sabia quem eu era”*. Publicado em: Splash UOL, 22 de dezembro de 2023. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/12/22/beyonce-ludmilla.htm>>. Acesso em: 2 jun. 2025.

NOTÍCIA PRETA. *Ludmilla é destaque em site da Beyoncé após assistir show em Londres*. Publicado em: Notícia Preta, 31 de maio de 2023. Disponível em: <<https://noticiapreta.com.br/ludmilla-site-beyonce/>>. Acesso em: 02 de junho de 2025.

CNN BRASIL. *Coachella: Show de Ludmilla começa com áudio de Beyoncé gravado para ela*. Publicado em: CNN Brasil, 14 de abril de 2024. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/coachella-show-de-ludmilla-comeca-com-audio-de-beyonce-gravado-para-ela/>>. Acesso em: 02 de junho de 2025.

Figura 64 – Ludmilla em Nova Iorque durante a turnê “Hello Mundo”



Fonte: Globoplay, 2020.

As imagens se alternam entre performances de Ludmilla em Moçambique, no “Rock in Rio” e no registro do DVD “Hello Mundo”. Em meio a essas cenas, ouve-se a voz de um apresentador português afirmando: “Ludmilla está a conquistar a Europa”, ao que a artista responde, em tom incisivo e espontâneo: “Conquistar a Europa é o caralho, eu quero conquistar o mundo!” Essa fala, carregada de humor e crítica, desestabiliza a lógica eurocentrada de validação e afirma um projeto mais amplo de visibilidade que não está limitado aos centros hegemônicos da cultura ocidental, mas voltado para a construção de um circuito afetivo, racial e simbólico global. Essa recusa ao enquadramento colonial de prestígio é mais um exemplo da construção da ponte do empoderamento. Sua travessia é intencional, estratégica e coletiva: ao conquistar espaços, Ludmilla reinscreve neles os marcadores que carregam sua trajetória e, ao fazê-lo, pavimenta caminhos para que outras artistas negras possam emergir, não como exceções, mas como parte de um novo repertório de visibilidade.

Após essa sequência, a câmera acompanha Ludmilla em uma manhã comum dentro de sua casa. Ainda de pijama, a cantora aparece sonolenta, rindo, e dizendo que está se preparando para sua primeira aula de inglês. Ela mostra, com orgulho, o material escolar que ganhou da esposa, Brunna Gonçalves: caderno, estojo, livros. Ao se sentar diante da professora particular, o clima se mistura entre o nervosismo e a expectativa. “Faz tempo que eu queria isso”, ela diz.

Enquanto Ludmilla aparece em aula de inglês, esforçando-se para formar frases simples e repetindo expressões com sua professora, o documentário intercala vídeos antigos que viralizaram na internet, nos quais a cantora é ridicularizada por sua tentativa de cantar “Diamonds”, de Rihanna, com uma pronúncia considerada incorreta. Esses registros, convertidos em memes e amplamente compartilhados com tom de escárnio, evidenciam a

atuação do dispositivo de visibilidade que, ao incidir sobre corpos negros, transforma o erro em espetáculo e reforça a vigilância pública sobre sua performance. No caso de Ludmilla, o erro linguístico não é lido como parte de um processo legítimo de aprendizagem, mas como evidência de inadequação, expondo os marcadores de raça e classe que operam na produção da imagem pública. Assim, o dispositivo de visibilidade racializado não apenas torna o corpo negro hipervisível, mas o enquadra em expectativas rígidas de conduta, interditando o direito ao ensaio, à falha e ao processo formativo.

Figura 65 – Cena do vídeo viral em que Ludmilla aparece cantando em inglês



Fonte: Globoplay, 2021.

A resposta de Ludmilla a esse processo não se dá por negação ou apagamento da vergonha, mas por reposicionamento. Ela explica que, embora já tivesse recebido propostas para internacionalizar sua carreira há quatro anos, recusou por não saber inglês, algo que ela julgava impossível. Mas, Ludmilla relata que: “As propostas foram crescendo, crescendo... e eu decidi começar a estudar”. Essa integra o seu processo de *autodefinição e autoavaliação*: Ludmilla se afirma como sujeito político de sua trajetória, reconhece as lacunas e age com estratégia para superá-las. Esse momento também revela o *pilar da natureza interligada da opressão*: sua dificuldade com o inglês não é um dado isolado, mas efeito de uma estrutura social que historicamente exclui corpos negros dos espaços de circulação global e das

linguagens de prestígio. Ludmilla não nasce fluente, e essa não fluência é usada contra ela. Ao escolher estudar, ela não apenas rompe com a lógica de desqualificação, mas a transforma em movimento de superação consciente, um gesto que assume a intersecção entre raça, gênero, classe e território como ponto de partida para uma ação transformadora.

Nesse ponto, o documentário insere uma reviravolta simbólica que intensifica o tensionamento do dispositivo de visibilidade. Em uma cena breve, porém potente, aparecem imagens dos stories da *rapper* norte-americana “Cardi B” dançando em uma boate em Miami ao som de “Din Din Din”, música lançada por Ludmilla em 2018. A reação da cantora brasileira é de espanto e orgulho: “Cardi B ouvindo minha música? Ela me segue no Instagram! Ela, no auge da carreira, ouvindo Ludmilla?” Essa cena não apenas amplia sua visibilidade — ela transforma qualitativamente sua circulação. Ludmilla, mulher negra, funkeira e lésbica, já não apenas aparece nos circuitos midiáticos brasileiroS; ela reverbera, inspira, é consumida e legitimada por outras mulheres negras que operam no centro da indústria cultural mundial.

A surpresa expressa por Ludmilla ativa o *pilar da natureza interligada da opressão*, pois deixa entrever que o espanto não é gratuito: ele carrega o peso histórico de uma trajetória em que mulheres negras brasileiras foram sistematicamente silenciadas, desautorizadas ou fetichizadas no cenário musical. Ao mesmo tempo, a cena revela uma ação social criativa interseccional — não planejada, mas profundamente estratégica em sua potência política. A música que “Cardi B” escolhe dançar não é um pop globalizado neutro: é funk brasileiro, cantado por uma mulher negra das periferias do Rio de Janeiro. Sua estética periférica, antes lida como ruído ou desvio, transforma-se em referência. A ponte, aqui, não é apenas entre Brasil e Estados Unidos, mas entre margens simbólicas, entre narrativas de resistência que, ao se reconhecerem, se fortalecem.

Figura 66 – Cena do vídeo de “Cardi B” dançando a música de Ludmilla⁵⁶



Fonte: Globoplay, 2021.

A câmera se desloca para uma conversa descontraída entre Ludmilla e sua irmã, Luane. Sentadas na sala, as duas riem enquanto lembram o processo recente de aprendizagem do inglês. Luane, que além de irmã é também produtora executiva da cantora, comenta com orgulho: “Ela está aprendendo muito rápido”. A fala vem carregada de afeto e de surpresa: Ludmilla, que até pouco tempo se sentia envergonhada por não falar o idioma, agora avança com segurança. Na sequência, Ludmilla aparece sentada no sofá, com o celular na mão, contando como tem aprendido por conta própria. “Eu vejo muito vídeo no YouTube. Tem muita coisa lá, eu fico tentando repetir”. É uma cena íntima, quase doméstica, que reforça a lógica do aprendizado improvisado, feito com autonomia e vontade, uma prática comum nas trajetórias de mulheres negras que constroem seus caminhos longe das estruturas tradicionais de acesso. Aqui se atualiza o *pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras*: o conhecimento é transmitido e elaborado com os recursos disponíveis, entre irmãs, entre telas, entre experiências vividas.

Luane compartilha outro detalhe simbólico: “Em todas as reuniões e viagens internacionais, Ludmilla me leva junto pra ajudar com o inglês”. A fala revela mais do que uma

⁵⁶ Em fevereiro de 2020, a rapper norte-americana Cardi B publicou em seus stories do Instagram um vídeo em que aparece dançando ao som de "Din Din Din", música de Ludmilla lançada em 2018. O registro viralizou nas redes sociais e foi amplamente divulgado por fãs e veículos de imprensa, sendo interpretado como um reconhecimento internacional da artista brasileira.

Referência:

OFUXICO. *Cardi Brasileira? Motivos para acreditar que a cantora é fã do Brasil*. Publicado em: Ofuxico, 02 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://ofuxico.com.br/noticias/cardi-brasileira-motivos-para-acreditar-que-a-cantora-e-fa-do-brasil/>>. Acesso em: 02 de junho de 2025.

parceria familiar, mas o modo como Ludmilla estrutura sua rede de apoio afetivo também como suporte estratégico. A presença da irmã nessas ocasiões não é apenas funcional, é política: ela reafirma a escolha de manter seus laços familiares dentro da lógica de expansão internacional, transformando o sucesso em projeto coletivo. A imagem aqui ecoa novamente a ponte do empoderamento: Ludmilla não atravessa sozinha.

Em seguida, Luane relembra o dia em que conheceram Ciara, cantora negra norte-americana com projeção global. A tela exhibe o registro do encontro: Ludmilla e Ciara lado a lado, sorrindo, enquanto a artista norte-americana veste uma camiseta da seleção brasileira. As duas, em clima de festa e cumplicidade, cantam juntas a música “Favela Chegou”, um dos sucessos de Ludmilla lançado em 2019. Esse momento articula-se diretamente com o dispositivo de visibilidade transnacional. Ludmilla não está apenas sendo vista, ela está sendo celebrada, referenciada, cantada por outra mulher negra, em solo estrangeiro. A camiseta da seleção, o refrão em português, o sorriso das duas cantoras, tudo funciona como *mise-en-scène* de um novo lugar que Ludmilla ocupa: o de artista global que leva consigo o território simbólico da favela como marca e linguagem.

