

Nihil versus Lux Mundi: o nada e a luz do mundo no branco barroco em *Lux* de Rosalía¹

Nihil versus Lux Mundi: nothingness and light of the world in the baroque white of Rosalía's *Lux*

Deborah Oliveira Carvalho

RESUMO

Este artigo explora a relação entre o barroquismo contemporâneo e a cor branca no disco *Lux* de Rosalía, artista espanhola que produz um *pop* híbrido e peculiar. O álbum analisado explora um eu-lírico que paira entre o imaterial e o palpável, inspirado por hagiografias, além de inclinações filosóficas. A partir de sua temática metafísica, foram tirados os elementos estudados: os ícones barrocos, o protagonismo do branco na paleta de cores e como ambos dialogam, através das dicotomias que o período e a cor em questão representam. O foco será a parte estética de *Lux* com a análise de três imagens. A metodologia abarca pesquisa bibliográfica qualitativa, de finalidade exploratória e contorno crítico-analítico, feita a partir de documentos que abordam estudos teórico-comparativos; como, por exemplo, autores que dissecam o barroco enquanto movimento histórico, cultural e estético: Camille Paglia, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, E.H. Gombrich, Mairi Mackenzie e Severo Sarduy. O estudo de cor será realizado por meio da semiótica e psicologia, desvendada por Eva Heller. Foi atingida, ao longo da análise, a percepção dos signos barrocos e componentes brancos sendo carregados de dualidades e como esses não são puramente opostos, e sim parte de uma constelação de simbologias não só na obra de Rosalía, mas nas próprias origens do período e representações da cor.

Palavras-chave: Rosalía; barroco; análise de cor.

ABSTRACT

This article explores the relationship between contemporary Baroque art and the color white in the album *Lux* by Rosalía, a Spanish artist who produces hybrid and peculiar pop music. Such work explores a lyrical persona hovering between the imaterial and the palpable, inspired by hagiographies and philosophical leanings. The elements examined—Baroque icons, the prominence of white in the color palette, and the interplay between them—were drawn from this metaphysical theme, specifically through the dichotomies represented by the period and the color in question. The focus will be on the aesthetic aspect of *Lux*, with the analysis of three images. The methodology encompasses qualitative bibliographic research, of an exploratory and critical-analytical nature, based on documents that address theoretical-comparative studies; such as, for example, authors who dissect the Baroque as a historical, cultural, and aesthetic movement: Camille Paglia, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, E.H. Gombrich, Mairi Mackenzie, and Severo Sarduy. The study of color will be conducted through semiotics and psychology, as explored by Eva Heller. Throughout the analysis, the perception of Baroque signs and white components as being laden with dualities was achieved, and how these are not purely opposites, rather a part of a constellation of symbolism not only in Rosalía's work, but also in the very origins of the period and representations of color.

Keywords: Rosalía; Baroque; color analysis.

¹ Trabalho orientado pela Prof.^a Dr.^a Maya Marx Estarque

1 INTRODUÇÃO

*Tuve que morirte para estudiar la
experiencia de tu sombra blanca...*

Monica Ojeda

*... se o infinito não cabe em lugar
nenhum, a outra ponta é o nada...*

Leda Cartum

*Mi piel es fina
De porcelana
Y de ella emana
Luz que ilumina
O ruína divina*

Rosalía

A partir de três imagens, este projeto tem como tópico principal os elementos barrocos por meio do uso permanente da cor branca em *Lux*, quarto disco da cantora espanhola Rosalía. A intenção da análise é decodificar signos específicos no álbum, procurando chegar o mais próximo possível de toda a sua riqueza sensorial, densidade poética e hermetismo totalizante; porém afunilando suas macro ideias para a estética da obra (com as três fotografias citadas como ponto de partida). O subtópico do barroco foi escolhido por sua associação não só com o aspecto visual do disco (mesmo que de forma mais minimalista do que opulenta), mas também com a série de polaridades que este comunica imagética e conceitualmente. Já o branco, enquanto cor primordial, é usado como uma espécie de concretização da manifestação deste barroquismo. É importante destacar que a presença desta cor é priorizada no figurino, maquiagem, direção de arte e fotografia da obra, como também em imagens latejantes das letras (menção de ossos, pérola, porcelana, magnólias, estrelas, a própria luz que dá título à obra, entre outras).

Assim, chegamos ao título do trabalho em que “*nihil versus lux mundi*” (“*nada versus luz do mundo*” em latim, fragmento de um verso da canção “Porcelana”) sintetiza os conflitos do barroco e, precisamente, da paleta, considerando que o branco traduz o nada em uma cor (no caso, a falta da cor, o vazio e a morte), ao mesmo tempo em que também representa a claridade. Este jogo de iluminação e sombra do título é explorado por todo o artigo, desde o comentário sobre as obras anteriores de Rosalía (suas raízes espanholas e ideias contrastantes), passando pela análise do barroco e branco, além do desenvolvimento teórico a partir dos estudos de imagens e conceitos literários/filosóficos. Logo, o estudo do período e a semiótica da cor servem como os pilares da análise de uma produção tão vasta.

A pesquisa possui três objetivos fundamentais: apresentar um documento textual que enfatiza o impacto visual de um álbum *pop* pelo viés da teoria e psicologia da cor dialogando com um movimento conhecido por sua riqueza de detalhes e pontos de vista; direcionar tanto o barroco quanto a utilização do branco ao subtema da dicotomia (tão presente no período e nos signos desta cor específica); e evidenciar a relevância cultural e acadêmica de um trabalho plasticamente determinado a popularizar o erudito e a vanguarda em contexto contemporâneo. É significativo pontuar que o propósito do artigo não é meramente descrever *Lux*, o barroco e a simbologia do branco, mas fazer uma análise teórica de como estas três temáticas estão interligadas visual e conceitualmente.

Justificando-se pela sua disposição de contribuir ao campo da teoria da arte e moda, o artigo apoia-se no viés histórico-cultural e semiótico. Isto se realiza ao equipararmos um disco de música popular espanhola ao mesmo nível de uma arte erudita, primordialmente milenar. Desta forma, poderá ser complementar a futuras pesquisas um estudo comparativo da obra de Rosalía com outros campos e períodos artísticos. Ou seja, o que a artista traz para o público com sua proposta transversal e horizontal, procuramos trazer para o campo acadêmico. Além de frisar, mesmo que de forma indireta, a necessidade coletiva da mediação e materialidade na arte, em épocas em que a imediatez e tecnologias cada vez mais avançadas, de certa forma, ditam tendências de produção e consumo. *Lux* é rudimentar, espesso e que exige tempo para absorção. Logo, demanda interpretação e análise atentas o suficiente para discussões onde o elemento massificado não exclui a densidade estilística e vice-versa.

