**Escritas intersecionais, autobiográficas e digitais de Divas da Latin Pop Music**

Igor Lemos Moreira[[1]](#footnote-1)

**Resumo**

Gloria Estefan, Jennifer Lopez e Camila Cabello são cantoras consideradas "divas" da música *pop* latina que pertencem a três gerações distintas. Apesar de suas diferenças, principalmente do ponto de vista geracional, essas cantoras/artistas convergem ao longo de suas carreiras ao serem construídas e representadas na mídia como “Divas” da Música Pop Latina. Como divas, são consideradas por segmentos, grupos e setores como representantes de um conjunto de identidades e identificações com as quais os indivíduos estabelecem relações. No entanto, como cantoras cuja identidade artística está diretamente ligada à ideia de etnia e gênero, suas construções dependem diretamente de um frequente jogo de representações, narrativas e usos do passado que se apresentam como parte de sua performance. Por meio da análise de algumas publicações de Gloria Estefan, Camila Cabello e Jennifer Lopez, essa comunicação, como parte dos resultados de minha pesquisa de mestrado e doutorado, visa levantar alguns pontos possíveis de análise do Instagram como fonte de estudo para a história da música pop dedicada aos estudos (auto)biográficos, entendendo que o Instagram (e as redes sociais em geral) é hoje parte indispensável na construção da Diva, com ênfase nos debates interseccionais sobre latinidade e gênero. Para isso, parto do campo da Cultura Visual, articulado com os estudos sobre a Cultura Escrita, na tentativa de compreender as múltiplas temporalidades que permeiam a composição da rede social dos artistas, manifestadas tanto nas práticas de escrita quanto na seleção/edição de fotografias, bem como na composição do próprio aplicativo e na escolha do que é publicado.

**Palavras-chave**

História do Tempo Presente; Divas; Música Pop; Interseccionalidade; Internet.

Não é de hoje que pesquisadores tem destacado as mudanças significativas na cultura escrita provocadas pelos meios sociodigitais (Chartier 2002). Ao menos desde a popularização dos primeiros provedores de acesso a internet e da invenção da *World Wide Web* na década de 1990, historiadores dedicados a pensar e analisar a produção histórica nos ambientes digitais tem procurado reforçar a mudança significativa provocada pelos novos suportes na produção de narrativas (auto)biográficas (Rosenzweig, 2011). Os impactos diversos envolvem desde as formas de narrar aos jogos de identificação, marcado por processos de aceleração do tempo e de constante disputa por memórias em meio a efemeridades (Rosa, 2019). Entre os diversos setores/espaços possíveis e atrelados a esse processo sócio-histórico estão as redes sociais, esferas que tem alimentado um debate frequente sobre a realidade do irreal.

 Em obra recente Néstor García Canclini (2021) analisa o papel ocupado pelas chamadas mídias sociodigitais para a produção de identidades, cidadanias e pertencimentos no tempo presente. Para García Canclini, se por um lado podemos falar em novas esferas de produção de sentimentos de comunidade, pertencimento e mobilização política, o ambiente online tem provocado uma necessidade latente pela redefinição de conceitos, terminologias e discursos centrais para a vida cultural, política, social e econômica. Não se trata, como atenta o autor, de abolir a historicidade, substituindo definições antigas por novas, esvaziadas de espessura temporal, mas de problematizar suas matrizes interpretativas a partir do dialogo com o contexto vivido. Neste sentido, noções como identidade e biografia tem se tornado cada vez mais complexas e porosas, impactando particularmente no caso dos processos artísticos e das construções de trajetórias artísticas (MacDowall; Budge, 2022).

 Na presente comunicação, gostaria de me centrar em um caso específico desse debate: o conceito de Diva. Conforme explorado anteriormente em Moreira (2021; 2018), o século XXI tem sido palco de uma série de debates acerca do conceito de Diva, em especial na *pop music*, com ênfase nas novas formas de produção de figuras centrais/ídolos e na necessária diversificação de marcadores sociais da diferença nesse processo. Se, conforme estabelece Morin (1989), o conceito esteve por muito tempo atrelado a ideia de personalidades dotadas de uma suposta genialidade, remetendo a noções de *primma donna,* e da associação entre artista e mídia no reforço de tal construção, o meio sociodigital tem tensionado essa associação, alargando o conceito e demonstrando que elementos como a imposição da voz, a construção de um plano midiático ou a dimensão estética não são elementos hegemonicamente definidores de quem é ou não uma “diva”.