Figura 67 – Encontro de Ludmilla com Ciara



Fonte: Globoplay. 2021.

Ao narrar esse encontro, o documentário não apenas celebra Ludmilla, mas consolida o sentido *da autodefinição*. Ela afirma: “Eu não faço música que está na modinha. Eu faço o que vai agregar na minha arte. Eu não faço por fazer”. Se projetando como uma artista que decide onde quer estar, com quem quer falar e como quer ser percebida. Não abandona o português, não suaviza o funk, não disfarça a origem. Pelo contrário, canta “Favela Chegou” como quem

avisa: cheguei aqui com a minha língua, com o meu povo, com a minha estética e com a minha força. Além disso, o encontro evidencia a *importância da cultura de mulheres afro-brasileiras*, pois ali se expressa um gesto de reconhecimento horizontal entre mulheres negras da diáspora. A cumplicidade entre Ludmilla e Ciara, simbolizada pelo canto conjunto e pelos sorrisos trocados, inscreve-se em uma tradição de transmissão de afetos, legitimidade e coletividade entre mulheres negras, que foge à lógica meritocrática e competitiva da indústria cultural.

Na sequência, Ludmilla anuncia com firmeza: “Agora eu vou fazer com quem eu quero. Com quem eu sempre quis”. A fala é seguida por um corte emblemático: stories que registram o encontro entre ela e “Cardi B”. Se antes a *rapper* norte-americana já havia dançado suas músicas e compartilhado vídeos em apoio à artista brasileira, agora as duas dividem não apenas o espaço simbólico das redes, mas o espaço físico do reconhecimento e da troca. A cena representa mais do que um encontro de celebridades: ela concretiza um marco da *ponte do empoderamento*, mostrando que essa travessia é coletiva e construída por conexões entre mulheres-negras celebridade que se reconhecem, se referenciam e se projetam mutuamente.

Esse gesto também evidencia a *importância da cultura de mulheres afro-brasileiras*, pois não se trata apenas de valorização estética, mas de uma aliança baseada em valores compartilhados, como solidariedade, orgulho racial e criatividade coletiva. Beyoncé, Ciara e “Cardi B” não são apenas nomes consagrados na indústria musical; são dispositivos de empoderamento que, ao se conectarem com Ludmilla, ampliam seu alcance sem exigir que ela se descaracterize. Assim, Ludmilla não apenas se insere nesse circuito, ela o reconfigura, inserindo nele o funk, a favela, o português e uma estética negra brasileira. Ao fazer isso, ela não apenas atravessa a *ponte do empoderamento* erguida pelas artistas internacionais, ela também a alarga, firmando novas travessias possíveis para brasileiras. Seu encontro com essas artistas não é ponto de chegada, mas parte de uma *ação social criativa interseccional* em expansão, em que sua existência deixa de ser exceção e passa a ser referência

Figura 68 – Stories do encontro entre Ludmilla e Cardi B.⁵⁷



Fonte: Globoplay, 2021.

O documentário agora exhibe cenas da gravação do videoclipe “Pra Te Machucar”, no bairro da Vila da Paz, zona sul de São Paulo. A música é uma colaboração com o coletivo internacional “Major Lazer”, liderado pelo “DJ Diplo”, junto ao grupo baiano “ÀTTØØXXÁ” e o jamaicano Suku Ward. Em depoimento, Ludmilla compartilha sua surpresa ao receber o convite diretamente de Diplo: “Quando eu vi que o Diplo queria gravar comigo... eu pensei: sério? Eu?”. A surpresa expressa o estranhamento comum a artistas negras brasileiras que, durante boa parte da carreira, foram atravessadas por exclusões simbólicas e invisibilidades institucionais.

Nos bastidores, Ludmilla circula entre moradores, crianças, dançarinas e técnicos com leveza e riso fácil. A câmera flagra momentos de bastidor: selfies com fãs, comentários descontraídos, abraços. Em voz off, ela comenta: “Durante a gravação, eu fui lá e já fiz uma brincadeira. Quebrei esse gelo entre artista e fã. As pessoas me tratavam como igual na rua”. Essa fala é central para compreender a forma como Ludmilla se relaciona com sua própria imagem pública. Sua presença na favela não é uma concessão midiática, mas um gesto de coerência.

⁵⁷ Em 2019, Ludmilla compartilhou registros de um encontro com Cardi B em um estúdio de gravação nos Estados Unidos, reforçando a aproximação entre as artistas e o interesse mútuo em uma colaboração. O encontro foi amplamente divulgado na imprensa e nas redes sociais, sendo interpretado como um marco simbólico da projeção internacional da cantora brasileira. VOGUE BRASIL. *Ludmilla posa com Cardi B em estúdio de gravação*. Publicado em: Vogue, 06 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/celebridade/noticia/2019/10/ludmilla-posa-com-cardi-b-em-estudio-de-gravacao.html>>. Acesso em: 02 de junho de 2025.

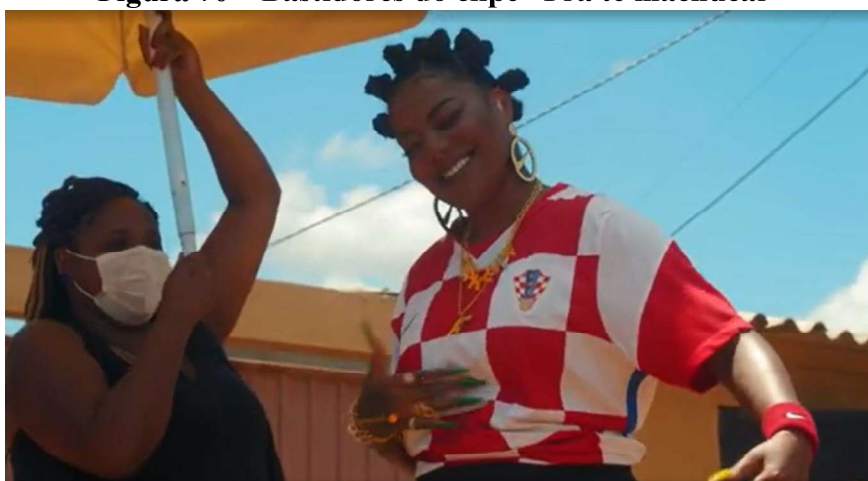
Figura 69 - Ludmilla interage com os fãs durante gravação do Videoclipe “Pra te machucar”



Fonte: Globoplay, 2021.

A escolha de gravar “Pra Te Machucar” na favela e com estética afro-brasileira, mesmo sendo uma colaboração global, ativa com força o *pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras*. Ludmilla aparece com cabelo trançado em coquinhos, argolas grandes, correntes, e camiseta de futebol, símbolos que a conectam à ancestralidade e ao cotidiano das quebradas brasileiras. O videoclipe constrói uma narrativa visual que funde elementos africanos, caribenhos e brasileiros, propondo uma estética afro-diaspórica de resistência e protagonismo. Ao ser “escolhida” por “Diplo”, Ludmilla não se adapta: ela expande sua linguagem sem abandonar seus códigos.

Figura 70 – Bastidores do clipe “Pra te machucar”



Fonte: Globoplay, 2021.

Logo nas primeiras cenas, Ludmilla aparece vestida como uma jogadora de futebol, ocupando um campo de terra batida, típico de favelas brasileiras. O figurino, camiseta de futebol, argolas, correntes, cabelo trançado em coquinhos, já aponta para uma escolha estética

que afirma o corpo negro periférico como potência criativa. A escolha do futebol é carregada de significado: trata-se de uma atividade tradicionalmente ligada à mobilidade social no Brasil, sobretudo entre jovens negros. No episódio 4 do documentário, Ludmilla relembra que foi repreendida por um pastor evangélico por jogar bola quando criança. Nesse processo de autodefinição e adutoavaliação, a cantora recupera esse gesto e o transforma em linguagem de resistência e estilo. Ela se reinscreve como jogadora, mas agora no campo simbólico do videoclipe, onde a prática antes censurada se torna símbolo de força e liberdade.

O arco narrativo central do videoclipe mostra uma cantora negra sendo sequestrada e substituída por uma mulher branca em uma performance pública. A nova artista é colocada no palco, visivelmente deslocada, reproduzindo os passos coreografados, mas sem a energia ou autenticidade da original. Enquanto isso, Ludmilla, em posição de justiceira, lidera uma missão para resgatar a cantora negra e retomar o palco. A narrativa é direta: trata-se da representação do apagamento racial na indústria da música e do entretenimento, onde corpos negros são frequentemente substituídos por corpos brancos que capitalizam sobre a estética, a linguagem e o ritmo das culturas negras sem carregar suas marcas sociais.

Figura 71 – Cantora negra sendo sequestrada em Videoclipe



Fonte: Youtube, 2021.

Essa representação atua diretamente sobre o dispositivo de racialidade. A mulher negra sequestrada não é apenas uma personagem: ela representa todas as artistas negras cuja presença foi neutralizada, reduzida ou apropriada para consumo branco. A mulher branca que a substituiu, sem culpa ou violência explícita, simboliza a banalização dessa substituição no campo da cultura pop, onde muitas vezes o talento negro é usado como base invisível para a ascensão de figuras embranquecidas. O resgate da cantora negra por Ludmilla representa mais do que um

retorno ao palco, é uma recondução simbólica da negritude à centralidade do discurso musical. A personagem branca sai de cena e quem assume novamente o microfone é quem tinha direito legítimo àquele lugar desde o início. Essa virada narrativa evidencia a *natureza interligada da opressão*, pois denuncia a articulação entre racismo, apagamento cultural e a deslegitimação histórica da arte negra, especialmente quando feita por mulheres.