O trabalho utiliza como metodologia a pesquisa bibliográfica e qualitativa de finalidade exploratória e viés crítico-analítico. A análise foi feita a partir de documentos que abordam estudos comparativos de teoria da arte, história, direção de arte, figurino, cor, *styling* e filosofia. Fazem parte do escopo e referências bibliográficas: levantamento teórico sobre a obra de Rosalía como um todo citando Susan Sontag e Florencia Garramuño na parte 2, escolhidas por suas reflexões acerca da dissolução das fronteiras entre alta cultura e cultura de massa, além da noção de arte contemporânea como campo híbrido e indefinido, fundamentais para compreender a inserção da artista nesse território ambíguo; levantamento teórico sobre o barroco com Camille Paglia, Ernst Hans Gombrich, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Severo Sarduy e Mairi Mackenzie, como bibliografia principal na parte 3, mobilizados por oferecerem abordagens complementares — histórica, estética, semiótica e etimológica — capazes de sustentar o barroco como um sistema de tensões e dualidades, conceito central deste trabalho; levantamento teórico e análise semiótica e psicológica da cor a partir das considerações de Eva Heller na parte 4, cuja investigação sobre os significados simbólicos e ambivalentes das cores

fornece base essencial para compreender o branco como signo paradoxal e, portanto, alinhado ao pensamento barroco; análise crítica de três imagens de Lux em diálogo com apontamentos de Sérgio Romagnolo, Umberto Eco, Nívea Faria de Souza e Simone Weil na parte 5, cujas contribuições permitem articular leitura visual, semiótica e filosófica das imagens, especialmente no que diz respeito às noções de dobra, vazio, corpo, transcendência e representação. Na parte de análise de figurino, direção de arte e estética, imagens foram pesquisadas e apresentadas no artigo por meio de sites, vídeos e plataformas.

O artigo é estruturado em quatro partes: “*Diablos y Santas: O Pop Dicotômico e em Movimento de Rosalía*”, em que é comentada e elaborada sua trajetória profissional, juntamente com os contrastes em sua identidade artística; “*Pérola Irregular: Definição e Raízes do Barroco*”, definição de exames históricos, culturais e semióticos do barroquismo; “*Todas as Cores x A Ausência de Cor: O Branco Composto de Opostos*”, observações sobre os significados polares da cor branca com base nos estudos de Eva Heller; “*Dobras, Vazios e Vértebras: O Uso do Branco nas Propostas Visuais de Lux*”, análise de três imagens de *Lux*, relacionando a estética de cada uma com o barroco e o branco; e “*Considerações Finais*”. Nessa sequência, o objeto de estudo foi sendo lapidado e especificado conforme o texto é desenvolvido, com os aspectos informativos sempre desencadeando na análise até a conclusão. É importante observar que a proposta não é fazer uma cronologia histórica do barroco, mas analisar os subtemas em evidência ao longo do período que dialogam com a obra de Rosalía, e mais adiante, explicar como o movimento influência no uso do branco ou como a cor, por si só, apresenta um certo barroquismo em seus significados, superando associações mais óbvias como pureza e inocência, além da percepção das texturas e formas em que o branco é costurado. Assim como Umberto Eco une artes visuais, literatura e história da arte em *História da Beleza* e *História da Feiura*, o artigo pretende abarcar os mesmos nichos, juntamente com a moda através de figurino, maquiagem e *styling*. O intuito do projeto é produzir um detalhamento da análise correspondente ao detalhamento da obra de Rosalía, com toda a sua profusão de símbolos, nuances e perspectivas.

2 DIABLOS Y SANTAS: O POP DICOTÔMICO E EM MOVIMENTO DE ROSALÍA

Nascida em Sant Esteve Sesrovires, na Catalunha (O GLOBO, 2025) e formada em musicologia pela Escola Superior de Música da comunidade homônima, Rosalía é conhecida como criadora de um *pop* heterogêneo e altamente inspirado pelo flamenco (gênero em que ela se especializou quando estudou música, influenciando o seu primeiro disco *Los Angeles* de 2017) (PRADO, 2025). A musicista traçou um objetivo, ainda adolescente, depois de uma

tentativa malsucedida de ganhar uma competição de talentos em Barcelona: o de possuir controle absoluto de sua execução artística, dos acordes até arranjos e produção musical (além de cantora e compositora, ela também se tornou produtora).

Seu trabalho de conclusão de curso veio a ser a realização do álbum conceitual *El Mal Querer* de 2018, em que ela apresenta uma fusão exata do flamenco com o *pop* e a música urbana, mapeando a mistura de gêneros, além de impulsionar uma proposta, a qual é definida pela não conclusão de ser popular ou vanguarda. O projeto foi livremente inspirado pela obra literária do século XIII *Romance de Flamenca*, uma novela occitana publicada de forma anônima, que conta a história de uma mulher enclausurada por seu marido, movido pelo ciúme. Rosalía explica que o livro possui um final inconcluído e que dispensou o triângulo amoroso retratado nele, decidindo focar em uma perspectiva feminina e transgressora (VALDES, 2019). A artista também afirma que o disco fala sobre um amor obscuro e possui um arco narrativo concreto, ao invés de uma coleção avulsa de canções (ROSALÍA, 2018). Assim como mais tarde *Lux* veio a ser conhecido (também) por sua estrutura operística simbolizada em quatro atos, *El Mal Querer* é construído a partir de onze capítulos, em que cada uma das músicas representa um. Aqui, o aspecto dicotômico de sua obra, profundamente enraizada no flamenco, mas feita de forma desprendida como pontua a cantora, já se inicia, impulsionado pelo experimentalismo e identidade mutável de suas criações, em que tradição x inovação, estética colorida e urbana x coreografia, também motivada pelo flamenco (assim como as imagens contemporâneas, porém inspiradas em touradas e na indumentária medieval), violência x delicadeza, minimalismo x produção carregada, entre outros pêndulos criativos, protagonizam sua solidez musical e estética. Solidez essa dada pela constante metamorfose, como ela própria enfatiza: “Os gêneros, para se manterem vivos devem estar em movimento” (2018). Ilustrado por um riquíssimo projeto visual tanto nos cliques musicais quanto no encarte, é nítido que várias imagens, fotografias e elementos ilustrativos podem definir não só este álbum específico, como toda a sua identidade fluída nos trabalhos seguintes. Mas, há um exemplo específico: o da capa utilizada para a segunda canção “Que no Salga La Luna” nas plataformas digitais. A faixa narra o casamento dos protagonistas, com Rosalía representando o noivo de preto e a noiva de branco, vinculados por uma corrente dourada. Além dos objetos de cena (em uma estética híbrida entre pintura e colagem): duas luas (uma grande, outra pequena); uma ampulheta e um relógio; e uma chave dourada e outra prateada, simbolizando uma espécie de troca de alianças repressoras, combinando com suas mãos entrelaçadas vestindo luvas (mais uma vez, o contraste do dourado e prateado), em um jogo vertical de proporções, cores, texturas, formas e movimentos. Assim,

concretizando uma espécie de hierarquia líquida e instável, dada a partir da dança permanente de sinestesias, perfeitamente harmônicas (ROSALÍA, 2018).