 Muito desse processo foi decorrente da abertura e da possibilidade de criação de outros canais de interação com públicos diferentes, reforçando o papel da identificação e da construção dos fãs como elementos centrais para um conceito contemporâneo de Diva. Entre os recursos online, as redes sociodigitais têm sido centrais para esse processo, em especial aquelas que articulam imagem, cultura escrita e contato direto entre fãs e artistas, rompendo as balizas pré-estabelecidas entre público, privado e mediação midiática. Redes como *TikTok, Twitter* e, principalmente, o *Instagram* se colocam, desta forma, como canais, espaços e meios potentes de análise, discussão e ambientação que, ao serem analisados pela historiografia e os Estudos Culturais, fomentam uma renovação epistêmica sobre os processos contemporâneos de construção de artistas consideradas “divas”.

Retomo aqui, uma inquietação anteriormente destacada (Moreira, 2018, p. 2) e que será novamente aventada nessa comunicação:

Lançado em 2010 o Instagram é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos. Seus usuários encontram nesse aplicativo um espaço de socialização de fotografias e curtos audiovisuais, assim como também podem acompanhar a atualização de perfis de amigos, familiares ou pessoas públicas de seus interesses. Neste sentido, em uma breve análise de alguns perfis e da proposta do Instagram, poderíamos então dizer que essa rede simbolizaria um novo suporte para a construção de si de maneira a fazer referência a criação de diários pessoais e álbuns de fotografias, remontando então séculos XVI e o XIX?

Assim como ressaltado naquele contexto, no entanto, compreendo que o *Instagram* não se limita a um novo suporte ligado a cultura escrita e cultura visual que retoma, em parte, a Primeira e Segunda Modernidade. Ao ser predominantemente pública, diferentemente dos diários pessoais e álbuns fotográficos que tinham uma relação muito mais privada (apesar de ainda sim pública), essa rede social é um espaço frequente de (re)invenção constante do eu, uma oportunidade de construção frequente, diária e fluida de identidades-narrativas de sujeitos a partir dos meios digitais. A partir dos trabalhos de Arfuch (2010), nessa operação indivíduos narram suas (auto)biografias transitando entre a criação espetacularizada de uma personalidade pública a ser reafirmada e a necessidade de apresentação da vida privada como eixo fundamental dessa *persona* que se apresenta online.

 Recursos como o registro e a publicação imediatas influenciam nessa nova redefinição, em meio a uma confluência de composição que articula álbum, diário e relato (auto)biográfico a ser tornado público por meio de legendas, fotografias e vídeos abertos, quase totalmente, a comentários. Esse eixo é central para artistas e divas, em especial na *pop music*. Para essas artistas, o *Instagram* é, certamente, parte de um sistema de publicidade, propaganda e divulgação de suas personalidades e produções. A dimensão mercadológica e econômica é inegável e precisa ser ressaltada. Mas, enquanto rede sociodigital, essas contas são também espaços de narrativas (auto)biográficas, seja pela forma como divulgam suas produções e diferentes públicos produzem sentidos e memórias ou pelos momentos em que temas pessoais são tratados.

Desta forma, muitos artistas (não todos) vivem uma relação complexa entre o que poderíamos chamar de “pessoal” e o “comercial”. Em caso de artistas diretamente ligados a movimentos sociais e/ou que tornam suas identidades e marcadores sociais da diferença parte de suas produções (Beyoncé, Rihanna, Jennifer Lopez etc), essa fronteira é particularmente interessante pois, além do citado, a dimensão política adentra e se potencializa. É justamente esse campo que a presente comunicação pretende explorar. A partir do perfil do *Instagram* decantoras consideradas como “divas interseccionais” (Moreira, 2019) essa comunicação visa levantar alguns pontos possíveis de análise do Instagram como fonte de estudo para o historiador da música *pop* dedicada aos estudos (auto)biográficos, entendendo que o Instagram (e as redes sociais em geral) é hoje parte indispensável na construção da Diva, com ênfase nos debates interseccionais sobre latinidade e gênero.

Como estudos de caso, foram selecionados perfis das cantoras Jennifer Lopez, Camila Cabello e Gloria Estefan, artistas centrais para a *Latin Pop Music* contemporânea e que foram, a depender dos contextos de lançamento de suas carreiras, consideradas como “divas” no segmento. No entanto, esse status possuem suas especificidades pois tais cantoras, apesar de “divas” tem seus status diretamente conectados a outros marcadores sociais, sendo central uma análise interseccional do conceito de vida para compreender suas narrativas (auto)biográficas no *Instagram*.