Figura 72 – Cenas da troca das cantoras no Videoclipe de “Pra te machucar”



Fonte: Youtube, 2021.

A ambientação do clipe também é fundamental: gravado em uma favela real, com moradores como figurantes, coreografias de passinho e características do funk, óculos Juliet, paredão de som – referência direta a furacão 200 –⁵⁸ tranças e outros elementos visuais afrocentrados, o videoclipe não tenta “internacionalizar” Ludmilla pela via da neutralização cultural. Pelo contrário: a internacionalização aqui se dá pela valorização radical do local, do popular e do negro. Isso reforça o pilar da *cultura de mulheres afro-brasileiras*, ao mostrar que Ludmilla é global, mas permaneceu fiel à sua matriz estética e simbólica.

No contexto da carreira de Ludmilla, o videoclipe “Pra Te Machucar” marca um ponto importante na construção de sua imagem internacional. A presença de Diplo e Suku Ward abre portas para novos públicos, mas a artista não se adapta a linguagens externas: ela afirma a sua.

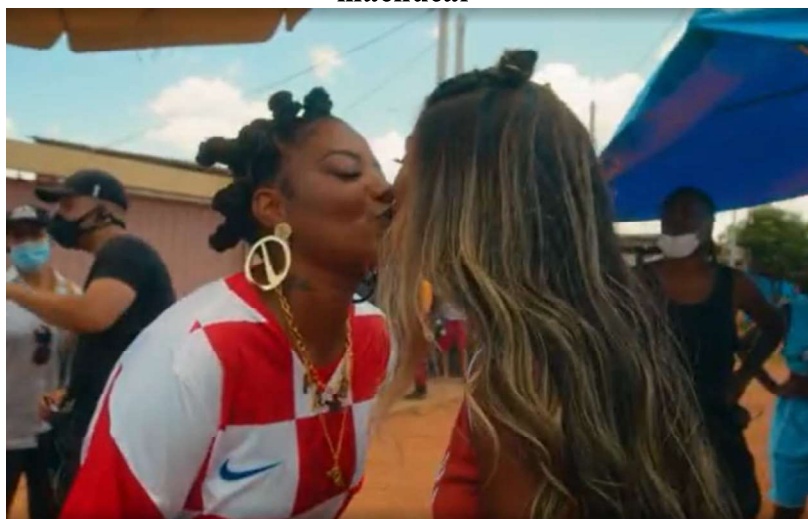
⁵⁸ A estética dos paredões de som, popularizada em bailes funks a partir dos anos 1990, especialmente com a atuação de equipes como a Furacão 2000, constitui um dos elementos centrais da cultura do funk carioca. Os paredões são estruturas móveis compostas por caixas de som empilhadas que ocupam o espaço urbano com potência sonora e visual, funcionando como palcos improvisados e dispositivos de territorialidade cultural. Mais do que infraestrutura técnica, o paredão expressa uma estética de ocupação periférica do espaço público: um modo de fazer música que recusa a centralização da cultura e afirma a potência sonora da favela. Além disso, os paredões visualizam o protagonismo coletivo do baile, colocando o som — e quem o controla — no centro do evento. Trata-se, portanto, de um símbolo da resistência estética e política do funk nas periferias brasileiras.

Referência: MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo e prazer*. São Paulo: Editoras Albatroz, Loqui e Terceiro Nome, 2006. 124 p. (Coleção Repórter Especial).

Essa decisão estética e simbólica confirma Ludmilla como ponte do empoderamento — uma artista que, ao invés de abandonar seus códigos para ser lida globalmente, força o mundo a ler em sua língua, sua estética e seu ritmo.

Ainda nos bastidores do videoclipe “Pra Te Machucar”, a câmera foca em um momento aparentemente leve, mas carregado de complexidade simbólica. Enquanto Ludmilla interage com um grupo de crianças da comunidade que assistem à gravação, gritos eufóricos ecoam: “Ludmilla! Bruna! Dá um beijo!” O pedido coletivo, feito em tom de brincadeira e curiosidade, expõe de maneira direta a forma como o casal Ludmilla e Brunna Gonçalves é percebido por diferentes públicos. Envergonhadas, as duas riem e não se beijam, acatando, ainda que espontaneamente, ao filtro infantil que se impôs à cena. Em seguida, Ludmilla reflete em tom bem-humorado, mas revelador: “Agora pronto, agora eu não posso mais falar... agora eu vou ter que ser exemplo”. A fala soa entre o deboche e o desabafo, apontando para uma tensão comum às figuras públicas negras e LGBTQIAPN+: a exigência constante de exemplificação moral, como se cada gesto tivesse que ser pedagogicamente justificável. A cantora afirma que nunca teve o público infantil como foco, mas que as crianças gostam de suas músicas, dançam suas coreografias e acompanham sua carreira.

Figura 73 – Ludmilla e Brunna se beijam nos bastidores do Videoclipe “pra te machucar”



Fonte: Globoplay, 2021.

Essa fala aciona diretamente o dispositivo de sexualidade: o beijo entre duas mulheres é compreendido como gesto que precisa ser “controlado” diante de crianças, mesmo quando parte de um casal real, visível, legalmente reconhecido e amado por diferentes públicos. A cena revela como o afeto lésbico negro ainda é marcado pela censura e pelo desconforto coletivo, mesmo quando mediado por fãs. A reação das crianças não é de rejeição, mas o embaraço do

casal revela o quanto mesmo as manifestações mais simples de amor entre mulheres precisam ser moduladas, principalmente quando colocadas sob o olhar infantil.

Durante os bastidores da gravação do videoclipe “Pra Te Machucar”, o documentário exhibe uma nova sequência: Ludmilla sobe em uma moto, com expressão concentrada, em uma das cenas mais impactantes do clipe. Equipada com luvas, óculos escuros e figurino estilizado, ela assume a imagem da mulher negra periférica em velocidade, ocupando o espaço urbano com autonomia. Mas o que poderia ser apenas mais uma tomada de ação se transforma, instantaneamente, em humor e autodefinição. Antes mesmo de gravar a cena, Ludmilla ri e comenta: “O meme já vem pronto”. A frase remete diretamente a um momento icônico da sua trajetória midiática: a entrevista com Marília Gabriela, anos antes, em que, ao ser questionada sobre seu maior medo, respondeu: “Cair de bicicleta e me esfolar toda”. A resposta, inusitada e espontânea, virou meme e percorreu a internet como exemplo do estilo irreverente e desconcertante de Ludmilla. Ao reencenar esse medo, agora sobre uma moto, Ludmilla transforma o medo infantilizado em narrativa de força e domínio. Esse gesto de autorreferência ativa com precisão o *pilar da autodefinição e autoavaliação*. Ludmilla não nega seus memes, não tenta apagar os momentos em que foi objeto de piada ou espanto, ela os reintegra à sua narrativa de forma crítica, bem-humorada e consciente. Ao dizer “o meme já vem pronto”, ela se antecipa ao olhar público, se apropria dele e o redireciona a seu favor. A imagem da moto não é risco, é poder. Ela está no controle, e sabe que cada gesto seu pode virar material de circulação cultural. E mesmo assim, segue em frente.

Figura 74 – Cena do Videoclipe “Pra te machucar”



Fonte: Globoplay, 2021.

Essa operação narrativa também tensiona o dispositivo de visibilidade, ao expor como Ludmilla lida com a fama de forma crítica. Ela sabe que sua imagem pode ser capturada e distorcida, mas escolhe rir de si mesma e, ao mesmo tempo, controlar a edição da própria trajetória. Ao acionar o meme, ela desmonta a lógica da piada feita sobre ela e reposiciona o

olhar: agora ela é quem produz a piada, ela é quem edita, ela é quem conduz. O meme, antes instrumento de deslegitimação, vira matéria de empoderamento simbólico.

Logo após as imagens de Ludmilla durante a gravação do videoclipe, o documentário promove um deslocamento narrativo e emocional: a câmera acompanha a cantora chegando à festa de aniversário de Luane, irmã da cantora. O cenário muda: sai o set estilizado, entra uma casa simples, cheia de vozes familiares, abraços, bolo, crianças correndo e música no fundo. Ao entrar, Ludmilla é recebida com carinho e naturalidade. Em depoimento, Brunna Gonçalves afirma: “Ludmilla ajuda as pessoas quando toca o coração dela. Quando toca, ela ajuda”. A fala, revela uma dimensão fundamental da artista: sua generosidade afetiva, que não é feita de grandes gestos públicos, mas de presença, escuta e atenção nos pequenos encontros. E é justamente isso que o documentário captura em seguida: Ludmilla circulando entre os convidados, interagindo com todos os grupos com o mesmo sorriso e disponibilidade.

Figura 75 – Ludmilla em festa de aniversário



Fonte: Globoplay, 2021.