Em 2022, Rosalía atingiu um alcance mundial com o seu terceiro disco de estúdio, *Motomami*, contorcendo a tradição explorada em *El Mal Querer* numa coleção musical que se aproxima de uma grande montagem de gostos e sentidos flertando com a vanguarda, enquanto não expressa receio em ser assumidamente *pop*. A ideia de dicotomia está no próprio título do álbum que define, de forma seca o conceito, do mesmo: a figura da moto (força, urbanismo, sensualidade) e a figura da mãe (intimidade, temática feminina, mítico). Com referências culturais que vão da latinidade (muito a partir do *reggeaton*, um dos estilos musicais explorados no disco) até o imaginário do Japão (além do próprio flamenco, também presente de forma mais jocosa), *Motomami* evoca uma música *pop* que é igualmente comercial e experimental (vide a produção musical que explora o *autotune*, em meio ao arquipélago de sons, como uma escolha consciente e não como correção), onde o excesso e a falta convivem igualmente através de melodias minimalistas (como na balada cômica e poeticamente erótica “Hentai”) e produções anárquicas (como no caso de “CUUUUuuuuute”, canção sobre a temática da austeridade e até uma certa religiosidade despretensiosa com sonoridade que inclui bateria de escola de samba). O disco também foi uma oportunidade de a artista explorar um *pop* mais bem-humorado, diferente da densidade lírica do trabalho anterior, mas ainda assim carregando singularidade e um conceito desalinhadamente coeso. A própria capa (assim como a imagem citada de *El Mal Querer*) apresenta o conceito de contraste com a nudez virando figurino (algo que também acontece na contracapa de *Lux*), enquanto Rosalía concentra em acessórios (sendo eles o adereço de cabeça, um capacete de moto em um penteado maxi simbolizando uma certa animalidade lúdica e longas unhas postiças) como os verdadeiros adereços de corpo e direção de arte. Com um trabalho que serve de presságio para o disco seguinte, o álbum explora uma sexualidade mais escrachada e terrena (com tons, de certa forma, blasfemos na já citada faixa “Hentai”) e letras que brincam com a ostentação (citando marcas como Vivienne Westwood, Fendi, Versace, Dior e Gucci), usando a figura do diabo (na faixa de mesmo nome em espanhol) como uma espécie de metáfora para o lado mais sombrio da fama e do excesso. Sendo assim, *Lux* uma certa forma de superação destes tópicos materiais e, ao contrário de *Motomami*, uma sonoridade maximalista com uma estética minimalista, além de um projeto visual mais estático e sóbrio, ao invés de propositalmente desordenado, com um toque documental (como percebemos nos clipes de *Motomami*). O que a artista persegue no trabalho de 2022 é elevar a mesma complexidade do disco anterior e posterior a uma proposta que não se leva tão a sério, mas, ainda assim, se compromete com fertilidade criativa, refinamento e exploração de

referências coerentes. Ou seja, o *pop* em sua mais pura forma e, ainda assim, autoral e irreverente (ROSALÍA, 2022).

Com uma estratégia de *marketing* inicial que propunha desvendar a melodia de uma partitura, Rosalía lançou em novembro de 2025 o que veio a ser a sua obra mais elaborada e ambiciosa, *Lux*. Dividido em quatro atos e inspirado em hagiografias, além de escritoras como Simone Weil e Clarice Lispector, o disco também expande a primeira língua da artista para quatorze idiomas (espanhol como o primordial, sendo acompanhado por trechos em catalão, inglês, latim, japonês, italiano, alemão, ucraniano, árabe, português europeu, siciliano, francês, mandarim e hebraico). É relevante pontuar que a música clássica já foi uma referência direta no *pop*; porém, o que Rosalía realiza é um aprofundamento ainda mais intenso do gênero com canto lírico, estrutura operística, parceria com a Orquestra Sinfônica de Londres, coros vigorosos e instrumentos típicos da música erudita (PRADO, 2025). Ao mesmo tempo em que o álbum ainda é essencialmente *pop* nos moldes de Björk, Kate Bush e Florence and the Machine, ao contrário da sonoridade dançante e cosmopolita de *Motomami*. Assim, é perceptível que o lançamento de *Lux* não é uma tentativa de fazer algo mais sofisticado do que a obra anterior, mas sim diversificar e ampliar ainda mais o seu repertório musical, poético e visual, embora mantendo uma coerência no conjunto de seu trabalho a partir de uma metodologia que se dá justamente pela união de diferentes referências, experimentalismo e uma identidade característica e, ao mesmo tempo, impermanente. Como Susan Sontag mapeia, os "critérios de seriedade" da dita alta cultura podem estar em consonância com os elementos despreziosos da cultura *pop*, pautados por um certo gosto pela "diversão" e pelo hedonismo efêmero (SONTAG, 2020, p.381). O que Rosalía faz é a não-distinção de um *pop* acessível e comercial de um *pop* em harmonia com a tradição clássica. É importante considerar que *Lux* também vai incluir essa recreação mencionada por Sontag, principalmente na quebra de quarta parede no final da faixa "Mio Cristo Piange Diamanti" (talvez a mais erudita do disco), onde o áudio capta a artista dando direcionamento para provavelmente algum integrante da orquestra ou produtor musical, a letra bem-humorada de "La Perla" (valsa que contrasta com um texto composto de xingamentos a um possível ex-parceiro) e a temática ludicamente feminista em "Novia Robot", em que o eu-lírico é, justamente, uma namorada robô que se liberta e afirma que só fica bonita para Deus (ROSALÍA, 2025).

Com uma narrativa conceitual mais semelhante a *El Mal Querer*, distinguindo-se do fato de que a musicista não recorre somente a uma única obra como fonte de inspiração, mas a várias figuras femininas presentes no catolicismo, budismo e sufismo (predominantemente patriarcais), o que Rosalía faz é recriar suas histórias nas canções de forma intimista, singular

e imaginativa, ao invés de literal e jornalística. Ou seja, enquanto a dimensão de *El Mal Querer* é romanesca e narrativa (encadeamento de ações), a de *Lux* é poética e associativa (desmembramento de motivos). Da mesma forma, diferente da exploração de cores, luzes, culturas e estímulos frenéticos de *Motomami*, a estética de *Lux* provoca um ímpeto de pensar, de forma quase instantânea, o termo um tanto desgastado do minimalismo. Porém, conforme digerimos o disco e seu impacto visual, notamos que a “timidez” das imagens possui textura e movimento, aparentemente tensionados com a opulência da estética católica, mas ainda assim expressivamente evocativos. É aí que observamos o que veio a se tornar a ideia embrionária deste projeto acadêmico: a sensação (que depois vem a ser embasada teoricamente) de que o que Rosalía propõe na visualidade de *Lux*, juntamente com suas letras e musicalidade, é um barroquismo não tradicional/bucólico, mas puramente contemporâneo. Os tons principais da cartela de cores que incluem branco (e derivados), cinza, preto, marrom e vermelho traduzem justamente essa união da matéria com o etéreo, que está presente em todo o álbum, assim como no próprio barroco. É significativo frisar que a cor branca foi selecionada para a análise do artigo, justamente por ser a mais pulsante tanto factual quanto simbolicamente. Assim, com uma marca visual que acaba nos remetendo mais às esculturas barrocas do que à pintura e à arquitetura, *Lux* segue um percurso diferente dos trabalhos anteriores da artista, porém atingindo o mesmo objetivo: o de fundir sons (a influência da tradição musical clássica é acompanhada por, mais uma vez, o flamenco, além do fado e dos *beats* eletrônicos), referências literárias e visuais, promovendo uma coerência por linguagem artística e autoral, não por repetição. Florencia Garramuño explora o tópico do hibridismo da arte contemporânea, sem um solo fixo e chamada de “arte indefinida” pela autora (GARRAMUÑO, 2014, p.87). Logo, o que Rosalía cria com sua proposta artística é o desdobramento dessa indefinição, frequentemente feita a partir de uma espécie de *patchwork* de tradições reproduzidas e desconstruídas na mesma medida, sendo *El Mal Querer* como tradição popular (no sentido folclórico), *Motomami* como tradição *pop* (inclusive, levado ao extremo) e *Lux* como tradição erudita. As contradições frequentes das obras fazem parte da identidade de Rosalía de forma grandiosamente complementar, ou seja, são ideias e execuções entregues pelo diálogo de opostos, ao invés de coerências redundantes, tornando não só *Lux* um álbum essencialmente barroco, mas sua obra e persona como um todo.