**Divas interseccionais: um conceito em elaboração**

 Enquanto perspectiva epistêmica, a interseccionalidade possibilita uma abordagem analítica envolvendo diferentes marcadores sociais e as diversas estruturas sociais de forma interconectada. O conceito, que partiu dos debates empreendidos por pesquisadoras do feminismo negro e latino-americano, “visa dar instrumentalidade teórica-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias onde mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais” (Akotirene, 2018, p. 14). O pensamento interseccional, no entanto, não é apenas um instrumento analítico, mas um posicionamento epistêmico aplicado a pesquisa e a vida em sociedade. Não se trata, como tem se procurado ressaltar, de apenas indicar e/ou apontar que vidas são atravessadas por diferentes marcadores sociais da diferença (raça, gênero, classe, nacionalidade, religião, etc), mas de efetivamente compreender os sujeitos na relação entre esses múltiplos elementos. Em outras palavras, não se tratada de um “e também é...”, mas de uma operação que envolva as diferentes camadas que compõem as identidades e que atravessam as experiências.

 Enquanto uma forma de resposta e provocação a correntes feministas brancas, particularmente ligadas a classes médias, o pensamento interseccional destaca a construção histórico-social da categoria “gênero” como parte dos processos de colonialidade integrantes da modernidade, junto a outros como raça (Lugones, 2008). Dentro dessas construções narrativas que envolvem o controle do ser e do saber, os discursos sobre o masculino e o feminino mobilizaram e ainda mobilizam estruturas sociais diversas, provocando violências e controle de sujeitos amplamente heterogêneos massificados em noções homogeneizadoras.

A interseccionalidade se apresenta então enquanto abordagem possível de problematização desses processos, razão pela qual envolve tanto uma proposta teórico-metodológica, como um posicionamento frente ao próprio mundo em que vivemos. Na medida que o pensamento interseccional combate a segmentação e a narrativa colonialista, ele reconhece estruturas e propõem combater as hierarquizações, fomentando a incorporação de novos corpos em suas particularidades e por meio de processos que são históricos, sociais, culturais e políticos (Crenshaw, 2010). É justamente dentro dessa chave analítica que reside uma renovação potente ao campo da *pop music* e das história da música, adotando particularmente como recorte um conceito historicamente construído entorno de discursos sobre o feminino: as divas.

Etimologicamente, a palavra *Diva* advém do latim *Divus/Divinus* que, em tradução ao português significativa divino, ou seja, um sujeito a ser idolatrado e que emana uma determinada “aura”. No século XVI, tal noção passou a ser incorporada ao mundo das artes, particularmente com a popularização da Ópera na Itália, quando cantoras passaram a ser consideradas “divas”. A partir de então, a noção de diva passa a estar associada ao corpo feminino e a performance de mulheres vistas como detentoras de grande potencial artístico (em especial na imposição da voz e na apresentação de um determinado corpo controlado), pelo meio do qual se nutria uma espécie de afeto ou idolatria. No entendo, nesse campo ainda, apesar da centralidade do individuo, é notável uma projeção de potencialmente artístico particularmente ligada ao sujeito-modelo, ou seja, a “ideia” sobre a Diva e não uma construção que se dá pelo artista-sujeito ainda.

Foi no século XX, a partir da consolidação das indústrias da cultura, que esse processo se renovou, expandiu e massificou. Morin (1989) discute tal processo através do conceito de “Estrela” no cinema, que por sua vez remontou ao contexto da primeira modernidade em uma série de aproximações na representação, mas com uma profunda diferenciação: a valorização do individuo. Particularmente a partir da década de 1970/1980 esse processo se intensificou, com a valorização não apenas da artista no lugar da personagem, por exemplo, mas de outros sujeitos que passaram crescer em meio aos movimentos feministas e tensões sociais. Em um primeiro momento, cantoras a exemplo de Madonna e Cher passaram a tencionar essas construções por meio de seus corpos, da performance e da forma de agir.

