

O gênero como ídolo na música pop Feminilidades e falocentrismos em videoclipes *made in Brazil*

Juliana Freire Gutmann*
Morena Melo Dias**

RESUMO: Considerando as performances musicais como dimensões do vivido e espaços de produção de conhecimento sobre estruturas de gênero, este artigo reflete sobre como as fabulações de corporeidades de cantoras pop brasileiras/latinas, expressas em videoclipes, negociam com posições de idolatria do falo como um constructo de performatividade. Observa-se que, ao passo que restauram o falocentrismo, essas corporeidades também reiteram uma ideia de liberdade sexual e emancipação feminina que deixa ver o quanto o jogo de contradições do pop em suas relações com os sistemas de celebração reiteram ficções de gênero. Em termos teórico-metodológicos, propõe-se articulação entre os estudos de performance e performatividade de gênero para o debate sobre as incorporações encenadas pelas cantoras Ludmila, Anitta e Luísa Sonza, nos videoclipes Socadona, Envolver e SentaDONA.

Palavras-chave: cantoras pop, performance, performatividade de gênero

ABSTRACT: Considering musical performances as dimensions of the lived experience and spaces for the production of knowledge about gender structures, this article reflects on how Brazilian/Latin pop singers' fabrications of corporeality, expressed in music videos, negotiate with positions of idolisation of the phallus as a construct of performativity. It can be seen that, while restoring phallocentrism, these corporealities also reiterate an idea of sexual freedom and female emancipation, which show how the play of contradictions in pop and its relationship with celebrity systems reiterate gender fictions. In theoretical and methodological terms, we propose an articulation between performance studies and gender performativity for the debate on the embodiments staged by the singers Ludmila, Anitta and Luísa Sonza in the music videos Socadona, Envolver and SentaDONA.

Keywords: pop singers, performance, gender performativity

1. Introdução¹

As questões que envolvem os intrínsecos enlaces entre a indústria do entretenimento e o popular massivo constituíram “objetos” de uma vasta e tensiva tradição de estudos na e da modernidade em torno do que entendemos (e disputamos) sobre música pop. Se os debates, à princípio, tinham o capital como eixo das interpretações dicotômicas e apriorísticas (controle X resistência; massificação X subjetivação; alienação X contra hegemonia etc.), muito já avançamos no entendimento da força das contradições do pop quando posto em relação à indústria, ao global, ao urbano e aos sistemas de celebração que envolvem gostos, afetos, valores, performances e fabulações sobre modos de vida e de luta.

Nesse movimento, caminhamos em direção ao reconhecimento das práxis musicais e artísticas como espaços do vivido e de produção de conhecimento sobre o mundo, o que envolve questões de gênero, sexualidade, raça, classe, território, religião etc. em negociação com o capital. Partindo desse entendimento, este artigo busca refletir sobre relações e embates entre performances e questões de gênero na música pop brasileira/latina. De modo mais específico, nos interessa compreender as disputas e contradições sobre construções de feminilidades, envolvendo o falocentrismo, que atravessam fabulações corpóreas de três *star personas* brasileiras, Ludmila, Anitta e Luísa Sonza, nos videocliques Socadona, Envolver e SentaDONA, respectivamente.

Há algumas décadas, as feminilidades têm sido acionadas em produções audiovisuais que questionam convenções sobre o que é ser mulher e pleiteiam a ampliação de uma formação discursiva (Foucault, 1987) sobre o feminino e suas múltiplas possibilidades de expressão, discutindo normatividades sobre feminilidades e situações de opressão. Nos videocliques Socadona, Envolver e SentaDONA, acionamentos falocêntricos se deixam ver nas coreografias e gestualidades, nos cenários, enquadramentos de câmera e letras das canções. Ao tempo que reiteram a centralidade da masculinidade, as corporeidades presentes nos cliques restauram a ideia de emancipação e liberdade sexual, ensejada pelo denominado feminismo pop (Banet-Weiser, 2018). Nosso interesse reside justamente nesse jogo de ambiguidades na relação com o feminino, que posiciona o falo em um constructo de performances pop e de performatividades de gênero.

O artigo investe na força epistêmica da noção de performance, especialmente a partir da pesquisadora mexicana Diana Taylor (2013, 2022), levando em conta toda uma tradição de referências dos estudos de música e comunicação, como Simon Frith (1996), Andrew Goodwin (1992), Philip Auslander (1999), Eduardo Viñuela (2019), Simone Pereira de Sá (2016), Thiago Soares (2022), entre outros. Também acionamos as relações entre performance, vivido e imaginado, com base nas formulações de André Brasil (2011), para compreender as fabulações de feminilidades reiteradas nos videocliques. Nesse gesto, pretende-se pôr em ação o duplo entendimento da performance: como práxis performática das cantoras e como aporte metodológico para ver/analisar/produzir conhecimento sobre

¹ Artigo fruto de pesquisas com financiamento do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico / Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, Brasil.

corporeidades² pop brasileiras/latinas e suas relações com performatividade de gênero (Butler, 2003; 2019) e economia idolátrica do visível (Mondzain, 2013; 2009).