Ludmilla senta à mesa com pessoas mais velhas, troca piadas, escuta histórias, ri com afeto genuíno. Ao fundo, enquanto a trilha de “Rainha da Favela” embala o ambiente, Ludmilla comenta, em off: “Gente, eu sou isso daí que vocês filmaram durante esses dias. Eu sou assim mesmo. Brincalhona, zoeira, alto astral”. Esse trecho transparece *o pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras*, pois mostra como a artista estrutura sua vida e sua imagem a partir da convivência com diferentes gerações, da valorização dos vínculos e do respeito aos afetos cotidianos. Em determinado momento, uma fã emocionada, presente na festa, se aproxima chorando e abraça Ludmilla. A fã não diz muito, mas seu corpo traduz o que as palavras não alcançam: gratidão, identificação, admiração. Esse momento evidencia como a trajetória de

Ludmilla enquanto mulher negra, lésbica, periférica é sentida como referência de possibilidade por outras pessoas que reconhecem em sua presença pública uma possibilidade. Ao dizer “eu sou isso aí”, Ludmilla afirma sua identidade como mulher que se divide entre o palco e o quintal, entre o feat internacional e a festa da irmã. E é nesse trânsito, entre o extraordinário e o comum, que ela se consolida como dispositivo de empoderamento real porque continua sendo, para quem a vê, uma mulher negra possível, múltipla, afetiva, presente.

As imagens do documentário se deslocam do espaço íntimo da família para a explosão popular do carnaval de rua. O trio elétrico de Ludmilla surge no centro do Rio de Janeiro, cercado por foliões vibrando, dançando e cantando em coro com a artista. Trata-se do Fervo da Lud, o bloco de carnaval idealizado pela própria cantora. Em depoimento direto, Ludmilla relembra: “Sempre fui festeira, sempre amei festa... Meu sonho era ter um bloco”. Mas logo depois, ela conta com ironia e frustração: “Primeira tentativa, porta na cara. Segunda tentativa, porta na cara”. Os “nãos” vieram de marcas e patrocinadores que, segundo ela, “não acreditavam no meu trabalho”. O dispositivo de visibilidade se revela mais uma vez: embora Ludmilla fosse uma das artistas mais ouvidas do país, negra, popular e com forte apelo de público, seu projeto não foi considerado “vendável” o suficiente para os patrocinadores.

Sentindo-se desvalorizada e insuficiente, ela relata que pensou em desistir. Mas, novamente, a cantora constrói uma travessia possível através do pilar da *autodefinição e autoavaliação*. Ludmilla decide financiar o bloco com recursos próprios: “Se ninguém acredita, eu vou fazer do meu jeito”, diz ela, convertendo a exclusão institucional em potência de autonomia. Essa escolha, além de estratégica, também ativa o *pilar da natureza interligada da opressão*, pois revela como o mercado ainda impõe múltiplas camadas de obstáculos às artistas negras: não basta ser talentosa e amada pelo público, é preciso ainda romper os filtros do racismo, da classe e do gosto elitizado que estruturam o patrocínio no Brasil.

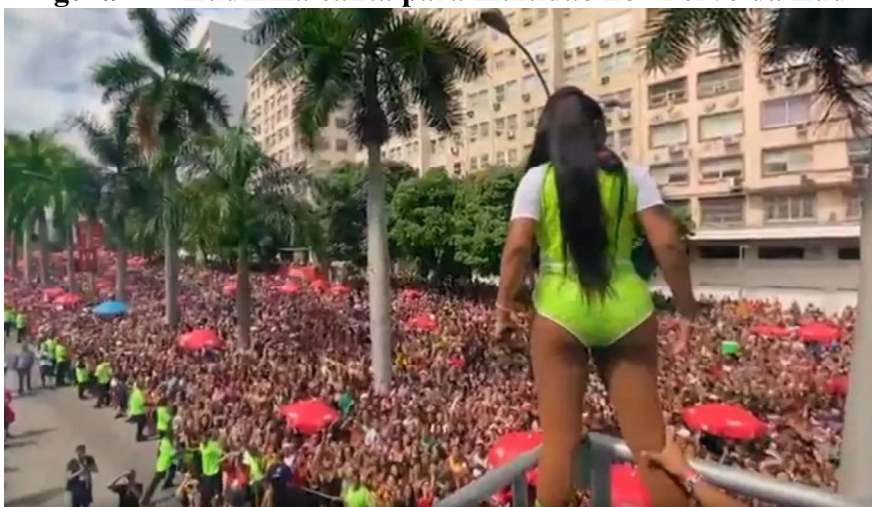
Figura 76 – Ludmilla e sua mãe no bloco “Fervo da Lud”



Fonte: Globoplay, 2021.

Na tela, Ludmilla aparece desfilando no trio com um visual impactante: cabelo natural, moicano trançado, e figurino que remete à realeza africana. Ao seu lado, sua mãe Silvana usa uma faixa onde se lê “Rainha Fervo da Lud”. Com a voz embargada, Ludmilla afirma: “Eu decidi coroar minha mãe porque mesmo quando ninguém acreditava, ela tava ali! Ela e minha avó sempre estiveram!” Esse gesto público de afeto e reconhecimento remete, mais uma vez, ao *pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras*: Silvana não é apenas mãe, é matriarca, é estrutura, é corpo ancestral reconhecido em vida e elevado ao trono no espaço da festa. Em meio ao cortejo, Ludmilla se emociona: “Eu achei que não ia ter ninguém no meu trio. Eu fui pensando que ia ser um vexame”. A câmera então se posiciona em plano aberto, e pela primeira vez o público vê a real dimensão do que aconteceu ali. Em 2020, o “Fervo da Lud” levou aproximadamente 1,5 milhão de pessoas às ruas, tornando-se o maior bloco do carnaval do Rio de Janeiro naquele ano. Esse número, revelado apenas ao fim do arco narrativo, opera como clímax simbólico. O que foi negado pelo mercado foi consagrado pelo povo. O dado final não serve apenas para impressionar, mas para romper a narrativa de insuficiência que havia sido imposta à artista. Ludmilla venceu, mas não por validação publicitária. Venceu porque criou, porque insistiu, porque colocou a favela no trio, o cabelo crespo na coroa e a mãe no centro da festa.

Figura 77 - Ludmilla canta para multidão no “Fervo da Lud”



Fonte: Globoplay, 2021.

Assim, o bloco não é apenas uma festa: é uma afirmação de existência diante do dispositivo de visibilidade que tentou apagá-la. Ludmilla transforma o carnaval em palco de reparação, em vitrine de resistência e em celebração da vitória coletiva. E é justamente por isso que ela segue se consolidando como dispositivo de empoderamento

Após a explosão popular e simbólica do “Fervo da Lud”, o documentário desacelera. A câmera retorna ao espaço íntimo da casa da cantora, mais especificamente ao seu “quarto de instrumentos”, já conhecido do espectador por outras cenas anteriores. Ali, Ludmilla aparece em clima de descontração, ao lado da irmã Luane e da esposa Brunna Gonçalves. É um momento leve, de conversa solta e risadas compartilhadas. Ludmilla comenta, com ironia bem-humorada, que aquele quarto já foi um “quarto do sexo”. Em seguida, dirige-se à irmã com uma pergunta provocativa: “Você nunca teve uma fantasia sexual?” A câmera flagra o embaraço divertido de Luane, que sorri e responde evasivamente. Ludmilla, então, brinca: “Mas e o pastor e a pastora, eles podem fazer tudo?”. A frase desencadeia risos e revela, mais uma vez, a diferença entre as duas irmãs em relação à religiosidade. Luane, evangélica, devota e mais reservada; Ludmilla, espirituosa, livre, provocadora. O diálogo é interrompido por uma risada cúmplice: “Primeiro tem que casar”, responde Luane. Ludmilla, rindo: “Ok, mas depois de casado pode, né?”. Essa conversa, aparentemente banal, ativa de forma sutil o *pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras*, ao mostrar como os laços familiares entre mulheres negras se constroem também na diferença, sem ruptura. As irmãs, mesmo com visões distintas sobre religião e sexualidade, conseguem conversar com afeto, humor e escuta. O ambiente familiar, aqui, não é um lugar de repressão, mas de negociação simbólica, de tensões elaboradas no riso.

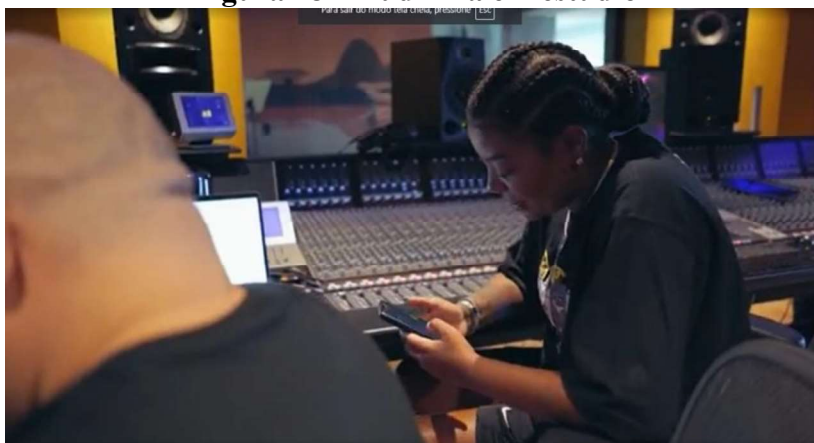
Trata-se de um modelo de convivência marcado por cuidado, liberdade e espaço para múltiplas expressões, inclusive da fé e do desejo.

Ao brincar com a moral sexual cristã, Ludmilla tensiona o dispositivo de sexualidade, que impõe sobre mulheres negras um duplo controle: o do corpo hipersexualizado e o da sexualidade vigiada, especialmente quando atravessada por religiosidades conservadoras. Sua fala não é uma recusa à fé da irmã, é uma provocação performática sobre os limites do discurso moral. O uso do humor como estratégia de resistência aqui é central: Ludmilla ironiza os limites para afirmar sua própria liberdade, sem romper com o afeto familiar. Esse momento também ativa o *pilar da natureza interligada da opressão*, ao explicitar como raça, gênero, sexualidade e religião se cruzam nos corpos das mulheres negras, inclusive dentro da mesma família. A diferença entre Ludmilla e Luane não está em conflito, está em diálogo. E é nesse diálogo que o documentário reafirma a potência da convivência afetiva entre mulheres negras em suas pluralidades e contradições.