É importante ressaltar, de uma diferenciação com casos predecessores como Billie Holliday e Ella Frizzgerald, consideradas como “rainhas” em seus respectivos segmentos, e que foram artistas negras fundamentais nesse processo. Enquanto artistas dos anos 1930 e 1940 tiveram um papel central para esses processos, em especial enquanto mulheres integrantes de grupos racializados, a forma de construção de narrativas acerca do corpo e da contestação sobre o ser artístico de figuras como Cher e Madonna foram distintas, inclusive ligadas a processos de libertação sexual e da cultura jovem do período. O que a partir do final do século XX passou a se colocar, em especial por meio dessas figuras, foi a necessidade de se pensar além da segmentação ou da inclusão apenas do termo “negra” ou “mulher”, por exemplo, defendendo a necessidade de uma compreensão total, contestadora e de redefinição do corpo de uma diva sem, evidentemente, perder de vista o viés comercial.

É justamente a partir desse cenário, debate, que a questão interseccional se torna ainda mais latente, não por um crescimento de um eixo estruturante já presente, mas pela sua incorporação ao cotidiano da forma como se constroem essas artistas. Retomando uma hipótese já aventada anteriormente, considera-se que

Seria a dimensão da interseccionalidade, em nossa percepção, que possibilita compreender a mudança e o processo de redefinição do conceito de Diva na virada do século XX para o XXI significando não uma ruptura total, mas uma expansão. Neste sentido, considera-se que a leitura interseccional permite compreender não apenas esse processo de emergência de “novas Divas” (Martínez Caño, 2017), mas do ponto de vista da análise historiográfica apontar permanências, continuidades e fragmentações destas concepções no tempo presente. (Moreira, 2021, p. 03).

Destacamos nesse trabalho um segmento específico, que se expande justamente nos anos 1980 e 1990: as divas latinas. Cantoras/artistas latinas e latino-americanas (a exemplo de Gloria Estefan, Selena, Celia Cruz e Thalía) a partir do final do século passado passaram a construir carreiras que excediam ao segmento da *Latin Music* e a adentrar no *mainstream.* Ao fazerem esse processo de *crossover,* no entanto, a dimensão de uma “latinidade” (que articula raça, gênero, classe, religiosidade, entre outros marcadores sociais da diferença) sempre esteve presente, fosse em suas produções, na cobertura midiática ou em suas falas públicas. Desta forma, apesar de avançarem para o mercado global e se colocarem como figuras entre tantas outras de diferentes segmentos, o fato de serem artistas latinas foi um elemento estruturante em uma relação interdependente: era parte de suas identidades/identificações artísticas e pessoais, mas também um rotulo comercial.

Desta forma, a construção dessas cantoras, que foram consideradas “divas” (O’Brien, 2008), esteve intrinsecamente ligada a tais marcadores sociais reunidos, constantemente, em um conceito poroso e também de complexa definição de latinidade, de forma a ser possível falarmos em “divas interseccionais”. Evidentemente, essa terminologia não significa que o traço interseccional seja característico apenas dessas figuras, pois interseccionalidade configura um pensamento e uma perspectiva epistemológica, mas torna-se um conceito chave para potencializar o debate os elementos que constroem tais artistas enquanto “divas”, de forma que se torna muito mais uma chave de analise, ou uma ferramenta analítica, do que uma terminologia. Tais divas, no entanto, mobilizaram frequentemente estes marcadores na sua ação em sociedade, o que tendeu a modificar-se particularmente a partir dos meios digitais e das formas de se construírem, o que será analisado a seguir.

**As divas latinas online: notas de uma pesquisa em andamento**

não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maças da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. (Artières, 1998. p. 22).

 Apesar de não se referir, propriamente, as redes sociais, a afirmação de Philippe Artières possui particular aderência no debate sobre o mundo sociodigital. Vinculada diretamente a noções de compartilhamento e de publicação efémera, com o avanço da *web 2.0* rapidamente se constatou uma função de arquivamento pessoal pública das redes. Usuários compartilham fotografias, notícias, conquistas, lamentos, comentários tanto pela intenção de fazer circular uma determinada ideia/narrativa no presente, como construir uma *persona* ou um *portfólio* pessoal que será revisitado frequentemente por colegas e, principalmente, outros usuários novos que cheguem ao seu perfil. Desta forma, trata-se de um registo de si visando a comunicação, mas também a produção de um “eu” arquivado, uma forma de (auto)biografia que busca fixar no tempo uma determinada memória construída pelo proprietário do perfil em um exercício constante de autoescrita performática (Lejeune, 2008).