Para pensar a construção falocêntrica dos videoclipes, partimos da compreensão sobre a identidade de gênero em termos instáveis e impermanentes. Rejeitamos, assim, a concepção essencialista que ancora o sujeito nos atributos biológicos, argumentando com Butler (2003) a favor de uma construção variável e instável da identidade de gênero, entendida como principal forma de captura dos corpos. O masculino aparece, então, como um símbolo do gênero, a partir do qual o outro [o feminino] se constitui, em um espectro binário. Nessa direção, buscamos adensar a discussão sobre a centralidade do falo nos videoclipes em um jogo de poder e disciplina que estabelece não somente as bases para a regulação do gênero, como também abre espaços para suas reelaborações.

2. *Star persona*, performance e a ficção do gênero via performatividade

As corporeidades protagonistas do pop foram historicamente associadas à ideia de *star persona*, que tem sido traduzido no Brasil por *persona* midiática (Pereira de Sá, 2021) ou *persona* musical (Dalla Vecchia; 2024), em referência à construção/fabricação da imagem de artistas (Frith, 1996; Goodwin, 1992; Auslander, 2004), num movimento muito consonante com os estudos de celebração, que posicionaram, na modernidade, o corpo de cantoras e cantores enquanto espessura central dos processos estéticos e éticos que envolvem o pop. É por essa perspectiva, relativa às dinâmicas de construção de *personas*, que o termo *performance* é apropriado pelos estudos de celebridades pop, inicialmente, numa associação a retóricas corporais: adereços, figurinos, gestualidades, vocalidades, coreografias etc. A concepção de Frith (1996) sobre *performance*, uma das referências centrais dos estudos de música e comunicação no Brasil na virada do século, a posiciona como processo social e comunicacional, que tem o corpo como platô. O autor se refere a uma forma retórica de gestos e de prazer, cujos valores, sempre negociados, dependem da habilidade do público em compreender este corpo/*persona*/*estrela* tanto como objeto (seja um objeto erótico, atrativo, repulsivo), quanto como sujeito, mas nos termos de “um objeto modelado” (Frith, 1996: 205).

Nessa ótica, as *performances* pop são sempre revestidas de um conjunto categórico de significado musical, autoridade e autenticidade, através do qual os/as artistas atuam na cena pública enquanto “pessoalmente expressivos”, diferentemente dos atores de “gêneros clássico e operístico” (Frith, 1996: 186/187). Nessa mesma perspectiva, Auslander (2004) argumenta que artistas pop têm a singularidade de comungar tanto a dimensão de *star personality* (relacionada à imagem pública) quanto o eu-lírico de suas canções. Já Goodwin (1992) aciona a ideia de semblante midiático para a compreensão da *persona*, dando especial atenção aos espaços de visibilidade pop em que esses corpos virtualizam presenças (os

2 Tal qual tem sido trabalhado no âmbito do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS)

tais semblantes), seja a partir da voz nas canções, seja a partir de sua figura/imagem nos shows e nos videoclipes, ainda que hoje esses espaços se ampliem, se esgarcem e extrapolarem os meios tradicionais de visibilidade (o autor pensava num contexto de emergência da MTV) e se tornem cada vez mais fragmentados, heterogêneos, conectados e contraditórios nas redes sociais digitais (Gutmann, 2021).

Num estudo mais recente, Fairchild e Marshal (2019) discutem as relações entre música, persona e estruturas das indústrias do entretenimento que moldam a fabricação de celebridades reconhecíveis ao público e ao mercado para sustentar que as transformações tecnológicas e sensíveis, orquestradas pelos fluxos digitais, implicam mudanças na própria conceituação de *star persona*. Os autores comungam com o pensamento de Baym (2018) sobre interconexões, nos espaços digitais, entre artistas, audiências, intimidades e o capital, entre privado e público, doméstico e profissional, e sugerem que joguemos com o termo “privlic” (Marshall, 2016) em referência a essas personas.

A preocupação com as mudanças e transformações dos sistemas e dinâmicas de fabricação de *star personas*, considerando essa relação embaralhada entre artistas e consumidores, são também objeto de preocupação de autoras e autores brasileiros do campo dos estudos do som e música na comunicação (Pereira de Sá, 2016; 2021; Soares, Mangabeira, Lins, 2020; Pereira de Sá; Dalla Vechia, 2021; Soares, 2022; Dalla Vechia, 2024 etc.). Soares (2022), por exemplo, tem argumentado sobre a força do “capital especulativo”, espécie de moeda de celebrização do contexto atual, em referência à capacidade dos/das artistas de “gerar dimensões fabulares e especulativas em torno de episódios de suas vidas (incluindo aí a sua obra), dentro de um regime performático marcadamente autorreferente” (Soares, 2022: 102). Assim, no processo de investigação sobre as materialidades do “senso de personalidade” de um artista musical, que tem o videoclipe, o álbum e as plataformas de redes sociais como formas de presentificação, recupera-se o sentido de semblante midiático de Goodwin “como uma espécie de adensamento do conceito de persona” (Soares, 2022: 100).