A sequência se encerra com Ludmilla tocando diversos instrumentos, cantando, improvisando melodias e se divertindo. A cena reafirma sua entrega à música como espaço de liberdade criativa, sem pretensão de ensaio ou performance. O riso, a provocação, o som, o improviso e o afeto se fundem para compor um retrato honesto da artista fora dos palcos, onde ela se revela em sua completude, sem ser domesticada pelas exigências do olhar público.

Essa sequência de intimidade criativa, é intercalada com o depoimento de Betinho, seu produtor musical. Ele afirma: “Ludmilla transpira música. É uma grande compositora. E mesmo quando canta músicas que não foram compostas por ela, a música muda. Ela evoluiu como cantora, como artista e como compositora”. As imagens seguintes mostram Ludmilla entrando em uma sala de estúdio, sentando com músicos, trocando ideias e gravando notas em seu celular. Ela compartilha: “Tinha muita coisa na minha cabeça... e eu decidi fazer uma sessão de composição pra colocar pra fora”. A fala mostra o ato de compor não como uma estratégia de mercado, mas como uma necessidade psíquica, emocional e política. A música, aqui, é ferramenta de expressão e sobrevivência.

Figura 78 – Ludmilla em estúdio



Fonte: Globoplay, 2021.

Esse momento também participa da *autodefinição e autoavaliação*. Ludmilla não apenas canta, ela escreve, improvisa, orienta a harmonia, propõe versos, edita melodias. Ela se posiciona como autora de si, de suas dores, de suas conquistas e do que deseja dizer ao mundo. Ao trazer as câmeras para dentro da sessão de composição, o documentário rompe com o dispositivo de racialidade que historicamente desautoriza mulheres negras como intelectuais da arte, reservando-lhes o lugar da performance e não da autoria (Collins, 2016). A presença de Ludmilla nesse espaço subverte esse enquadramento e reinscreve sua imagem como artista completa, estrategista e criadora. Esse gesto é também expressão de *uma ação social criativa interseccional*: Ludmilla transforma em método aquilo que, no corpo de uma mulher negra e periférica, seria lido como instinto ou improviso. Sua criação parte de suas experiências, da escuta sensível, do acúmulo afetivo, da técnica apurada e da urgência de narrar sua própria trajetória atravessada por raça, gênero, classe, sexualidade e território. Ao mostrar Ludmilla compondo, rascunhando melodias, liderando ensaios e sendo seguida por músicos que ajustam seus arranjos ao que ela propõe, o documentário constrói não só a imagem de uma artista inegociável em seu talento, mas também de uma mulher que produz sentido a partir do vivido. Isso é evidenciado pela fala de Betinho: “O processo de composição dela é visceral. Às vezes ela manda um pedaço, às vezes a música inteira. Ela vai muito no fluxo, no improviso... é muito bom mesmo. Sai dela”. Aqui se ativa também o *pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras*: a criação como prática de cura, comunicação e partilha, uma arte que não dissocia emoção e técnica, estética e ancestralidade, mas que as entrelaça como forma de sobrevivência e transformação.

A sequência encerra com Ludmilla sorrindo ao improvisar versos no estúdio, rodeada por músicos que a escutam com respeito e leveza. Não há tensão, há construção. E essa criação é o ponto de síntese da trajetória mostrada ao longo do documentário: uma mulher negra,

periférica, lésbica, que transforma vivência em arte, e que constrói, nota por nota, o caminho que deseja trilhar.

O episódio final de “Rainha da Favela” encerra não apenas a narrativa biográfica de Ludmilla construída pelo documentário, mas sintetiza sua trajetória como a construção consciente de uma ponte entre o local e o global, entre a exclusão e o reconhecimento, entre o apagamento histórico e a autorrepresentação. A produção revela uma artista que soube, ao longo dos anos, desafiar os dispositivos de poder não apenas resistindo, mas propondo novas formas de estar no mundo. Ao longo dos episódios, Ludmilla procura se afirmar como sujeito pleno da sua narrativa: ela decide o que cantar, como se vestir, o que mostrar e com quem dividir seus afetos. Ao exercer esse controle, ativa o pilar da autodefinição e autoavaliação, recusando-se a ser lida apenas como funkeira, celebridade ou produto. Ela se impõe como autora, gestora, empresária, cantora e, sobretudo, como compositora visceral, como definiu seu produtor Betinho, uma mulher negra que transforma o vivido em linguagem e projeta sua voz sobre o mundo.

Ao coroar sua mãe como rainha do bloco, ao dançar com as crianças da comunidade, ao tocar instrumentos em casa, ao compor com seus músicos e dialogar com a irmã evangélica, Ludmilla reafirma a centralidade do pilar da cultura de mulheres afro-brasileiras: sua trajetória é coletiva, afetiva, intergeracional. A base sobre a qual ela se sustenta é feita de cuidado, escuta, humor, provocação e presença. A sua consagração como diva não apaga a Silvana, a Brunna, a Luane, a Dona Vilma, ao contrário: é junto delas que ela cresce. A travessia que Ludmilla realiza é comunitária, tecida com os fios da memória, da afetividade e da ancestralidade que sustentam tantas outras mulheres negras no Brasil.

Por fim, o documentário escancara a natureza interligada da opressão que perpassa sua vida e carreira: Ludmilla foi recusada por marcas, ridicularizada pela pronúncia em inglês, censurada por ser lésbica, invisibilizada como compositora e vigiada como figura pública. Mas foi justamente ao nomear essas camadas de opressão e ao se recusar a se adequar a elas que Ludmilla construiu uma ponte do empoderamento. Essa ponte, que se inicia na favela, atravessa o funk, passa pelos memes, pelo amor público com Brunna, pelos prêmios ignorados, pelos palcos do “The Voice”, pelos feats internacionais, pelos bailes de rua e chega ao “Rock in Rio”, não é apenas trajetória, é projeto político. Ao cruzar essa ponte, Ludmilla não abandona o lugar de onde veio: ela transforma a travessia em caminho possível para outras.

E ao afirmar, no encerramento, que quer cantar em estádios lotados ao redor do mundo, ao citar “Cardi B”, Rihanna e Beyoncé como espelhos e horizonte, Ludmilla não expressa apenas desejo, ela emite uma sentença. Ela chegou e seguirá chegando. E cada passo adiante é

uma afirmação de que ser mulher, negra, lésbica, periférica e artista no Brasil pode ser, também, sinônimo de potência, de criação, de liderança e de liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, percorri a trajetória midiática de Ludmilla com o objetivo de compreender como sua figura pública é atravessada pelos dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade, e como, ao resistir a esses dispositivos, ela própria passa a operar como um dispositivo de empoderamento. A partir da metáfora da *ponte do empoderamento*, proposta como eixo analítico deste trabalho, procurei mapear como Ludmilla constrói travessias simbólicas que, ao mesmo tempo em que reafirmam sua singularidade como mulher negra, periférica, lésbica e artista, também pavimentam caminhos coletivos para outras mulheres negras.

Com base nos seis episódios da série documental “Rainha da Favela”, a análise revelou como Ludmilla constrói uma *ponte do empoderamento* a partir de três pilares centrais: *autodefinição e autoavaliação, natureza interligada da opressão e importância da cultura de mulheres afro-brasileiras*. Cada episódio trouxe elementos específicos que, articulados entre si, não apenas narram uma trajetória de superação individual, mas revelam como Ludmilla tensiona e ressignifica os dispositivos de visibilidade, racialidade e sexualidade.

A partir da grade metodológica desenvolvida nesta tese, composta pelos pilares da autodefinição e autoavaliação, da natureza interligada da opressão e da importância da cultura de mulheres afro-brasileiras, foi possível construir uma leitura analítica da imagem pública de Ludmilla e identificar como ela elabora estratégias de visibilidade, resistência e deslocamento simbólico. Em vez de uma análise descritiva dos episódios, optei aqui por organizar a síntese dos resultados a partir das perguntas formuladas na metodologia, que orientaram a leitura dos materiais e permitiram compreender a complexidade de sua performance pública.

No pilar da **autodefinição e autoavaliação**, perguntei: *Como Ludmilla autodefine e autoavalia sua sexualidade, sua negritude e sua trajetória enquanto celebridade?* A análise revelou uma artista que assume a palavra como instrumento de poder, nomeando-se como negra, periférica, bissexual e funkeira com orgulho e intencionalidade. Ludmilla não apenas se apresenta ao público, mas reivindica para si o lugar de narradora de sua própria história. A frase “sou sapatão”, dita diante das câmeras, sintetiza esse gesto de ruptura com os silenciamentos que historicamente marcaram a experiência de mulheres negras na mídia. Ao revisitar sua origem na favela, sua relação com o funk e sua trajetória de superação, Ludmilla constrói uma autoimagem estratégica, que conjuga força, vulnerabilidade e desejo de transformação. Ainda que, por vezes, sua narrativa incorra em contradições, como quando reforça discursos

meritocráticos, ela mobiliza a primeira pessoa como instrumento de subversão dos dispositivos de poder.