 Os perfis das três cantoras escolhidos como estudos de caso ecoam esse processo. Gloria Estefan, Camila Cabello e Jennifer Lopez são cantoras de *pop music* cujo a identificação latina atravessa suas carreiras e que, online, abordagem essa identidade. Mas antes de problematizar esse ponto, é central mencionar que os perfis do *Instagram* das três artistas, integrantes de diferentes gerações da *Latin Pop Music,* se enquadram dentro do uso das redes sociodigitais conforme citado anteriormente. Gloria, J-Lo e Camila são usuárias das redes tanto com finalidades comerciais, como também diários pessoais registando momentos de suas vidas a serem compartilhados com fãs, colegas, familiares ou internamente. Suas redes, desta forma, reescrever constantemente suas (auto)biográficas, estando passiveis de edições, arquivamentos ou mesmo, exclusões, dada a dinâmica perene e efémera dos espaços virtuais como o *Instagram.* Suas redes sociais elaboram, desta forma, representações sobre si, através “que transmitem as diferentes modalidades de exibição da identidade social ou da potência política tal como as fazem ver e crer os signos, as condutas e os ritos.” (Chartier, 2009. p. 50).

Em ambas as contas, é possível verificar postagens sobre trabalhos recentes, momentos familiares, viagens, posicionamentos políticos, ações publicitárias, declarações, etc. Entre o comercial, o público e a vida fora dos palcos, o *Instagram* é encarado como uma extensão da atuação pública e não mera parte de um universo midiático necessário para a manutenção artística, como perfis em plataformas de *streaming* musical, por exemplo. Certamente existe, como é notório no contexto dos influenciadores digitais, função que essas artistas também desempenham, uma negociação e controle de equipes especializadas, seja no gerenciamento, na ordenação ou mesmo na publicação, mas existem ocasiões em que, conforme é possível encontrar vestígios, a artista toma sua rede para si, como algo privado, a exemplo de uma live onde Gloria Estefan documenta uma tartaruga que visitava a praia em frente sua casa, um *reels* da Camila Cabello no camarim de uma premiação ou um post de Jennifer Lopez comemorando o dia dos país com fotografias e escritos de seu marido.

Em meio a esse tensionamento entre o comercial e o público, as três artistas abordam questões de gênero, sexualidade, raça e engajamento político. Como perfis públicos e artísticos, esses elementos são abordados transversalmente ou mediante contextos específicos, como votações de projeto de legislações, campanhas humanitárias ou crises políticas. Para além da promoção de suas produções, esse é um dos momentos onde as questões ligadas a identidade latina (assim como cubana no caso de Camila e Gloria e porto-riquenha no caso de J-Lo). A identidade latina, nesses casos, se torna um aglutinador dos marcadores sociais da diferença, na medida em que a “latinidade” é resultado de uma operação fluida e constantemente modificada de construção de um “outro” que toma como referência um espaço imaginado (A América Latina) a partir de marcadores sociais coloniais, segregadores e controladores (gênero, raça, etnia, classe etc) (MIGNOLO, 2005). A forma como tais cantoras se apresentam online é, recorrentemente, dependente da forma como signos de latinidades são incorporados, compondo um quadro narrativo complexo e fluido que se dá, não como postagens ou temas específicos, mas justamente na articulação entre corpos, ambientes e contextos.

 Um elemento certamente central destas operações, que é afinal o mote do *Instagram,* diz respeito ao uso de fotografias e, mais recentemente, vídeos. No caso da imagem estática, foco inicial da rede, podemos compreender que “do ponto de vista temporal, a imagem fotográfica permite a presentificação do passado, como uma mensagem que se processa através do tempo” (Mauad, 1996, p. 10). Ao ser necessária a publicação de uma fotografia ou vídeo curto, o *Instagram* encontrasse diretamente atrelado a cultura visual, por meio da qual a cultura escrita se torna impossível. Esse mundo da escrita-imagem, para fazer menção aos trabalhos de Didi-Hubermann (2015), elabora uma identidade que é, desta forma, textual e visual, onde por vezes alternam-se os meios narrativos centrais, mas nunca se dissociam. A imagem são parte da forma de narrar do *Instagram* e um dos elementos que mais permite a tensão público-privada e a construção dessa nova forma de identificação que encontra, em marcadores sociais da diferença, amparo.