Quando recorre à noção de capital, em referência à Pierre Bourdieu, Soares endossa a defesa de Goodwin sobre a fabricação de imagens das estrelas por parte da indústria do entretenimento e do mercado musical que explicita o caráter profundamente capitalista dessas personas pop. A força do capital via lógica especulativa do mercado financeiro também está no léxico “especulação”, em que “o esconder-e-revelar dos signos presentificaria uma constante incerteza que deslocaria para o âmbito performático o campo das escolhas, decisões e práticas discursivas” (Soares, 2022: 102).

Entendemos que as identidades de gênero em disputa na sociedade atravessam e mobilizam a música pop e seus sistemas de celebração e especulações, que têm, nas audiovisuais em redes (Gutmann, 2021), as formas expressivas típicas de produção de corporeidades pop, roteiros de celebração e engajamentos afetivos. Nessa direção, compreendemos essas corporeidades/celebridades musicais como práticas culturais/sensíveis/materiais/mercantis produzidas em negociação com o sistema regulatório e normativo de expressões que enforma e modula os corpos/corpas por diversas gradações interseccionais. Interessa-nos, especialmente, as fabulações/fabricações/rasuras, levando em conta o caráter de disputa que constitui as dinâmicas afetivas do pop, de *star personas* brasileiras a partir de negociações entre feminilidades e falocentrismo. Como, pela performance

pop, é possível ver tensões e conflitos de subjugação/desobediência nesses corpos via relação entre gênero, performatividade e performance? A questão implica, de partida, um movimento duplo de distinção e articulação entre essas três instâncias conceituais e suas relações com as ficções da música pop, como o videoclipe, as personas musicais, os álbuns e canções.

Performatividade não se reduz a uma adjetivação da performance, porque opera ela própria um modo de produção da linguagem, a partir da repetição dos atos (Dias, Mota Jr., Gutmann, 2023). Também não se limita aos atos, mas se refere aos sistemas regulatórios que produzem sujeitos de gênero e também acenam para possibilidade de resposta (Butler, 2003). Como uma espécie de invólucro interpretativo do corpo, a performatividade engendra corporeidades reguladas pelos ditames do binarismo homem/mulher, masculino/feminino e os seus respectivos estereótipos, o que Judith Butler (2003) entende por ficção do gênero. Em seu livro “A força da não violência”, lançado no Brasil em 2021, a autora volta a falar sobre a importância da ficção para construção de experiências com o real. A ficção nos apresenta “uma condição confractural que nos permite examinar a situação contemporânea [...], a especificidade e a contingência da organização política do espaço e do tempo, das paixões e dos interesses” (Butler, 2021: 39).

Nos indagamos, então, se a música pop e seus sistemas de celebração, também enquanto ficção, nos fornece uma possibilidade de discernimento dessas estruturas. Nesse gesto, tomamos o videoclipe como forma expressiva consolidada e pulsante (porque em constante transformação) desse processo de fabricação/ fabulação de estrelas, em consonância com uma já adensada tradição de pesquisa (Auslander, 1999; Goodwin, 1992; Soares, 2006; Viñuela, 2013, Dalla Vechia, 2024 etc.). As audiovisualidades musicais são acionadas por esses autores como lócus central para construção e compreensão dos mecanismos narrativos, estéticos, discursivos que envolvem a atuação das *star personas* e suas *storytellings* em “un esquema de relaciones intertextuales entre elementos que aparecen em uno o varios videoclips y que construyen un discurso que fortalece la identidad del artista y, em consecuencia, afianza sus vinculos com la comunidade de faz” (Viñuela, 2019: 77).

Nesse percurso, nos perguntamos: o que o videoclipe fornece à imaginação sobre a identidade de gênero? Fazemos isso inspiradas em Judith Butler quando reflete sobre Robinson Crusó, personagem do primeiro romance de folhetim, publicado em 1719 no jornal *The Daily Post*, no Reino Unido. Na história, Crusó encena a masculinidade a partir da imagem de um homem adulto, livre, autônomo, despido de qualquer relação social, em um isolamento que é narrado como autossuficiência. Nos termos de Butler “se desejamos compreender essa fantasia, temos que nos perguntar que versão de ser humano e que versão de gênero ela representa, quais ocultamentos são necessários para que essa versão funcione” (Butler, 2021: 44).

André Brasil (2011) argumenta que entre o domínio do vivido e o imaginado não há distinção, mas mútuo atravessamento. O videoclipe, portanto, nos precede, nós o percorremos e mesmo após esse encontro, ele segue existindo, atuando no mundo e se reconfigurando a partir disso. Ao analisar o filme *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, o autor elabora: “o vento que levanta levemente o cabelo de Everlyn vem do cinema e vem

do mundo. Ele se produz em continuidade e, ao mesmo tempo, em descontinuidade com o mundo. Compõe a vida da personagem no filme e fora do filme” (Brasil, 2011: 2).

A compreensão do autor nos é cara para pensar o videoclipe na relação com a identidade de gênero porque, assim como o vento que levanta os cabelos da personagem mencionada, o falocentrismo atravessa as corporeidades bailantes analisadas neste artigo, respondendo a uma estrutura normativa do gênero. Uma estrutura baseada na heterossexualidade compulsória, na cisgeneridade compulsória e em uma compreensão binária da identidade de gênero, organizada pela divisão dicotômica, assimétrica e hierárquica entre masculino/feminino, homem/mulher e seus respectivos estereótipos reforçadores da normatividade, como racional/sensível, forte/frágil etc.