3 PÉROLA IRREGULAR: DEFINIÇÕES E RAÍZES DO BARROCO

O barroco, enquanto movimento, apresenta uma série de contradições e intrincamentos tanto em suas origens quanto em suas estéticas e obras artísticas. Camille Paglia observa:

Embora tenha destruído as formas exteriores do paganismo, o cristianismo jamais interrompeu a continuidade pagã das personas sexuais, latentes em nossa linguagem, ideias e imagens. O cristianismo herdou a desconfiança do judaísmo em relação à produção de imagens, mas, em seus séculos de expansão, começou a usar imagens como ferramenta didática. Os primeiros cristãos eram uma classe baixa e analfabeta. As imagens cristãs eram inicialmente rabiscos rudimentares, uma nova arte rupestre nas catacumbas romanas; depois, ascenderam às cúpulas bizantinas, onde copiaram a postura icônica grega e o estilo apolíneo de contornos nítidos. Os santos cristãos são personas pagãs renascidas. Martinho Lutero diagnosticou corretamente uma perda do cristianismo original na Igreja italiana. O romanismo católico é esplendidamente pagão, transbordando no Renascimento, na Contrarreforma e além (PAGLIA, 1991, p.138-139, tradução nossa).

Dentro do contexto do catolicismo ser oriundo do paganismo, é possível pensar numa linhagem de pinturas e esculturas unindo naturalismo com alegoria e misticismo religioso, em que a transcendência é atingida relativamente através do corpo, ao invés da superação absoluta dele. *O Êxtase de Santa Teresa* de Bernini e as pinturas de Rubens, que ilustravam tanto santos quanto deuses mitológicos não como “pálidas abstrações, mas vigorosas realidades” (GOMBRICH, 1999, p.402) aparecem com uma riqueza de detalhes e uma materialidade corpórea notáveis para a época e até para os dias atuais. Além da afirmação de Aguiar e Silva quando distingue o barroquismo do maneirismo:

O barroco é profundamente sensorial e materialista, apela gozosamente para as sensações fruídas na variedade incessante do mundo físico ao passo que o maneirismo (...) se distancia da realidade física e do mundo sensório, preocupado com problemas filosófico-morais, com fantasmas interiores e com complexidades e subtilezas estilísticas; o barroco é uma arte acentuadamente realista e popular... (SILVA, 2009, p.477).

Com essas análises sobre os pontos de Paglia e Silva sobre o período, a intenção é defender a ideia de que o movimento está em completo diálogo com tudo o que foi tecido sobre o tópico da dicotomia na obra de Rosalía, inclusive de forma um pouco mais aprofundada do que os contrastes mais habituais que observamos nas características estilísticas.

A etimologia da palavra barroco em si seria “pérola irregular” (SARDUY, 1979, p.57) ou seja, a pérola (uma gema orgânica que surge para proteger o molusco de corpos externos), símbolo delicado e luxuoso em contraposição a uma instabilidade não harmônica, dois opostos em um mesmo termo (REDAÇÃO, 2018). Além do fato de que, ainda se isolarmos a palavra “pérola” do adjetivo “irregular”, esta mesma possui um aspecto contrastante no seu próprio

processo de produção. A ostra sendo esse corpo orgânico, fisiológico e subterrâneo, antagonizando com a percepção simbólica e cultural da pérola, frequentemente associada com o intangível, a limpeza, a um ideal tradicional de feminilidade, sempre se distanciando de uma estrutura puramente material. Tanto que uma das obras mais associadas com os conceitos relacionados ao jogo entre o corpóreo e a metafísica é *O Nascimento de Vênus* de Botticelli, onde a Vênus (deusa da beleza, que inspira tanto amores elevados quanto carnavais) nasce justamente da espuma do mar e surge em cima de uma concha de madrepérola.

Mesmo em definições de barroco mais breves e, inclusive dentro do contexto de moda, como a de Mairi Mackenzie, a ideia de um casamento de opostos é descrita, ainda que sutilmente. A autora lista as características do período dentro da moda, unindo os conceitos de rigidez e formas sinuosas, assim como os de extravagância e tons sombrios (MACKENZIE, 2010, p.16). Mackenzie usa a imagem de um vestido azul marinho com estampa floral dourada. Sendo a estrutura e o tom escuro o material que carrega a fluidez e o curvilíneo, como oposto complementar, ou seja, novamente o jogo de luz e sombra.

O que nós vemos é que tanto a análise histórico-cultural (trazida por Paglia e por Silva), quanto a etimologia da palavra barroco (mencionada por Sarduy), além da análise estética da indumentária (ilustrada por Mackenzie) frisam o conceito do corpo x espírito, seja em detalhes visuais, seja em fatos ou em pontos mais explícitos. O que torna todo o hermetismo dialético do imaginário barroquista uma espécie de consequência inevitável de seus fundamentos e origens.

Como já citado, Aguiar e Silva coloca o barroco como uma arte “acentuadamente realista e popular”, além de também comentar que o movimento, assim como o século XVII (período em que este foi criado) foram considerados decadentes, de perversão artística, pontuando o próprio sentido alegórico da palavra como pejorativo (SILVA, 2009, p.444-445). Da mesma forma, Mackenzie menciona o termo sendo difundido na época de forma negativa e “de depreciação do que consideravam um estilo grotesco e vulgar” (2010, p.16). Logo, esse aspecto “democrático” do barroco, levantado por Silva, acabaria por desaguar no desdém ao movimento difundido por historiadores da arte e intelectuais do período, ou até de períodos seguintes, com certa ênfase na teatralidade e dramaticidade (características também fundadas no paganismo greco-romano).

É interessante considerar que, de certa forma, a negatividade atribuída pelos críticos do barroco, assim como o período em si, assertivamente se assemelha e até se desdobra no *pop* (que também possui fortes traços dramáticos e teatrais, assim como recebeu críticas ao longo da história como um estilo musical menor e de gosto duvidoso). Logo, esses dois fenômenos

culturais, com todos os seus atributos (dualidade, opulência, aspecto *kitsch* e decorativo, católico *versus* pagão etc) promovem um tensionamento, por si só, exuberante; uma vez que estamos lidando com forças conflitantes e não unidimensionais (como no caso da Renascença, que tem como ideal o equilíbrio, a harmonia e a nitidez, ou seja, o conflito que o barroco propõe não apareceria). Toda essa profusão dos registros barroquistas seduziria, portanto, a cultura *pop*. Assim, concluímos que as ideias barrocas explicitam o drama da tensão, drama este que está na origem do catolicismo, que, como observou Paglia, absorve os resquícios tardios, especialmente no âmbito formal-ritualístico, do paganismo romano.