No pilar da **natureza interligada da opressão**, questioneei: *Como os marcadores de raça, gênero, sexualidade e classe operam de forma interseccional na construção da imagem pública de Ludmilla?* A análise mostrou que a trajetória da artista é constituída por um entrelaçamento contínuo desses marcadores, que a posicionam simultaneamente como alvo de vigilância e como agente de resistência. A relação afetiva com Brunna Gonçalves, por exemplo, é publicamente celebrada e fetichizada ao mesmo tempo; sua presença em premiações é exaltada, mas sua autoria artística segue subestimada. A intersecção entre sexualização, racismo e origem periférica produz uma condição *outsider* (Collins, 2016), que expõe Ludmilla a riscos constantes de deslegitimação, mas também lhe confere uma potência crítica singular. Sua performance pública, portanto, revela uma consciência parcial, mas operante, da imbricação entre essas opressões e de como elas moldam sua trajetória.

Por fim, no pilar da **importância da cultura de mulheres afro-brasileiras**, perguntei: *Quais valores, práticas e afetos ancestrais se expressam na trajetória pública de Ludmilla?* Neste eixo, a presença de Silvana, mãe da cantora, torna-se central. Sua figura mobiliza valores como força, cuidado e transmissão de saberes, compondo uma gramática afetiva e política em torno da maternidade negra solo. Ludmilla também ressignifica espaços simbólicos tradicionalmente masculinizados e embranquecidos como o samba e a roda ao ocupar esses territórios com sua voz e sua estética negra e feminina. A cultura de mulheres negras aparece, ainda, na prática do autocuidado coletivo, na valorização da ancestralidade e na produção de vínculos afetivos que sustentam sua caminhada. Esses elementos não são acessórios, mas estruturantes da imagem pública da artista, que se projeta como herdeira e continuadora de uma tradição de resistência negra feminina.

Essa síntese mostra que a imagem de Ludmilla, quando lida por essa grade metodológica, revela-se múltipla, tensa e profundamente articulada a um projeto coletivo de ampliação de presenças negras nos espaços midiáticos. Sua trajetória não é apenas individual: é também pedagógica, afetiva e política e opera como linha de fuga no interior dos próprios dispositivos que pretendem governá-la.

Na esfera individual, o empoderamento se manifesta na capacidade de Ludmilla em reivindicar sua identidade com orgulho e consciência política, seja ao assumir sua orientação sexual, ao reivindicar o funk como linguagem legítima, ou ao afirmar sua ancestralidade como força simbólica. Coletivamente, esse movimento pode gerar uma cadeia de identificação e mobilização: quando Ludmilla se posiciona, ela cria possibilidades de existência para outras. O

corpo da celebridade, aqui, funciona como plataforma de afetação: ele comunica, ensina, representa e emociona. A visibilidade que Ludmilla alcança não é neutra; ela é performada com intencionalidade e produz efeitos estéticos, simbólicos, políticos em quem a observa. Assim, sua travessia pessoal se transforma em ação social criativa, e sua fama, em ferramenta de deslocamento discursivo. Ludmilla encarna um tipo de celebridade negra que não apenas rompe com a lógica da exceção, mas que se inscreve como agente de transformação afetando subjetividades, ampliando imaginários e contribuindo para a construção de uma nova gramática do poder que a configura como um dispositivo de empoderamento.

É importante frisar, contudo, que participar da construção da *ponte do empoderamento* não significa estar imune às forças que historicamente tentam desestabilizá-la. Ludmilla, mesmo ao operar como um *dispositivo de empoderamento* para outras mulheres negras, continua atravessada, e muitas vezes ferida, pelos mesmos mecanismos que tenta subverter. Os dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade não cessam sua operação quando uma mulher negra ascende: eles apenas reconfiguram suas estratégias.

A análise da imagem pública de Ludmilla mostra como esses dispositivos atuam em tensão permanente. O de visibilidade a coloca em destaque, mas frequentemente sob condições determinadas: é celebrada, mas não plenamente legitimada; é exaltada em palcos, mas apagada como autora; é capa de revista, mas ainda precisa justificar sua presença. O dispositivo de sexualidade aparece nos enquadramentos midiáticos que fetichizam sua relação com Brunna Gonçalves ou transformam sua bissexualidade em espetáculo. Já o dispositivo de racialidade a atravessa com força desde o início de sua carreira, seja na recusa das marcas em associar suas imagens à dela, seja na naturalização dos ataques racistas que recebeu ao longo dos anos como mostrou a análise das matérias jornalísticas. O modo como essas matérias silenciam ou enfatizam aspectos específicos de sua trajetória expõe os enquadramentos editoriais que, mesmo na consagração, continuam operando apagamentos.

É por isso que a *ponte do empoderamento* não pode ser compreendida como estrutura estática ou conquista definitiva. Ela é processo. É construção contínua, feita de tentativa, escuta, queda e reinvenção. Cada passo de Ludmilla revela o esforço de caminhar sobre essa ponte enquanto ela ainda está sendo construída, e enquanto os dispositivos de poder seguem articulando formas de desmantelá-la. Sua caminhada, portanto, não é apenas símbolo de sucesso, mas demonstração viva da instabilidade dessa travessia. Ao reconhecer isso, reafirmo a importância de olhar para a imagem de mulheres-negras celebridades não como destino final, mas como campo de disputa, de afetação e de transformação em permanente construção.

Também é fundamental reconhecer que, ao mesmo tempo em que Ludmilla resiste aos dispositivos de visibilidade, sexualidade e racialidade, ela também, em alguns momentos, reproduz as mesmas lógicas que busca subverter. Ao longo da análise, identifiquei episódios em que a artista reforça discursos meritocráticos ou valida padrões de sucesso associados ao consumo e ao individualismo e a valores neoliberais, elementos centrais das estruturas que marginalizam corpos como o seu. Um exemplo claro disso aparece no episódio “Rainha da Favela”, quando Ludmilla afirma: “Enquanto meus amigos estavam curtindo, eu estava trabalhando pra ajudar minha família”. Essa fala, embora verdadeira em sua vivência, ativa uma retórica meritocrática que naturaliza a ideia de que esforço individual basta para superar estruturas de opressão. Ao dizer isso, Ludmilla não considera, naquele momento, as barreiras sistêmicas que tornam sua ascensão uma exceção, e não uma regra. Isso evidencia o quanto mesmo trajetórias de resistência podem carregar contradições e como os dispositivos de poder também operam de dentro para fora.

Além disso, percebo que em diversos momentos a ostentação de bens de consumo, carros de luxo, roupas de grife, viagens, é apresentada como marca de vitória. E embora eu compreenda que para uma mulher negra e periférica ocupar esses símbolos seja também um gesto político, não posso ignorar que essas mesmas imagens estão profundamente ancoradas no imaginário neoliberal e na lógica da branquitude como medida de sucesso. São momentos em que a ponte do empoderamento parece ser cruzada com os tijolos da mesma estrutura que a tenta ruir.

Essas contradições não deslegitimam Ludmilla. Pelo contrário: revelam a complexidade de ser mulher negra em espaços de visibilidade e poder. Mostrar que ela também reproduz dispositivos de dominação é, para mim, um exercício de honestidade analítica e de compromisso com uma leitura crítica que não idealiza, mas compreende. A ponte do empoderamento, como venho defendendo, não é um destino fixo, mas um processo contínuo e, por vezes, instável. Ludmilla caminha por essa ponte abrindo caminhos para muitas, mas também tropeça, volta, reconstrói. E é nesse movimento de avanço, falha e reinvenção que reside sua potência transformadora.

A imagem pública de Ludmilla é marcada por um profundo tensionamento entre individualidade e coletividade, visibilidade e vigilância, resistência e reprodução de normas. Ao longo da tese, nomeei como “projeto coletivo” o conjunto de efeitos simbólicos e afetivos produzidos por sua performance pública. Mas é necessário aprofundar: de que projeto coletivo se trata, se sua narrativa é centrada na própria trajetória e nos vínculos familiares? A resposta está na noção de *ação social criativa* (Collins, 2019), que permite compreender o impacto

coletivo de ações individuais quando estas desestabilizam estruturas opressoras. Ludmilla, ao narrar-se com intencionalidade e ao ocupar espaços midiáticos historicamente negados às mulheres negras, engendra um deslocamento discursivo que não se limita à sua experiência. Sua imagem atua como plataforma de afetação e reconhecimento, ativando redes de identificação que extrapolam sua família e alcançam um público mais amplo, sobretudo mulheres negras que compartilham experiências de apagamento e resistência. O projeto coletivo, portanto, não está na formalização de um ativismo tradicional, mas na produção simbólica que sua visibilidade ativa, uma pedagogia encarnada que amplia os modos de ser, existir e sonhar da mulher negra na esfera pública.

O quadro a seguir explicita como esse projeto coletivo é construído a partir da visibilidade estratégica de Ludmilla, organizada em cinco dimensões centrais. Cada uma delas expressa um aspecto de sua performance pública, que, ao ser lido à luz da ação social criativa, revela formas de resistência simbólica com efeitos coletivos. A narrativa em primeira pessoa, por exemplo, funciona como ruptura do silenciamento e convite à autodefinição para outras mulheres negras. A valorização da ancestralidade, expressa nas figuras da mãe e da esposa, ativa uma memória afetiva coletiva que desafia os estigmas impostos à família negra. Já a ocupação de espaços simbólicos, como o samba, o funk ou os palcos do entretenimento *mainstream*, desloca os limites do pertencimento nacional e amplia o imaginário social. A exposição das violências que sofre e a apropriação dos signos do sucesso a partir da estética negra e periférica funcionam como disputas diretas com os dispositivos de poder. Assim, a visibilidade de Ludmilla não é apenas uma conquista individual, mas uma prática política que, mesmo marcada por contradições, constrói um projeto coletivo de reimaginação da mulher negra no Brasil contemporâneo.