Desse modo, enquanto a performatividade atua de maneira produtiva, construindo materialidades que compõem padrões hegemônicos sobre o que é ser mulher, ser homem e sobre as relações que se estabelecem entre ambos os gêneros; a performance nos permite acessar o que permanece entre o vivido e o imaginado, entre as formas de vida e as formas de imagem. Em alguns casos, a performance denota artificialidade, em outros, seu caráter construído é identificado como uma aproximação do real, como aponta Brasil (2011).

A afirmação do autor reitera uma compreensão de gênero afinada com aquilo que Frith (1996) compreendeu como retóricas corporais, que podemos também identificar como aparatos de gestualidade e que possuem relação com o sentido de práxis. Performance é ação e se refere às práticas de incorporação (Taylor, 2013). Junto a esta apropriação da performance enquanto práxis e fazer criativo, reiteramos aqui uma segunda via de investimento que posiciona a performance como lente/modo de ver/enquadrar o mundo (Taylor, 2013; 2022). Ou seja, performance, enquanto processos de incorporação, é uma forma de transmitir conhecimento e ao mesmo tempo produzir conhecimento sobre as práticas mundanas.

A performance, poderia, então, revelar a cultura com potência para expressar o que está demasiadamente incrustado na sociedade, como a naturalização presente nas construções normativas de gênero. Isso não significa que a performance tem uma dimensão puramente informacional, apresentando conteúdos e revelando as construções culturais. Elas não são entendidas simplesmente como chave de acesso a outras culturas, permitindo conhecê-las em profundidade, sua potência está no desvelamento sobre o nosso desejo de acessar esse conhecimento. A performance nos localiza diante do que vemos, revelando o que agencia o nosso olhar, o que podemos perceber, alcançar diante de limites e de possibilidades de abertura.

Nesses termos, a performance funciona tanto como uma episteme, quanto como objeto/sujeito de análise. Esse modo de conhecer, de acessar contextos com a performance localiza essas pesquisadoras em uma posição relacional, como participantes do processo ou testemunha dos acontecimentos. Assim, nos inspiramos no pensamento de Taylor que nos diz: “ao me situar como mais um ator social dos roteiros que analiso, espero posicionar meu investimento pessoal e teórico na minha argumentação. Escolhi não encobrir as diferenças de tom, mas colocá-las em diálogo com quem eu sou e o que faço” (Taylor, 2013:17).

Nessa direção, buscamos observar os videoclipes pela performance e como performance com um olhar atento às relações de poder que constituem os processos de incorporação. O modo de olhar que localiza e configura o outro, na medida em que nos situa e nos constitui

em relação a ele, nos permite acessar memórias, identificações e formações discursivas (Butler, 2003; 2019). Reiterando, restaurando ou friccionando jeitos de aparecer diante de um outro, a performance traz consigo memórias incorporadas que falam sobre posições e diferença, tendo em vista que regimes de identificações só são possíveis diante dessas relações.

3. Idolatria do falo em performances de Ludmila, Anitta e Luísa Sonza

Butler (1998) aborda o processo de identificação e diferenciação, aproximando-se de Jacques Derrida (1991), para quem a *différance* consiste em jogos de posições que se dão não por oposição, mas por processos regulares e repetidos de deslocamentos. A autora discorre sobre as possibilidades de aberturas em relação às diferenças pelo reconhecimento de alteridades, afastando-se do que chama de uma metafísica da identidade para sustentar que, se a constituição dos sujeitos é atravessada por relações de poder e este não se interrompe, é produzido continuamente, então, o sujeito se constitui em uma oportunidade permanente de resignificação, em uma teia de possibilidades de rearticulação política. “Afirmar que o sujeito é constituído não é dizer que ele é determinado; ao contrário, o caráter constituído do sujeito é a própria pré-condição de sua capacidade de agir” (Butler, 1998: 22).

Como ferramentas de abertura para a multiplicidade e a alteridade, propomos que a performance deixa ver performatividades na música (Dias, 2021) e que o caráter construído do gênero, as teias de relações que envolvem posições e diferenças, reiterações e rasuras, se mostram pelas audiovisualidades (Gutmann, 2021). Desse modo, nos interessa, particularmente, pensar as retóricas dos gestos incorporados a partir dos audiovisuais pela chave da performance enquanto processos de incorporação (Taylor, 2013; 2022), o que implica considerar os jogos de posições e interações que fabulam e especulam, nos termos de Soares (2022), posições e deslocamentos de feminilidades, masculinidades e seus trânsitos (Mota Jr.; Gutmann, 2021; Gutmann; Dias, 2022).