4 TODAS AS CORES X A AUSÊNCIA DE COR: O BRANCO COMPOSTO DE OPOSTOS

Depois de dissecarmos acerca do percurso, assinatura e aspirações artísticas de Rosalía, além de observações cruciais sobre o barroco, esse é o segmento em que iremos destrinchar a semiótica do branco, uma das cores centrais da identidade visual de *Lux*. Apesar de não ser tradicionalmente associada ao barroco (o mais próximo que atinge essa conexão é a descrição do jogo de luz e sombra, frequentemente presente nas obras do movimento), podemos considerar a cor como barroca em sua essência e imagética. Eva Heller chega a questionar (e a responder) se o branco é de fato uma cor, concluindo:

Não – se acaso estivermos falando de cores da luz. Pois no sentido da física, na Teoria da Óptica, o branco é mais do que simplesmente uma cor, ele é a soma de todas as cores da luz. (...) Como cor luminosa o branco não é cor. Em virtude disso, para os impressionistas, que trabalhavam em sintonia com o colorido da luz, o branco era uma “não cor” (HELLER, 2013, p.155).

Ou seja, a dicotomia também é a primeira associação técnica que a autora faz com o branco. Mas essa ideia de dualidade não só aparece na definição e teoria do branco, mas também na sua simbologia, campo que Heller explora ao longo da análise. O primeiro elo que a autora faz é a da cor justamente a partir do imaginário religioso, mencionando que Deus ordenou que se fizesse luz na sua criação do mundo (HELLER, 2013, p.156). Porém, parágrafos depois, ela observa que: “O início do mundo é também o início do mal. Mas em todas as religiões ocorre também o início do bem: a ressurreição, a remissão dos pecados. Branco é a cor da ressurreição” (2013, p.156). É imprescindível notar que, por mais que o branco esteja diretamente atrelado à simbologia da bondade (não à toa que uma conclusão primária feita a partir da cor é a da pureza, santidade e inocência), essa luz que gera o mundo é também a fundação de um mundo em

pecado (2013, p.156). Outro ponto que a autora, inclusive, subverte na temática da cor, é o entrelaçamento desta com o luto e os mortos. Heller descreve:

...a cor dos mortos é o branco, pois eles devem ressuscitar. Em muitas culturas, o branco também é usado como cor de luto. Nesse sentido, o branco é considerado não como cor, mas como a ausência de todas as cores. (...) Assim como o preto, o branco quer significar a renúncia à própria vaidade. Se é o preto ou o branco a cor do luto, isso também é determinado pelas ideias religiosas. Os primeiros cristãos, acreditando na vida na vida após a morte, usavam branco nos funerais, porque, para eles, a morte era a festa da ressurreição. Também quando, como no budismo, a morte é encarada como caminho para a perfeição, o preto nunca é cor adequada para o luto, mas sim o branco. (...) O luto é branco sobretudo entre os povos para quem o preto é símbolo da fecundidade: se a fecundidade é preta, a morte tem que ser branca (HELLER, 2013, p.130).

A autora também afirma que o branco não só vestia as pessoas em luto em funerais, mas também os próprios mortos, pois é a mesma cor que vai orná-los quando ressuscitarem; além das cores vívidas serem ausentes nas suas faces quando estão falecidas (a ideia de palidez e falta de sangue). Heller explica que, numa linguagem lírica, essa falta de cor no rosto dos mortos chama-se “Verblichene”, “desvanecido” em português. Além de relacionar o branco com um signo diretamente atado à morte: almas desgraçadas sem paz num segundo plano, que vagueiam em suas mortalhas, ou seja, espíritos fantasmagóricos (HELLER, 2013, p.164).

Em oposição à luz (e seus derivados como iluminação e clareza, ou seja, aquilo que é completamente mostrado e exposto), Eva Heller coloca a cor branca como o vazio e a falta:

Onde o branco está, nada está. Em muitas línguas “branco” tem o mesmo significado de “vazio”. Por isso, na França, uma “voz branca” é uma voz sem som; uma “noite branca”, uma noite não dormida. Em italiano, “weiß” é “bianco”, um *Blanko Scheck* é um cheque que já está assinado, mas cuja quantia está em aberto (HELLER, 2013, p.169).

Ou seja, ao invés de uma cor unidimensional, a autora investiga e costura polaridades que podem ser altamente não só similares, como complementares entre si, passando por uma iconografia muito próxima ao barroco. Assim, podemos considerar, com esses fundamentos, através do estudo da cor (inclusive, repleto de semióticas religiosas), o branco uma cor barroquista.

5 DOBRAS, VAZIOS E VERTEBRAS: O USO DO BRANCO NAS PROPOSTAS VISUAIS DE LUX

Agora a proposta é, de fato, aplicar os conceitos corporais e espirituais em oposição/diálogo no barroco à cor em *Lux*, começando por três imagens em contextos diferentes que compõem o projeto visual da obra. Iniciamos com uma apresentação ao vivo, no *talk show The Tonight Show com Jimmy Fallon*, da canção “La Perla”, onde a artista usa um vestido da marca Miss Claire Sullivan que remete claramente a uma versão bastante contemporânea e jovial de um traje de noiva, lembrando a estética de Vivienne Westwood. Rosalía inicia a música em cima de colchões empilhados em diversos tons de azul (além de detalhes brancos) e, depois, desce em meio a uma orquestra um tanto desorganizada (contribuindo para a irreverência da faixa e, consequentemente, da performance) com uma pérola “encontrada” no chão, bem em frente aos colchões, fazendo uma clara referência à fábula *A princesa e a ervilha* de Hans Christian Andersen, junto à temática do casamento.

Figura 1 – Rosalía em apresentação ao vivo da canção “La Perla” no *The Tonight Show com Jimmy Fallon*



Fonte: <https://elpais.com/television/2025-11-24/rosalia-y-la-fase-mesianica.html>.