Quadro 4: Visibilidade, Ação Social Criativa e Projeto Coletivo na imagem pública de Ludmilla

Dimensão de Visibilidade	Expressão na Performance de Ludmilla	Acionamento da Ação Social Criativa	Projeto Coletivo Ativado
Narrativas em primeira pessoa	Declarações sobre sua sexualidade, negritude, origem periférica	Reivindicação pública da identidade como ferramenta de enfrentamento de dispositivos de poder	Convida e legitima outras mulheres negras a se narrarem; quebra o silêncio e ativa identificação
Valorização de laços familiares e afetivos	Presença constante da mãe, da esposa, irmãs e amigos	Ancestralidade, cuidado e rede de afeto como força de enfrentamento simbólico	Reposiciona a família negra como espaço de potência e não de carência
Ocupação de espaços simbólicos da cultura nacional	Ingressa no samba com o “Numanice”, canta no The	Reescreve os signos de pertencimento nacional com	Amplia o imaginário sobre quem pode ser reconhecido

Dimensão de Visibilidade	Expressão na Performance de Ludmilla	Acionamento da Ação Social Criativa	Projeto Coletivo Ativado
	Voice, ganha prêmios de prestígio	corpo e estética negra e feminina	como símbolo da cultura brasileira
Enfrentamento público de ataques e apagamentos	Exposição de casos de racismo, fala sobre o cansaço da fama e resistência	Quebra do ideal da celebridade inatingível; exposição da vulnerabilidade como gesto político	Produz empatia, politiza o sofrimento negro e convida ao engajamento emocional e ético
Criação de um imaginário de sucesso plural	Estética de luxo e poder associada à favela, ao funk e à sexualidade dissidente	Reconfiguração dos signos de prestígio e sucesso a partir de um corpo dissidente	Cria brechas no imaginário hegemônico e tensiona o neoliberalismo com estética periférica

Fonte: autoria própria.

Dessa forma, o projeto coletivo ativado por Ludmilla não se organiza em moldes tradicionais de militância ou em estruturas institucionais de engajamento político, mas se realiza na esfera simbólica, performática e afetiva de sua imagem pública. Ao tornar visíveis experiências historicamente silenciadas e ao habitar espaços de prestígio com seu corpo negro, lésbico e periférico, Ludmilla não apenas reivindica para si o direito de existir com dignidade, mas inaugura brechas para que outras mulheres negras também possam se reconhecer e se projetar. Seu corpo-celebridade, assim, opera como um campo de disputa discursiva e estética, no qual a ação social criativa ganha materialidade e reverbera coletivamente. O impacto de sua visibilidade está, portanto, menos no que ela declara como intenção explícita e mais naquilo que seu percurso desloca, afeta e transforma no tecido social. Ao performar essa travessia em rede, Ludmilla atualiza o que há de mais potente no empoderamento como prática coletiva: a capacidade de expandir o imaginário do possível.

Também é fundamental reconhecer os limites do próprio documentário na construção da imagem pública de Ludmilla. “Rainha da Favela” não é um retrato neutro ou exaustivo de sua trajetória, mas uma narrativa biográfica mediada por escolhas editoriais, comerciais e afetivas, muitas delas feitas pela própria artista. Como toda narrativa construída em primeira pessoa, o documentário opera por seleção: enfatiza aspectos que reforçam determinadas imagens (a guerreira, a vencedora, a apaixonada) e silencia ou marginaliza elementos que poderiam tensionar essa representação. Nenhum material midiático dá conta da complexidade de uma imagem, sobretudo quando se trata de uma figura pública que encarna múltiplos marcadores sociais e ocupa um lugar de visibilidade intensa e racializada. A imagem de Ludmilla que emerge ali é, portanto, uma versão negociada, autorizada e estrategicamente performada, que não elimina suas contradições, mas as administra. Reconhecer esses limites

não desvaloriza o documentário, mas nos convida a uma leitura crítica que compreenda a biografia midiática como um campo de disputa e como um dispositivo de poder e de agência, onde o que se mostra e o que se oculta são igualmente reveladores.

Por fim, é importante reconhecer que muitos acontecimentos relevantes na trajetória de Ludmilla ocorreram após o recorte temporal deste corpus. Um dos mais simbólicos foi o nascimento de sua filha, Be Zuri, fruto da união com Brunna Gonçalves. Esse acontecimento não apenas reposiciona Ludmilla no imaginário da maternidade negra, como também projeta novas questões sobre família, afeto e visibilidade LGBTQIAPN+ na mídia brasileira, abrindo margem para pesquisas futuras que explorem essas dimensões com profundidade. Além disso, acredito que a metodologia da *ponte do empoderamento*, proposta e experimentada nesta tese, pode ser mobilizada para a análise de outras mulheres-negras celebridades que, a exemplo de Ludmilla, constroem suas trajetórias entre o enfrentamento dos dispositivos de poder e a invenção de estratégias de resistência simbólica.

Finalizo reafirmando que esta pesquisa é também sobre mim, sobre a minha mãe e sobre mulheres negras visíveis. Quando escrevo sobre Ludmilla, escrevo também sobre o que significa sonhar sendo mulher negra neste país. Escrevo sobre a beleza e o peso de construir pontes sem saber se haverá chão. Sobre o medo de cair e a coragem de atravessar mesmo assim. Porque, como Ludmilla, eu também sou filha da força. E sei que nenhuma de nós caminha sozinha. Esta tese, portanto, é mais do que uma análise acadêmica: é um gesto político, um ato de memória e um compromisso com as mulheres negras que vieram antes, que estão agora e que ainda virão. Que esta ponte siga sendo construída, palavra por palavra, passo por passo, vida por vida.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 152p.
- ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004. 323p.
- ARENDT, H. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2005. 352p.
- ARENDT, H. **Sobre a violência**. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 154p.
- AUBERT, N.; HAROCHE, C. Ser visível para existir: a injunção da visibilidade. *In*: AUBERT, N.; HAROCHE, C. (Orgs). **Tirania da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-Unifesp, p. 13-29, 2013.
- AYUB, J. **Introdução à analítica do poder de Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2015. 124p.
- BAIROS. Nossos Feminismos Revisitados. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 3, n. 2, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462>>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991. 101p.
- BELMIRO, D. M. M. **E não sou eu uma mulher?: o feminismo e identidade negra na construção da celebridade Taís Araújo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social – Interações Midiáticas) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <<https://web.sistemas.pucminas.br/BDP/PUC%20Minas/Home/Visualizar?seq=6280AF12AC860B48A3972EF167C78189>>. Acesso em: 13 jan. 2025.
- BERTH, J. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019. 184p.
- BIRMAN, J. Sou visto, logo existo: a visibilidade em questão. *In*: AUBERT, N.; HAROCHE, C. (Orgs). **Tirania da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-Unifesp, p. 13-29, 2013.
- BOUILLOUD, J. P.; DESLANDES, G. From negativity to creativity: about the aesthetics of “Beau Geste” in leadership. *In*: **European Group For Organizational Studies Colloquium**, 29. Montreal. Proceedings. Montreal, 2013.
- BRAGA, J. L. Comunicação é aquilo que transforma linguagens. **Revista Alceu**, v. 10, n. 20, p. 41-54, 2010. Disponível em: <<http://revistaalceu-acervo.com.pucrio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=365&sid=32>>. Acesso em: 04 set. 2021.

BRAGA, J. L. O conhecimento comunicacional entre a essência e o episódio. *In*: FRANÇA, V. R. V.; SIMÕES, P. G. (org.) **O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, p. 119-137, 2018.

BRAGA, J. L. **Uma conversa sobre dispositivos**. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020. Disponível em: <<https://seloppgcomufmg.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Uma-conversa-sobre-dispositivos-Selo-PPGCOM-UFMG.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2021.

BRAUDY, L. **The frenzy of renown: fame and its history**. New York: Vintage, 1997.

BUENO, W. **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. Porto Alegre: Zouk, 2020. 176p.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 226p.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. 3 ed. São Paulo: Autêntica, 2023. 288p.

CARNEIRO, D. C. B. **Celebridades-resistência: um olhar pragmatista e interseccional para as ações de Preta Gil e Thais Carla no enfrentamento à gordofobia e a outras opressões**. 2024. 332 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/76799>>. Acesso em: 05 jan. 2025.

CARNEIRO, D. C. B; SIMÕES, P. s. Em ação, uma celebridade-resistência: Preta Gil e os valores contemporâneos. **Revista RuMoRes**, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 35-56, jul./dez. 2021. Disponível em: <[10.11606/issn.1982-677X.rum.2021.184340](https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2021.184340)>. Acesso em: 21 fev. 2024.

CARNEIRO, S. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023. 432p.

CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano, 2003.

CARRERA, F. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. **E-Compós**, v. 24, 2021. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198>>. Acesso em: 21 fev. 2024.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. 700p.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, vol. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em:

<https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s010269922016000100099&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 25 ago. 2021.

COLLINS, P. H. **Bem mais que ideias: a interseccionalidade como teoria social crítica**. São Paulo: Boitempo, 2022. 424p.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019. 496p.

CRENSHAW, K. A interscionalidade na discriminação de raça e gênero. **Revista Estudos Feministas**, n. 10, p. 171-188, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 23 ago. 2024.

CRENSHAW, K. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1229039>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

DEL PRIORE, M. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. 678 p.

DEWEY, J. En busca del público. In: _____. **La opinión pública y sus problemas**. Madrid: Ediciones Morata, 2004. p. 59-76.

DEWEY, J. Tendo uma experiência. In: LEME, M. O. R. P. (org.). **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 89-105. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1229039>>. Acesso em: 20 jun. 2024.

DYER, R. **Stars**. London: British Film Institute, 1998. 256p.