As tramas de relações que emergem dos audiovisuais e de seus processos de enredamento nas ambiências digitais disparam, aglutinam e dissipam redes afetivas evidenciadas pelas performances (Gutmann, 2021), que fazem ver comportamentos reiterados e rasurados (Sant’anna, 2023) das estruturas de corpo constituidoras das personas sempre “em relação a...”. Por essa ótica, posicionamos as performances pop de Ludmila, Anitta e Luísa Sonza como catalisadoras de performatividades, partindo da ideia de que o catalisador tem a capacidade de acelerar as reações químicas sem alterar a composição dos seus reagentes. Olhar esses audiovisuais como performance traz a possibilidade latente de perceber performatividades demasiadamente incrustadas e normatizadas no nosso cotidiano e suas possibilidades de rasura. A performance, portanto, não é pensada aqui em termos de “verdadeiro/falso; ser/fingir; ao contrário, o afetivo é o efetivo” (Taylor, 2022). Nos interessa o corpo em cena e todas as redes discursivas e afetivas que os constituem “gênero”.

Por essa chave entendemos ser possível observar as agências de performatividades mobilizadas nos vídeos Socadona, Envolver e SentadONA. Reconhecemos que essas performances se articulam a um sistema de construção de imagem da persona midiática

muito mais amplo e complexo, que atravessa outros videoclipes, álbuns, shows, documentários, perfis em redes sociais, declarações, posts dos artistas e das comunidades de fãs etc., a favor da construção de uma “narrativa de si” ou de um “roteiro performático” expressivamente coerente (Pereira de Sá, 2021). Este estudo, contudo, não objetiva se debruçar sobre as personas midiáticas de cada uma das artistas, mas abordar, numa apropriação metonímia, como as construções de feminilidades de tais personas se expressam, nesses videoclipes, pelas interações com a presença falocêntrica.

Socadona (Fig. 1), lançado em novembro de 2021, é um feat da brasileira Ludmilla, com participação do cantor de dancehall jamaicano Mr. Vegas, da cantora estadunidense Mariah Angeliq, filha de pai cubano e mãe porto-riquenha, que explora letras em espanhol em seu repertório, e do produtor dominicano Topo La Maskara. No clipe, Ludmila chega a bordo de um submarino numa ilha fantástica. O cenário praieiro surrealista é composto por cores neon e clichês brasileiros/latinos: caipirinhas, vestimentas floridas, chapéu panamá. No clipe, Ludmila e suas amigas dançam uma coreografia reboletiva vestidas com top, short, maiôs e indumentárias transparentes, enquanto Mr. Vegas e seus companheiros preparam caipirinha com olhares de êxtase. Mariah Angeliq aparece sozinha, num cenário branco e azul que emula o “céu”, e adereços que mesclam elementos orientais e futuristas. Ao passo que edifica uma posição “acima” da ilha, sua ambientação e vestimentas a colocam como uma espécie de beleza celestial, sua corporeidade se mostra nos mesmos passos reiterados de quadril/bunda e expressões sensuais de Ludmila. E junto com ela, canta: “Toma, toma, toma, toma, toma socadona, (toma, toma) só sentadona”.

Figura 1: *Frame de Ludmila e Mr. Vegas no videoclipe Socadona*



LUDMILLA, Mariah Angeliq, Topo La Maskara - Socadona feat. Mr Vegas (Official Music Video)

Fonte: YouTube³

Mãos no chão, corpo ereto, braços rente ao corpo e movimentos circulares no quadril. O movimento corporal denominado *El paso de Anitta*, com ampla circulação no TikTok, foi o responsável pela viralização da canção *Envolver* (Fig. 2), lançada em março de 2022, que levou Anitta, artista brasileira da indústria fonográfica global, ao primeiro lugar de um dos *charts* mais desejados do mercado musical: o Top 50 Global da plataforma de *streaming* Spotify. O videoclipe, dirigido pela própria cantora e cantado em espanhol, é centrado no protagonismo de sua presença corporal. As expressões e gestualidades de Anitta, que ora aparece de barriga de fora e calça abaixo do umbigo com calcinhas a mostra, ora traja um macacão transparente e colado com partes nuas do corpo, dão-se num diálogo íntimo e sedutor com a câmera, ainda que seu bailado interaja com um corpo masculino. Ou seja, apesar da figura deste outro, construída sob o clichê do homem negro, musculoso e viril, é central para a atmosfera não só sensual, mas sexual do clipe, o olhar de Anitta que nos convoca para a cena, enquanto repete o refrão “Y no te voy a envolver. Sé que lo hacemos y tú vas a volver (volver). Un perreito en la pared. Yo soy un caso que hay que resolver”.

Figura 2: *Frame de Anitta e seu dançarino no videoclipe Envolver*



Anitta - Envolver [Official Music Video]

Fonte: YouTube⁴

SentaDONA (Fig. 3), videoclipe protagonizado pela cantora brasileira Luísa Sonza, lançado

3 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=15wVHmz_Aag

4 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hFCjGiwJi4>

também em março de 2022, é um remix com participação dos produtores musicais Davi Kneip, Mc Frog e Dj Gabriel do Borel. O videoclipe reitera a potência dos clichês no cenário de uma quadra de tênis em tom rosa choque habitada por corpos que presentificam as imagens de Barbie e Ken numa versão *in door* de Malibu. As referências masculinas reiteram a figura do Ken esportivo - camisa polo, bermuda, tênis e casaco moletom sobre o ombro – enquanto Luísa e suas amigas trajam o figurino típico das *team leaders* numa versão “Barbie tenista”. Em lados opostos da quadra, homens e mulheres simulam uma espécie de batalha. Nos versos da canção, Luísa sustenta: “Sentadona, sentadona, sentadona, sentadona. Fala que é sem sentimento, mas quando eu sento se apaixona”, enquanto empina a bunda para a câmera e sensualiza com a raquete na mão.