O primeiro contraste que identificamos na música é o fato de uma das suas principais características ser a roupagem cômica, a ironia e a própria dualidade sonora se aproximar da valsa, contrapondo com a ferocidade da letra, em que a cantora usa termos como “ladrão de paz”, “terrorista emocional”, “*red flag* andante”, entre outros apelidos e frases ofensivas sobre um personagem masculino, provavelmente um antigo parceiro (ROSALÍA, 2025). Rosalía teve como inspiração a santa Fabiola de Roma, que, contra as leis da Igreja, se divorciou de um primeiro marido cruel. Depois da morte de seu segundo cônjuge, ela se dedicou à caridade aos pobres e enfermos (RTVE, 2025). A princípio, pode haver a sensação de deslocamento da faixa em meio à carga poética e refinada do restante do álbum, porém, depois de pesquisarmos a

influência, concluímos que a artista optou por retratar esse recorte da biografia de Fabíola de Roma de forma raivosamente bem-humorada, peculiar e um tanto satírica. Assim, toda as decisões artísticas da performance ao vivo tornam-se ainda mais intrigantes, a partir do momento em que a figura da noiva (também presente da cultura católica como a própria Igreja “casada” com a figura de Jesus) e da princesa são selecionadas como duas personagens em uma. Princesa esta que possui a pele sensível o suficiente para identificar o incômodo causado pela ervilha (adaptada para a pérola na apresentação) embaixo de vinte colchões empilhados e, graças à essa sensibilidade, casa com o príncipe no cômico conto de Andersen (ANDERSEN, 2010). Logo, temos esse branco absoluto e ligado à ideia tradicional de feminilidade (representando-se em um vestido estruturado e ao mesmo tempo fluído, cheio de dobras e texturas com elementos de cena similares), registrado como “tranquilo”, “passivo”, “fraco” e oposto da sexualidade no livro de Heller (2013, p.159-164). Porém, parodiado em meio a palavras chulas, fúria e solidão da noiva surgindo avulsa em cima dos colchões (que também podem ser figurados como um bolo de casamento). É importante observar que “perla” é definido pela artista, em uma entrevista, como um termo pejorativo em espanhol (RTVE, 2025).

Sérgio Romagnolo faz uso de tópicos como vazio, dobraduras, torções visuais e abstracionismos no barroco contemporâneo, tirando do tema do esvaziamento o subtema da paródia:

A paródia na arte assume papel alegórico, ou seja, uma obra que reinterpreta outra não quer cometer plágio, tratando das semelhanças, mas sintetizar e repensar complexidades existentes na obra original, isto é, lidar com as diferenças (ROMAGNOLO, 2018, p.64).

É relevante considerar que o que Rosalía parodia aqui não é uma obra, mas dois símbolos cruciais para um ideal de feminilidade tradicional e patriarcal não só representados pela cor, mas também pela cultura e religião. A dualidade corpo x espírito aparece na reafirmação do imaculado e idealizado na estética da performance, mas, nesse caso, antagonizando com o caráter escrachado, indelicado e profundamente humano da verbalidade da música. Enquanto o branco, em suas interpretações mais tradicionais, é preservado pelo figurino e adereço de cena que é uma pérola literal, ele é também reinterpretado pela ambiência e a linguagem.

A segunda imagem que analisaremos da obra é um registro de uma grandiosa e, ao mesmo tempo, intimista audição do álbum, onde Rosalía se torna uma espécie de instalação viva (entrando, de certa forma, no contexto da “arte indefinida”, já citada do livro de Garramuño, em que a cantora também se transforma em artista de performance) no Museu Nacional de Arte da Catalunha (YOUNG, 2025). Ela se posiciona sempre sentada ou deitada durante as músicas, fazendo (ou não) contato visual com a plateia, enquanto as letras das

canções são projetadas em uma grande cortina branca no fundo do cenário. Diferente da apresentação anterior, aqui a cenografia não serve como suporte, mas como continuação de seu figurino, um longo vestido branco de manga comprida em tecido luminoso. A estética da audição/performance é totalmente dominada pela cor, com essa prevalência sendo somente interrompida pelos espaços poucos iluminados das dobras que serve como cenografia e extensão da roupa, uma espécie de mega lençol que pode remeter a uma nuvem gigante em uma observação mais imediata. Esse contraste de branco e preto revelado pelo jogo de luz é algo próximo de um barroquismo contemporâneo, onde nos é atravessada a estética de esculturas como *Cristo velado* de Giuseppe Sanmartino, ilustrada em *História da Beleza* de Eco (2013, p.233).

Figura 2 – Rosalía na audição ao vivo de *Lux* em Barcelona



Fonte: <https://www.uicradio.net/post/rosal%C3%ADa-s-lux-and-the-future-of-pop>.

A oposição corpo x espírito aqui se manifesta de forma sutil, porém persuasiva. O corpo de Rosalía está presente física e figurativamente com sua forma bem desenhada e contornada no vestido, porém camuflada no chão do palco com os panos. Como uma escultura viva, ela cria uma imagem ofélica em um corpo não posado e completamente imerso nesta extensão de si e sua indumentária. Assim, o tensionamento dialético, numa espécie de fricção, do formato com a falta do mesmo (principalmente dentro do barroco) é também sugerida por Romagnolo, quando o autor cita o conceito da dobra (frequentemente presente nos figurinos de *Lux* e nesse evento, em específico, também no cenário e direção de arte) utilizada por Deleuze:

A noção de continuidade do espaço no Barroco pode ser entendida pela metáfora da dobra que Deleuze usa em seu livro *A dobra: Leibniz e o Barroco* (1991): o espaço é como tecido contínuo, cujos acontecimentos estão acumulados nele em aparente desordem, mas como parte do mesmo plano.

(...) A noção de fundo para compreender a fiscalidade da obra barroca é o modelo da obra de Deleuze. A obra barroca existe em alguns lugares e nem por isso está fragmentada, pelo contrário, cada parte compõe sua unidade. O corpo da obra é, ao mesmo tempo, físico e ilusionista, sem ser virtual. (...) (ROMAGNOLO, 2018, p.57-58).

Com uma Rosalía fragmentada, porém fazendo parte do todo em um cenário maximalista em tamanho, porém minimalista em sua composição, imóvel e em uma estrutura que também lembra uma imagem oceânica, é possível analisar o barroquismo desse contexto em conjunto com um branco que abarca toda a proposta visual dentro da equiparação da cor com o início e o fim. Tem-se, assim, a água (ou o leite) relacionada ao recém-nascido e a morte (seja no branco como a cor dos mortos, seja na cenografia, como um afogamento muito próximo de Ofélia, onde a protagonista se dissolve com todo o resto). Uma citação que pode sustentar esse argumento é a de Eco, quando o autor elabora os contrastes já tão presentes no barroco, para chegar no tema da morte como manifestação visual e filosófica:

O tecido de relações e de formas que devem ser criadas e recriadas a cada vez, toma o lugar dos modelos naturais, vinculantes e objetivos; o século barroco exprime uma Beleza, por assim dizer, além do bem e do mal. Ela pode dizer o belo através do feio, o verdadeiro através do falso, a vida através da morte. Esse tema da morte está, aliás, obsessivamente presente na mente barroca (ECO, 2010, p.233).