EVARISTO, C. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. 200p.

FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 151-162, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-97022002000100011>>. Acesso em: 2 jun. 2025.

FOUCAULT, M. A história da sexualidade. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p. 243-276.

FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos V. Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade: curso no collège de France (1975 - 1976)**. SP: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT. M. Subject and Power. *In*: Dreyfuss, H. e Rabinow P. Beyond structuralism and hermeneutics. **Brighton, The Harvester Press**. 1982

FOUCAULT. M. **Vigiar e punir**. 21 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FRANÇA, V. Alcance e variações do conceito de midiaticização. *In*: FERREIRA, Jairo (org.). **Redes, sociedade e pólis**: recortes epistemológicos na midiaticização. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2020. Disponível em:

<<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/39829/1/veraAlcanceVariacoes.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2024.

FRANÇA, V. O objeto e a pesquisa em comunicação: uma abordagem relacional. *In*: MOURA, C. P.; LOPES, M. I. V. (org.). **Pesquisa em comunicação**: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

FRANÇA, V. R. V. Celebidades: identificação, idealização ou consumo?. *In*: FRANÇA, V.R.V.; FREIRE FILHO, J.; LANA, L.; SIMÕES, P. G. **Celebidades no século XXI**: transformações no estatuto da fama. Porto Alegre: Sulina, p. 15-36, 2014.

FRANÇA, V. R. V.; SIMÕES, P. G. Celebidades, acontecimentos e valores na sociedade contemporânea. **E-Compós**, v. 23, p. 1-25, 2020a.

FRANÇA, V.; SIMÕES, P. Celebidades como ponto de ancoragem na sociedade midiaticizada. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v.21, n.3, p. 1062-1081, 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/16397>>. Acesso em: 15 jul. 2024.

FRANÇA, V; SIMÕES, P. Perfis, atuação e formas de inserção dos famosos. *In*: FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula; PRADO, Denise (Org.). **Celebidades no século XXI**: diversos perfis, diferentes apelo. Belo Horizonte: Selo Editorial PPGCOM/UFMG. v. 2, p. 31-58. 2020b. Disponível em: <<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

FREIRE FILHO, J. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, n. 28, p. 18-29, 2005. <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3333>>. Acesso em: 20 jun. 2024.

FURTADO, L. **Cantando e escutando amores: as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais**. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/54430>>. Acesso em: 31 maio 2025.

GEERTZ. C. Centros, reis e carisma: reflexões sobre o simbolismo do poder. *In*: GEERTZ. C. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petropolis: Vozes, 1997.

GOFFMAN, E. **Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. 720p.

GONÇALVES, M. B. **Mídia, gênero e feminilidade: representações do protagonismo feminino nas telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão na década de 2010**. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/69614>>. Acesso em: 24 dez. 2024.

GONZALEZ, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. São Paulo: ANPOCS, Ciências Sociais Hoje, 1983.

GUIMARÃES-SILVA, P. **Mulheres negras escrevintes: pacto de resistência contra o dispositivo de racialidade**. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2023. Disponível em: <<https://seloppgcomufmg.com.br/wp-content/uploads/2024/01/Mulheres-Negras-Escrevintes-Selo-PPGCOM-UFMG.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2024.

HAN, B. C. **O que é poder**. Petrópolis: Vozes, 2020. 216p.

HAN, B. C. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015. 136p.

HOOKS, B. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 464-469, 1995. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/17511-comissao-aprova-cotas-para-negros-na-midia/>>. Acesso em: 15 set. 2023.

HOOKS, B. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. 356p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua: segundo trimestre de 2023**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

JOAS, H. **Pragmatism and social theory**. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993. 200p.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. São Paulo: Cobogó, 2019. 249p.

LAGO, F. M. C. ; PRADO, D. F.B. Representações de práticas culturais populares: o que o mundo separa o Esquentá! junta?. **Temática (João Pessoa. Online)**, v. 11, p. 95-115, 2015.

LANA, L. As contradições da fama da periferia: a celebração de Tati Quebra-Barraco. *In*: FRANÇA, V. R. V.; FREIRE FILHO, J.; LANA, L. (Org.). **Celebridade e fama: mídia, cultura e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-205.

MAFRA, R. **Entre o espetáculo, a festa e a argumentação: mídia, comunicação estratégica e mobilização social**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 192p.

- MAGALHÃES, P. G. **Territórios sagrados: mulheres negras e as experiências religiosas no pentecostalismo periférico**. 2022. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Cachoeira, 2022. Disponível em:
<<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/36107/3/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20PARA%20PUBLICA%C3%87%C3%83O%20aprovada.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2025.
- MBEMBE, A. Necropolitics. **Public Culture**, v. 15, n. 1, p. 11-40, 2003. Disponível em:
<<https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- MENDONÇA, R. F.; SIMÕES, P. G. Enquadramento: diferentes operacionalizações analíticas de um conceito. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 27, n. 79, p. 187-191, 2012. Disponível em:
<<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/ptZ9Qp9Qn7n7PdZDJZZXv3L/?lang=pt&format=pdf.>>. Acesso em: 11 out. 2024.
- MILLS, C. **The Racial Contract**. Cornell University, 1997. 192p.
- MINOIS, G. **History of Fame: From Alexander the Great to Paris Hilton**. Cambridge: Polity Press, 2012.
- NASCIMENTO, M. B. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. Alex Ratts (org). São Paulo: UBU Editora, 2022. p. 41-46.
- PERROT, M. **Mulheres públicas**. São Paulo: Edusc, 1998. 159p.
- QUÉRÉ, L. **D'un modèle épistémologique de La communication à un modèle praxéologique**. Réseaux, n. 46/47. 1991.
- RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112p.
- ROCHA, E; LANA, L. No jardim das delícias: os dilemas de Brigitte Bardot no Rio de Janeiro. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 123-139, 2019. Disponível em:
<<https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/148013>>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- ROCHA, M. E. M. Nacionalismo e diversidade: do Programa “Esquentá”, da Rede Globo, à cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio 2016. **Política & Sociedade**, v.16, n. 35, p. 159-177, 2017. Disponível em:
<https://www.researchgate.net/publication/318484255_Nacionalismo_e_diversidade_do_Programa_Esquentá_da_Rede_Globo_a_cerimonia_de_abertura_das_Olimpiadas_do_Rio_2016>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- ROJEK, C. **Presumed Intimacy: Parasocial Interaction in Media, Society and Celebrity Culture**. Cambridge: Polity, 2008. 224p.
- SÁ MARTINO, Luís Mauro. Midiatização da religião e Estudos Culturais: uma leitura de Stuart Hall. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 3, v. 10, p. 143–156, set./dez. 2016. Disponível

em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/27387>>. Acesso em: 31 maio 2025.

SCHUTZ, A. O estrangeiro: um ensaio em psicologia social. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 10, n. 113, p. 117-129, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/download/11345/6153/>> Acesso em: 16 abr. 2024.

SERELLE, M. A abordagem intertextual no estudo de celebridades: aspectos teórico-metodológicos. *In*: FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula; PRADO, Denise (orgs.). **Celebridades no século XXI: diversos perfis, diferentes apelos**. Belo Horizonte: PPGCOM, v. 2, 2020. Disponível em: <<https://seloppgcomufmg.com.br/wp-content/uploads/2019/08/Celebridades-no-Seculo-XXIvol.-2-Selo-PPGCOM-UFGM.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2025.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?**. São Paulo: Loyola, 2002. 304.

SIMMEL, G. O estrangeiro. *In*: MORAES FILHO, Evaristo (org.). **Simmel: Sociologia**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983. p.182-188.

SIMÕES, P. Celebridade: dispositivo crítico? **RuMoRes**, v. 13, n. 26, p. 17-33, 12 dez. 2019. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/268348557.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

SIMÕES, P. G. A mídia e a construção das celebridades: uma abordagem praxiológica. **Logos**, v. 16, n. 2, p. 67-79, 2010. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/31/06_logos31_paulasimoes.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2021.

SIMÕES, P. G. O poder de afetação das celebridades. *In*: FRANÇA, V.R.V.; FREIRE FILHO, J.; LANA, L.; SIMÕES, P.G. (orgs.). **Celebridades do século XXI: transformações no estatuto da fama**. Porto Alegre: Sulina, p. 209-225, 2014.

SODRÉ, M. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 272p.

SODRÉ, M. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia e cotas no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SODRÉ, M. Uma lógica perversa de lugar. **Revista ECO-Pós**, v. 21, n. 3, p. 9-16, 2019. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/download/22524/12624/53464>. Acesso em: 05 set. 2021.

SOUZA, J. **A elite do atraso: da escravidão à lava jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017. 140p;

THOMPSON, J. B. A nova visibilidade. **MATRIZES**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 15-38, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i2p15-38>>. Acesso em: 21 jan. 2024.

TORRES, E. C. Economia e carisma da indústria cultural da celebridade. *In*: FRANÇA, V.R.V.; FREIRE FILHO, J.; LANA, L.; SIMÕES, P.G. **Celebridades no século XXI: transformações no estatuto da fama**. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 71-94.

VELASCO, D. B. **Narrativas de história do Brasil no ENEM: disputas curriculares pela hegemonização do conhecimento escolar**. 2018. 276 fls. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5856170>. Acesso em: 23 jul. 2024.

WEBER, M. **Ensaio de Sociologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982. 265p.

YAMAMOTO, E. Y. Desentranhar o comunicacional: a comunicação segundo José Luiz Braga. **Questões Transversais**, v. 1, n. 2, p. 100-106, 2014. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/7662>>. Acesso em: 26 ago. 2022.