Figura 3: *Frame* de Luísa Sonza e suas dançarinas no videoclipe **SentaDONA**



Luísa Sonza, Davi Kneip, Mc Frog, Dj Gabriel do Borel - sentaDONA (remix) s2 (Clípe Oficial)

Fonte: YouTube⁵

Os três videoclipes trazem elementos desse pulso feminista associado ao sentido de liberdade sexual (inclusive para colocar o corpo feminino como “objeto de consumo”), que se expressa na própria letra das canções, nos olhares e expressões sensuais, nos figurinos colados e bundas à mostra enquadradas por closes, nas coreografias concentradas nos rebolados e em encenações dançantes de atos sexuais. Tais retóricas corporais podem ser lidas sob a luz do que tem sido denominado de femismo pop, *feminism girlpower* e *girlboss*, numa direta associação a uma forma neoliberal de promoção de visibilidade midiática das

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VKaLjHZJ-GY>

críticas às relações de poder constituidoras do patriarcado a partir de uma postura mais individualista e acessível ao mercado, envolvendo valores como autonomia, liberdade de escolha e empreendedorismo de si (Banet-Weiser, 2018).

De maneira ambígua, essas disputas por feminilidades sexualmente emancipadas, autônomas e livres são travadas nos videoclipes com base na centralidade da estrutura falocêntrica, que interpretamos sob o jogo de posições entre ídolo/idólatra. A filósofa argentina Marie-José Mondzain (2009, 2013) nos auxilia a compreender a figura do “ídolo” em sua reflexão acerca da doutrina do ícone, historicamente assentada na identificação e definição da imagem do “Ser” pela relação “visível e invisível” em oposição à representação imitativa do “visível” que se oferece a ser contemplado. As imagens de idolatria, portanto, seriam aquelas que se mantêm fixadas ao próprio objeto. Para a autora, seja como ícone, seja como ídolo, as imagens instauram uma relação econômica com aquilo que ela faz ver, negociações estas que são regidas pelo espectador a partir dos jogos de posições.

Conforme Mondzain, enquanto o ídolo administra a adoração em seu benefício, o idólatra se submete e se encaixa no papel do “outro”. Se o idólatra é sempre o outro e pode estabelecer uma relação fetichista na submissão, em uma dinâmica que inspira uma relação ambígua de ódio e devoção, entendemos ser possível acessar o caráter falocêntrico da construção do gênero a partir dos videoclipes que encenam uma idolatria ao falo em suas coreografias de um modo deslizante, uma vez que elege o falo como objeto de adoração e emancipação. Ou seja: ao se posicionarem como idólatras, as corporalidades femininas jogam com as posições do “outro”, mantendo fixado o objeto de contemplação, mas, como pontua Mondzain, também diluem as fronteiras entre ódio e devoção de modo que a afirmação do gênero como ídolo nos videoclipes, na maneira como os corpos se expressam e se relacionam em cena, contém nela mesma as possibilidades de implosão dessa idolatria.

Atentando para o que o videoclipe revela sobre o caráter construído do gênero, sobre a relação entre formas de vida e formas de imagem, afirmamos que a presença falocêntrica que emerge das performances audiovisuais vem dos videoclipes e vem do mundo, produzindo continuidades e fricções. Tanto nos corpos bailantes, quanto nas letras das canções, a exemplo de Socadona (quando Mariah Angeliq canta: “me gustan la chula, te gusta mi bunda. Trépatate al bote antes que se hunda. Te estás metiendo en aguas profundas. A ese lápiz sácale punta. Papi, dale”), a imagem do falo é negociada como um ícone (é um visível invisível), mas também atua como ídolo que administra a adoração em seu benefício sob a edificação das bundas “donas de si”. O jogo de idolatria se revela então no jogo de posições entre os corpos em cena - cantoras, cantores, bailarinas e os espectadores atuantes, convocados pelo olhar para a câmera, pelos emojis, likes e comentários de adoração nas plataformas - cujas fabulações de feminilidades se assentam (ou sentam) no falo. O gesto de se assentar e de sentar no falo, enquanto posicionamento idólatra ao que o falocentrismo representa nos jogos de poder que constituem as identidades de gênero cisheteronormativas homem/mulher, é, portanto, parte fundante das práxis corporais que atravessam as *star personas* Ludmila, Anitta e Luísa Sonza.

Ao lançar mão do caráter performativo do seu sistema de pensamento, Butler (2019) recusa concluir uma acepção delineada sobre o falo. “Oferecer uma definição do falo - de fato, tentar fixar seu significado de modo denotativo - é adotar a postura de alguém que

tem o falo” (Butler, 2019: 113). A autora convoca o pensamento de Freud sobre o conceito de falo como uma construção psíquica e simbólica que vai além da mera anatomia física do pênis. Trata-se de uma espécie de legitimidade simbólica que amplia o significado de um atributo físico compreendido hegemonicamente como masculino, operando como uma estrutura de poder que atua no cerne da constituição das identidades de gênero.