Uma fotografia ligada a uma passeata política, o compartilhamento de uma imagem da capa de um livro, a lembrança de um registo anterior, são formas pelas quais a cultura visual estabelece novas conexões na construção (auto)biográfica destas cantoras no *Instagram* (Moreira, 2019). Inclusive, o registro do cotidiano ou de um “hoje”, como é frequente nos perfis, visam a produção de um passado-recente com a expectativa de um presente que é imediatista e que tem, evidentemente, uma preocupação com o futuro (elemento reforçado pela preferência de postagens no *feed* e não no *stories* que expira após 24 horas, por exemplo). Como lembra Sibila (2016), tais registros de um “hoje” visam a construção de um “eu” de referência, em uma identidade narrativa que se dá pela relação (a quem quero direcionar essa mensagem? quem quero mobilizar? com que irei compartilhar?), por meio de relações estabelecidas com passado, presente e futuro.

 Os processos narrativos citados anteriormente são desdobramentos da própria historicidade dos suportes e das produções simbólicas por meio da construção de imagens. O *Instagram,* enquanto rede sociodigital, constrói no presente uma narrativa que remonta, como já citado, a práticas seculares como os álbuns fotográficos, mas permite uma nova dinâmica de arquivamento do “eu” que é público e, desta forma, permite a construção de maiores eixos de identificação. Desta forma, é frequente que estas artistas vinculem suas postagens individuais, focadas na construção de si, a processos “maiores”, como pautas políticas ou temas sobre a situação da migração nos EUA, de forma a amplificarem suas articulações e se inserirem no contexto vivido, com vistas a uma produção (auto)biográfica voltada ao futuro. Ao publicar fotografias onde seus corpos escapam, por exemplo, a padrões de feminilidade ou de corpo ideal, figuras como Camila Cabello tencionam a reforçam a relação imbricada entre diferentes marcadores em sua construção. J-Lo e Gloria Estefan ao tematizarem, frequentemente a questão da migração e/ou suas próprias trajetórias, ressaltam não somente a questão de gênero, mas seus papeis para gerações de latinas e latino-americanos na reafirmação identitária.

Desta forma, a dimensão interseccional não é apenas estruturante, mas é como suas formas de construção online são pensadas e apresentadas. Tais cantoras, mobilizam todas essas camadas em diferentes momentos (com ênfases diferentes) pois são elas que conferem lastro e profundidade as suas identidades-narrativas de forma a produzir maiores formas de relação e personalidades artísticas mais complexas. Tais marcadores sempre existiriam e essa dinâmica pode ser lida, muitas vezes a contrapelo, em trajetórias passadas. A diferença, possibilitada por dinâmicas próprias do mundo digital, está justamente na mobilização consciente e na produção de uma nova forma de narrar que articula público-privado, tensiona mecanismos e, principalmente, rompe um distanciamento com públicos e fãs pois, possibilita a interação. Essa, no entanto, é uma dimensão que ainda carece de maiores análises e que tem se tornado um braço da pesquisa em andamento.

**Referências**

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?**.Belo Horizonte: Justificando, 2018.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**, vol. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. A História ou a leitura do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé W. Beyond entrenchment: race, gender and the new frontiers of (un)equal protection. In: Tsujimura, M. (org.). **International perspectives on gender equality & social diversity**. Sendai, Tohoku University Press, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Cidadãos Substituídos por Algoritmos**. São Paulo: Edusp, 2019.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. **Tabula Rsa.Bogotá**. Nº 9: 73-101, jul-dez,2008.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e História: Interfaces. **Tempo**, v. 2, n.1, p. 26-46, 1996.

MACDOWALL, Lachlan; BUDGE, Kylie. **Art After Instagram**: Art Spaces, Audiences, Aesthetics. Nova York, NY: Routledge, 2022.

MIGNOLO, Walter. **The idea of Latin America.** Nova Jersey: Blackwell Publishing, 2005.

MOREIRA, Igor Lemos. Uma leitura interseccional do conceito de Diva na música pop a partir da trajetória artística de Gloria Estefan (1977-2011). In: **Anais do Fazendo Gênero 12 - Lugares de fala: Direitos, Diversidades, Afetos**. Florianópolis: Fazendo Gênero, 2021. p. 1-11.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_. A História, a web e o post: Cultura Visual e Cultura Escrita no Instagram da cantora Camila Cabello. In: **Anais [do] 14 Encontro Estadual de História da ANPUH-RS**. Porto Alegre: ANPUH-RS, 2018. v. 14. p. 1-12.

MORIN, Edgar. **As** **estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

ROSA, Hartmut. **Aceleração:** A transformação das estruturas temporais na modernidade. São Paulo: Ed. da UNESP, 2019.

ROSENZWEIG, Roy. **Clio wired**: the future of the past in the digital age. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

1. Doutor em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina, e-mail: igorlemoreira@gmail.com. [↑](#footnote-ref-1)