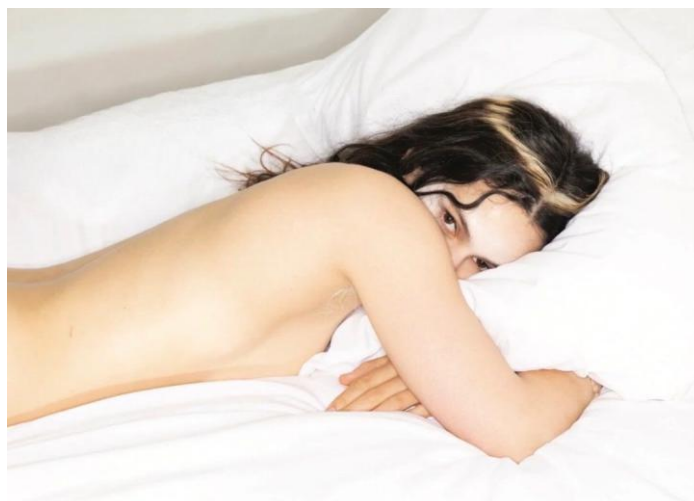
A morte no barroco, assume a sua forma mais contínua possível, não como oposição à vida, mas como complemento. Do mesmo modo, a relação do expirar com a ressurreição (encontrada também na simbologia do branco com os mortos, descrito por Heller), em um constante movimento líquido, paralelo às próprias dobras usadas por Deleuze em suas análises. A palavra “através” usada por Eco na citação é significativa para definir essa tensão da morte com a vida, assim como as outras aparentes polaridades retratadas no barroco como, novamente, corpo e espírito: um atravessamento. O trecho presente em *Lux* da música “La Yugular”, uma das mais liricamente arrebatadoras do disco, traduz quase que perfeitamente a imagem aqui analisada, onde Rosalía exclama o desejo de se fundir na neve de um amor divino que é como uma avalanche, caindo sobre o seu (no caso, do amor) peso de existência. Depois, a letra brinca com proporções de elementos pequenos, com elementos gigantescos, como um *haiku* ocupando um país, uma galáxia cabendo em uma gota de saliva, um batom ocupando um céu para desaguar nesse (possível) Deus cabendo em seu peito, e o seu peito ocupando o amor Dele (ROSALÍA, 2025). Além das imagens desconcertantes, a faixa talvez seja a que mais incorpora a ideia de infinitude (também equiparada e complementar ao nada por Simone Weil em *O peso*

e a graça). Assim, como este constante movimento que não se contém, que está sempre desembocando em algo e tentando chegar em um todo, por meio de dobras e duplos como um dilúvio alegórico, define de forma filosófica, visual e poética, o barroco, a cor branca e a imagem de Rosalía se fundindo em uma direção de arte monumental.

A fotografia que encerra esse segmento, está presente no encarte, como parte do *photoshoot* que também registrou a contracapa de *Lux* (a imagem da contracapa sendo a de Rosalía deitada nua em uma cama com lençóis brancos exatamente na mesma posição de Jesus na cruz que evoca a antecipação do vazio com a ressurreição). No caso da foto escolhida, o foco está no *close*, no olhar da artista e na maquiagem mínima e, ao mesmo tempo teatral, carregada pelo *blush* branco. A nudez até possui um aspecto levemente sensual por meio de seu olhar com uma ausência de figurino que vira ícone. Segundo Nívea Faria de Souza, “O nu não é apenas a ausência de roupa, não é apenas o silêncio; o nu também é comunicação” (SOUZA, 2023, p. 55).

Baseado nesta constatação, o que o nu aqui comunica não é só mais um aspecto da dualidade corpo x espírito (considerando que, por exemplo, Jesus estava nu quando foi crucificado), e sim como se o estado elevado de Rosalía enquanto eu lírico e imagético só fosse atingido, por uma desposse extrema e o divino se manifestasse pela falta em meio a uma cenografia mínima.

Figura 3 – Rosalía em imagem do encarte de *Lux*



Fonte: <https://www.papelpop.com/2025/11/lux-de-rosalia-estreia-com-42-milhoes-de-streams-e-supera-desempenho-de-motomami/>

Na letra da canção “Divinize”, Rosalía anuncia no refrão: “Por meio do meu corpo, você pode ver a luz...” (ROSALÍA, 2025, tradução nossa). É como se essa autoanulação total, até de vestes, fosse uma espécie de portal para o celestial, porém sem criar uma oposição absoluta entre corpo e espírito, mas englobando ambos. Na mesma faixa, partes corporais viram artigos religiosos: “Reze na minha coluna, é um rosário...” (2025, tradução nossa), criando um forte aspecto da cor, tanto pela estrutura óssea, quanto pelo rosário, muitas vezes composto por pequenas pérolas leitosas. Aqui, o corpo não exclui o espírito e vice-versa, mas o trata como uma continuidade e um veículo para o insólito.

Simone Weil (inspiração filosófica para Rosalía em *Lux*) cria inúmeras tensões que se unificam para chegar a um estágio de transcendência, como por exemplo, abraçar Deus através do ateísmo, da ideia de lacuna e de uma neutralidade radical em uma busca pelo infinito que se dá pelo nada, sendo esses dois conceitos aparente opostos, porém entrelaçados. Querer estar em todas as coisas por meio da autoanulação e da omissão, sendo essas não excludente do carnal:

Deus não se fez carne apenas uma vez, ele se faz matéria todos os dias para se dar ao homem e ser consumido por ele. Ele se esvaziou na sua divindade. Nós devemos nos esvaziar da falsa divindade com que nascemos. Uma vez que tivermos compreendido que não somos nada, o objetivo de todos os nossos esforços passa a ser nos tornarmos nada. (...) O que está embaixo é parecido com o que está no alto. (...) a necessidade física é uma imagem do impulso irresistível da graça (WEIL, 2025, p. 100).

É como se nas fotos do encarte, onde a nudez vira indumentária, juntamente com a maquiagem e o lençol branco, evidenciando a auréola pintada em seu cabelo (que pode simbolizar tanto a figura do anjo como a coroa de espinhos de Cristo), ela se tornasse um instrumento, ou até mesmo esse Deus sempre associado a materialidade de Weil. A autora acrescenta em poucos parágrafos depois: “Só há dois instantes de nudez e pureza perfeitas na vida humana: o nascimento e a morte. Só podemos adorar Deus na forma humana sem macular a divindade enquanto recém-nascidos e enquanto agonizantes” (WEIL, 2025, p. 103). A relação desta citação com a imagem analisada é estranhamente (assim como a própria literatura de Weil) similar ao nascimento (onde estamos desnudos) e a morte da figura de Jesus com uma expressão serena dos mártires, tão aprofundados na matéria por meio da dor, que transcenderam. Com a diferença que aqui, claramente, Rosalía passa uma expressão amena por meio dessa intimidade mínima conectada a ideia de nada e deixando lacunas para a divindade se manifestar por si.

Novamente, como num movimento circular, o barroco, o branco e a obra da artista se completam através de opostos, buscando o interminável no meio de dobras, tensionamentos e continuidades, onde o corporal e o celestial não estão em conflito como no cristianismo

tradicional (lembremos do ponto levantado por Paglia sobre os resquícios pagãos no catolicismo), mas em comunhão. Movimento este que Rosalía faz em toda a sua trajetória com a fusão desenfreada e robusta de estilos, sonoridades, estéticas, sensações, poéticas e ambiências, porém em *Lux* em seu máximo êxito de infinitos e nada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retornando ao escopo do artigo, a ideia de temática e seus subtemas, partiram não somente da apreciação e identificação estética pelo trabalho Rosalía (especialmente, *Lux*), mas pelo reconhecimento de um padrão que unifica arte, moda, filosofia, literatura, teoria e história. Tal objetivo de identificar aspectos dicotômicos pelo viés do barroco na obra da artista, através da cor branca enquanto signo condutor, foi devidamente desenvolvido a partir de análises específicas no campo visual-imagético, dentro da proposta artística identificada no disco de Rosalía.