O falo passa a ser então acionado como uma espécie de imagem conceitual que deixa ver complexas construções de gênero/ sexualidade, informando sobre mecanismos de poder que se estabelecem nessas relações. “O falo não é nem a construção imaginária do pênis, nem a valência simbólica pela qual o pênis é uma aproximação parcial, pois essa formulação ainda implica afirmar o falo como modelo ou propriedade idealizada do pênis” (Butler, 2019: 115). Sob essa interrelação entre sexo, gênero e sexualidade cerceada pela heterossexualidade compulsória e falocêntrica, “o homem” é situado como sujeito universal e “a mulher” como o outro, o que significa que não haveria liberdade, no sentido lato, que seja plenamente possível sem que houvesse a subversão dessa identidade mulher. Ao mesmo tempo, Butler argumenta que a postulação dessa sexualidade estrutural e normativa não deve adiar a tarefa concreta e urgente das aberturas das sexualidades e identidades via negociações/ subversões de posições. “Claro que essa tarefa crítica supõe que operar no interior da matriz de poder não é o mesmo que reproduzir acriticamente as relações de dominação”. (Butler, 2003: 55).

Nesse sentido, é possível afirmar que as balizas estéticas da música pop são reiteradas nos videoclipes neste jogo de poder e disciplina do gênero que fricciona o *status quo*, ao mesmo tempo em que reproduz a norma. Os critérios edificantes do pop orquestrados pelo cenário, figurinos, gestualidades, vocalidades e a construção de universos encenados são produtivos para pensar a relação entre formas de vida e imagem, proposta por Brasil (2011), deixando emergir desses videoclipes as relações entre o mundo vivido e o mundo imaginado da identidade de gênero na e com a música.

Daí porque afirmamos que os videoclipes Socadona, Envolver e SentaDONA expressam feminilidades, na relação com o falo, de maneira ambígua, em um entrelugar que passeia pela produção de presenças exuberantes, exaltação da beleza e de sensualidade via danças, cenários, figurinos e ângulos em contra-plongé, que restauram posições de *star* justamente via idolatria de gênero. Esses corpos bailarinos jogam com as posições de subalternidade na relação com o homem e as posições de liberdade e autonomia, ao passo que reiteram muito fortemente os binarismos de gênero de matriz heterossexual, com um feminino e um masculino bem demarcado pela presença de mulheres e homens cisgênero que encenam relações heterossexuais.

Desse modo, acessamos a dimensão performativa das imagens, ou seja, a maneira como as imagens produzem formas de vida, que nos deixam ver normas de gênero. Ao bailar e encenar um mundo imaginado que constrói também mundos vividos no (e com) os videoclipes, as feminilidades se constituem e produzem continuidades, fricções e rupturas moduladas pela música pop, que apontam para a economia do visível nos seus atravessamentos com as identidades de gênero.

4. Considerações finais

Judith Butler argumenta que o falo é um efeito sinédoque porque é constituído para além da sua representação imagética, como um conjunto de efeitos imaginários que são reiterados, naturalizados, operando no nosso registro do simbólico. Essa construção falocêntrica produz uma matriz heterossexual e localiza o feminino como o outro. Os vídeos aqui analisados permitem acessar a dimensão idolátrica do gênero na relação com o falo, a partir de um conjunto de efeitos imaginários acionados no e pelo gênero como governança dos corpos.

Do grego “eikon” foi traduzido como ícone, mas tem a palavra “semblante” como outra tradução possível (Mondzain, 2008). O que “parece”, a “aparência”, o “semelhante”, ou o próprio sentido de “semblante midiático” elaborado por Goodwin (1992) e restaurado por Soares (2022), são similares que se conectam com a noção de *star persona*. Nos vídeos analisados, essas personas são constituídas por elementos contraditórios que apontam para lugares distintos na relação com o gênero, mas que ainda reiteram a centralidade do falo nesse jogo de posições. Ao mesmo tempo em que se afirmam como mulheres livres e se vinculam a uma ideia de feminismo pop, Ludmila, Anitta e Luísa Sonza enaltecem o falocentrismo, num jogo ambíguo que atravessa as balizas da música pop e as balizas das ficções de gênero.

Nos termos de Mondzain (2009, 2013), o ícone designa uma relação e o ídolo um objeto, não como antônimos, mas como partes possíveis para pensar a dimensão política das imagens. Como ídolo na música pop, no conjunto de vídeos analisados, o gênero é sustentado pelos semblantes que traçam - nos gestos, nos olhares, nas vestimentas, nas coreografias e canções - maneiras de localizar a mulher sempre em relação ao homem, mostrando que mesmo elas, *star personas*, figuras midiáticas envoltas em um semblante de poder vinculadas ao feminismo pop, derrapam na relação com o falocentrismo. Tais deslizamentos aparecem com a força da discursividade hegemônica, mas também apontam para ambiguidades do *status quo*, porque se o falo é ícone e o gênero ídolo, que respondem à estrutura, são nas corporalidades de Ludmila, Anitta e Luísa que estão as possibilidades de aberturas para outras operações do visível.

Recibido el 20 de julio 2024. Aceptado el 7 de marzo de 2025

***Juliana Freire Gutmann:** es profesora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 - CNPq. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea pela UFBA. Coordena o Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) - <https://www.chaos-ufba.com.br/> E-mail: jugutmann@gmail.com

****Morena Melo Dias:** es doctoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

Bolsista CNPQ. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Sensibilidades e Historicidades (CHAOS) . E-mail: morena.melo@gmail.com

Referências

- Auslander, P. (1999) *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Routledge.
- Auslander, P. (2004) *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*. Contemporary Theatre Review, v. 14, n. 1.
- Baym, NK. (2016) *Playing to the crowd: Musicians, audiences, and the intimate work of connection*. NYU Press.
- Banet-Weiser, S. (2018) *Empowered: Popular feminism and popular misogyny*. Duke University Press.
- Brasil, A. (2011) Performance: entre o vivido e o imaginado. In: ANAIS Encontro Anual Da Compós, XX., Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Compós.
- Butler, J. (1998) Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. Cadernos Pagu, 11, 11-42. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634457>.
- ____ (2003) Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Civilização Brasileira.
- ____ (2019) Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”. Número 1 edições.
- ____ (2021) A força da não violência: um vínculo ético-político. Boitempo Editorial.
- Dalla Vecchia, L; Pereira de Sá, S. (2021) O Álbum Visual Kisses e a Construção da Star Persona de Anitta. In: Pereira de Sá, S.; Amaral, A.; Janotti, J. (Org.). *Territórios Afetivos da Imagem e do Som*. 1ed. Belo Horizonte: Selo Editorial UFMG (1) p. 30-45.
- Dalla Vecchia, L. (2024) A linguagem do videoclipe e sua transformação no contexto contemporâneo: persona musical, narratividade pop e audiovisualidades musicais em rede. 322 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.
- Derrida, J. (1991) *Margens da Filosofia*. Papirus.
- Dias, MM. (2021) “Eu aceito o lacre em minha vida”? Articulações entre gênero musical e identidade de gênero. Dissertação Mestrado. Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal de Pernambuco.
- Dias, M.; Mota Jr., EA.; Gutmann, JF. (2022) Corpos em rede e o direito de aparecer: o Dia da Visibilidade Trans no YouTube. *Contracampo*, 41 (2), 1-18.
- Fairchild, C.; Marshall, David, P. (2019) Music and persona: an introduction. *Persona Studies*, 5 (1), 1-15.
- Foucault, M. (1987) *A Arqueologia do Saber*. Forense: Universitária.
- Gutmann, JF. (2021) Audiovisual em rede: derivas conceituais. FAFICH/ selo PPGCOM/ UFMG.
- Gutmann, JF.; Dias, MM. (2024). Macho desconstruído? Videoclipe, questões de gênero e masculinidades sob tensão. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 21 (61), 221-247.
- Goodwin, A. (1992) *Dancing In The Distraction Factory: Music Television And Popular Cul-*

- ture. University Of Minnessota Press.
- Marshall, D. (2016). When the private becomes public: commodity activism, endorsement and making meaning in a privatized world. In Marshall, G D’Cruz, S McDonald & K Lee (eds.). *Contemporary Publics: Shifting Boundaries in New Media, Technology and Culture*. Palgrave Macmillan.
- Mondzain, MJ. (2013) *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Contraponto.
- _____. (2009) *A imagem pode matar?*. Veja.
- _____. (2008). Entrevista com Marie-José Mondzain. *Culture Injection*, <https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-jose-mondzain/>
- Mota JR, E.; Gutmann, JF. (2021) #EstamosVivas: corpos travestis em performances no videoclipe *Oração de Linn da Quebrada*. *Esferas*, Brasília, v. 10 (19), 13-23.
- Pereira de Sá, S. (2016) *Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais*. *Revista Eco Pós*, 19 (3), 50-67.
- _____. (2021) *Música Pop-Periférica Brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Appris.
- Sant’Anna, CV. (2023) *Nas bordas da performance: o corpo em ação e a emergência de outras cenas acerca dos femininos*. Tese Doutorado. Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais – Universidade Federal da Bahia.
- Soares, T. (2022) *Performance e capital especulativo na música pop*. *Logos*, Rio 29 (01) PPGCOM UERJ.
- _____. (2013) *A Estética do Videoclipe*. Ed. UFPB.
- Soares, T.; Mangabeira, A.; Lins, M. (orgs). (2020) *Divas Pop: O corpo-som das cantoras na cultura midiática*. FAFICH/ selo PPGCOM/UFMG.
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: memória cultural nas Américas*. Editora UFMG.
- _____. (2023) *Performance*. Perspectiva.
- Viñuela, E. (2019). *Autorreferencialidad, intertextualidad y metanarrativas en el videoclip contemporáneo*. In Josep Lluís i Falcó & Joaquín López (Eds.). *Música y medios audiovisuales. Aproximaciones interdisciplinares*. Salamanca: Ediciones USAL.