Na parte inicial do artigo, mapeamos representações contrastantes, que ao longo do texto tornam-se cada vez mais dialéticas. As polaridades barroquistas estão ali, porém não se mantêm estanques, mas em movimento; logo, implicadas. Nesse contexto, o branco surge como movimento dos polos barrocos, ao invés de oposições puras e auto excludentes. O panorama cultural explicitado nessas considerações passaria por o que há de “anticorpo” no cristianismo puro e o que resta de “corpo” no paganismo romano, resultando na síntese católica apontada na contextualização. Tal dinâmica (dicotômica e contínua) seria o que, de fato, proporciona uma sensação de inquietação em relação a ideia de barroco (movimento instável) utilizada no texto.

De modo a sintetizar os resultados das análises imagéticas desenvolvidas ao longo do artigo, destacam-se, a seguir, as conclusões específicas de cada uma das imagens examinadas. A primeira imagem evidencia o branco como signo de tensão entre idealização e ruptura, ao articular a iconografia tradicional da feminilidade — representada pelo vestido de noiva e pela pérola — em uma performance que subverte tais códigos por meio da ironia e da agressividade verbal. Nesse sentido, a imagem não apenas ilustra a dicotomia barroca entre corpo e espírito, mas a desloca para um campo contemporâneo, em que o signo do branco deixa de ser estático e passa a operar como veículo de paródia e reinterpretação cultural.

Na segunda imagem, o branco assume uma dimensão expandida e absorvente, deixando de ser apenas elemento cromático para se tornar estrutura espacial e sensorial. A diluição do corpo da artista na cenografia evidencia o branco como campo de continuidade entre presença e ausência, reforçando a lógica barroca da dobra e da não-fragmentação. Assim, a imagem

sintetiza o branco como experiência liminar, em que vida e morte, forma e dissolução coexistem em fluxo constante.

Já na terceira imagem, o branco se articula com a nudez para produzir um signo de esvaziamento radical, no qual o corpo se apresenta simultaneamente como matéria e transcendência. A ausência de ornamento desloca o foco para a própria condição existencial da figura, aproximando-a das noções de vazio e anulação presentes tanto na simbologia da cor quanto no pensamento filosófico mobilizado no trabalho. Dessa forma, a imagem condensa o branco como espaço de passagem entre o físico e o espiritual, onde a dicotomia barroca se resolve não pela oposição, mas pela integração.

Em termos mais abrangentes, conclui-se, portanto, que Rosalía se configura como uma representante da música pop capaz de sintetizar opostos que se entrelaçam, ao mesmo tempo em que evidencia a relevância do diálogo entre cultura popular e produções de caráter ambicioso. Nesse sentido, a obra da artista (assim como outros trabalhos *pop* elaborados) permite compreender a história da arte não como instância opositora ao popular, mas como um fio condutor que o atravessa e o constitui.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA O Globo. "Não há lugar mais especial e mais mágico", diz Rosalía nos pés do Cristo, em audição do álbum Lux. Pernambuco, 1 dez. 2025. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/nao-ha-lugar-mais-especial-e-mais-magico-diz-rosalia-nos-pes-do/453392/>. Acesso em 7 fev. 2026.

ANDERSEN, Hans Christian. "A princesa e a ervilha". In: **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen e outros. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CARTUM, Leda. Introdução: Simone Weil é estranha. In: WEIL, Simone. **O peso e a graça**. 1ª ed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2025.

CLARA, Marina Santa. 5 fatos sobre Lux, novo disco de Rosalía. São Paulo, 7 nov. 2025. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/lux-rosalia>. Acesso em 10 fev. 2026.

ECO, Umberto. **História da beleza**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. **História da feiura**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EL MAL Querer, 2 nov. 2018. 11 vídeos (30:00min). Publicado pelo canal Rosalía. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rht7rBHUXW8&list=OLAK5uy_msgS-wQpygK1gcJAfd-H2XnhsZUI9kvu8&index=1. Acesso em 8 fev. 2026.

FERREIRA, Benedito et al. **Dimensões da direção de arte na experiencia audiovisual**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: NAU Editora, 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro: LCT, 2000.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. 1ª ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LA LUZ de Rosalía. 15 nov. 2025. 1 vídeo (10:14min). Publicado pelo site RTVE. Disponível em: <https://www.rtve.es/play/videos/informe-semanal/luz-rosalia/16817384/>. Acesso em 1 mar. 2026.

MACKENZIE, Mairi. **Ismos**: para entender a moda. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2010.

MOTOMAMI, 9 set. 2022. 24 vídeos (1h:1min). Publicado pelo canal Rosalía. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6o7bCAZSxsg&list=OLAK5uy_nJYW1-hDvdGVx6kWFbrJF5cC3cDIcPvkE. Acesso em 8 fev. 2026.

OJEDA, Mónica. **História do leite**. 1ª ed. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2021.

PAGLIA, Camille. **Sexual personae**: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. 1ª ed. Nova York: First Vintage Books, 1991.

PRADO, Carol. Rosalía serve a Deus e à música clássica em álbum suntuoso, mas sério demais. São Paulo, 3 nov. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/11/03/rosalia-serve-a-deus-e-a-musica-classica-em-album-suntuoso-mas-serio-demaiss-leia-critica.ghtml>. Acesso em 7 fev. 2026.

REDAÇÃO Mundo Estranho. Como a ostra produz a pérola?. São Paulo, 11 abr. 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-a-ostra-produz-a-perola/>. Acesso em 21 fev. 2026.

ROSALÍA confiesa que 'El mal querer' va sobre "un amor oscuro", 30 out. 2018. 1 vídeo (11:17 min). Publicado pelo canal Europa Press. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OYicLwTMls8>. Acesso em 7 fev. 2026.

ROSALÍA – LUX (Complete Works), 16 abr. 2026. 18 vídeos (60 min). Publicado pelo canal Rosalía. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m6z1sW_qtyg&list=PLN3HOJ-INNEJqkkvNITgEfOTIOJTtK4T0&index=1. Acesso em 20 abr. 2026.

ROSALÍA - QUE NO SALGA LA LUNA (Cap.2: Boda [Audio]), 2 nov. 2018. 1 vídeo (4:29min). Publicado pelo canal Rosalía. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cENIOFk160c&list=RDcENIOFk160c&start_radio=1. Acesso em 15. fev. 2026.

ROSALÍA | Todo lo que se sabe de 'EL MAL QUERER', 31 out. 2018. 1 vídeo (2:51min). Publicado pelo canal El País. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjAoRvpwiVY&t=12s>. Acesso em 8 fev.2026.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Teoria da literatura**. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2009.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VALDES, Marcela. Rosalía's Incredible Journey From Flamenco to Megastardom. Nova York, 8 out. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/10/08/magazine/rosalia-flamenco.html>. Acesso em 7 fev. 2026.

WEIL, Simone. **O peso e a graça**. 1ª ed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2025.

YOUNG, Jeremy. Rosalía's LUX Listening Party in Barcelona Changes the Paradigm for Live Event Curation. 26. nov. Disponível em: <https://www.hypebot.com/rosalias-lux-listening-party-in-barcelona-changes-the-paradigm-for-live-event-curation/>. Acesso em 1 mar. 2026.