

## Rainha da Favela: Rupturas e Continuidades das Imagens de Controle na Estética Funk de Ludmilla<sup>1</sup>

Tamires Ferreira Coêlho<sup>2</sup>  
Nealla Valentim Machado<sup>3</sup>

**Resumo:** Em novembro de 2020, a cantora brasileira Ludmilla lançou o videoclipe “Rainha da Favela”, gravado na Rocinha (maior favela do Brasil) e que utiliza uma série de imagens de controle (COLLINS, 2020) para retratar mulheres negras. Dentre elas, uma das inspirações apresentadas no clipe foi captada durante um saque a um caminhão de refrigerantes que tombou na pista em 2009, que tem como imagem mais icônica uma mulher jovem jogando refrigerante no próprio corpo. Para compreender as iconografias relacionadas às mulheres negras da favela apresentadas pelo clipe musical, acionamos teórico-metodologicamente o conceito de “imagens de controle”, que diz respeito ao rótulo colocado em pessoas pretas ou racializadas, operador de ideologias sexuais que articulam racismo e sexismo; no caso específico do videoclipe, a imagem da *hoochie*, mulher negra hipersexualizada. Uma jovem mulher negra, empoderada, funkeira e fora da heteronormatividade representa perigo às estruturas vigentes.

**Palavras-chave:** Imagens de Controle. Mulheres Negras. Funk. Ludmilla.

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada na 9ª Edição do Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (9ª COMPOLÍTICA).

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Professora Adjunta do Departamento de Comunicação e Vice Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGCOM/UFMT). E-mail: [tamires.coelho@ufmt.br](mailto:tamires.coelho@ufmt.br).

<sup>3</sup> Doutora em Estudos da Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (ECCO/UFMT). Professora do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGCOM/UFMT). E-mail: [nealla.machado@gmail.com](mailto:nealla.machado@gmail.com).

## “Favela” e o lugar de representação das pessoas brasileiras negras

O clipe musical *Rainha da Favela* foi lançado em novembro de 2020, após a pandemia de Covid-19 se espalhar pelo Brasil e pelo mundo, e foi gravado na Rocinha (até então a maior favela do Brasil, no Rio de Janeiro<sup>4</sup>). Nesse single, além de se autointitular rainha da favela, a artista afirma querer promover tanto o funk como também as mulheres moradoras das favelas, áreas urbanas historicamente esquecidas pelo poder público. No YouTube, até o mês de abril de 2021<sup>5</sup>, o vídeo já tinha mais de 50 milhões de acessos e constava nas primeiras colocações no ranking da plataforma à época de seu lançamento, passando para mais de 85 milhões de visualizações dois anos depois<sup>6</sup>.

A peça artística foi lançada em um momento no qual o estilo musical/cultural funk começava a alcançar maior reconhecimento internacional, principalmente após a empreitada de Anitta com o vídeo de *Vai Malandra*<sup>7</sup>, gravado pela cantora, por MC Zaac e pelo rapper estadunidense Maejor com a participação especial dos produtores brasileiros Tropkillaz e DJ Yuri Martins, lançado em 18 de dezembro de 2017 como último single do projeto *CheckMate*<sup>8</sup>. Anitta foi uma das artistas que conseguiu alcançar bastante visibilidade no exterior e impulsionar a incorporação de músicas de funk na cena pop internacional contemporânea.

---

<sup>4</sup> A região de Sol Nascente, no Distrito Federal, passou a ocupar o título de maior favela do Brasil em 2023, a partir de uma prévia do Censo 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/03/17/sol-nascente-no-df-se-torna-a-maior-favela-do-brasil-segundo-previa-do-censo-2022.ghtml>, acesso em 14 mai. 2023.

<sup>5</sup> Clipe musical disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DWH349RfD7E>, visualizado em 07 de abril de 2021.

<sup>6</sup> O vídeo computava 85.366.106 visualizações em 23 de setembro de 2023.

<sup>7</sup> O videoclipe foi gravado no Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro, e dirigido pelo controverso fotógrafo estadunidense Terry Richardson, reconhecido por suas fotografias de teor erótico e acusado por diversas modelos por abuso sexual e estupro; mesmo assim ainda continua sendo uma das figuras mais influentes do setor.

<sup>8</sup> Neste projeto Anitta lançou um novo single por mês, todos eles voltados para o mercado internacional, com músicas gravadas em inglês e espanhol.

Além do videoclipe de *Vai Malandra*, que cria uma série de imagens icônicas e se compromete a lançar o funk como ritmo internacional, em 2019, a artista estadunidense Rihanna<sup>9</sup> colocou a música *Malokera* (de Ludmilla, MC Lan, Skrillex, Ty Dolla \$ign e TroyBoi) em um dos momentos do desfile de sua marca de lingerie *Savage X Fenty*. Em 2021 a estadunidense Cardi B apresentou<sup>10</sup> um trecho de um remix em ritmo de funk carioca feito por Pedro Sampaio<sup>11</sup> na música *WAP*, single de sucesso da cantora, que se destacou na apresentação do Grammy 2021.

Chamou atenção a polêmica gerada pela presença de funk no Grammy: o produtor musical Rick Bonadio<sup>12</sup> fez duras críticas à inclusão do funk na maior premiação da indústria musical estadunidense. Bonadio utilizou das redes sociais para criticar tanto a letra quanto a batida do trecho que foi inserido: “Já exportamos bossa nova, já exportamos samba rock, Jobim, Ben Jor. Até Roberto Carlos. Mas o barulho que fazem por causa de 15 segundos de funk na apresentação da Cardi B, me deixa com vergonha. Precisamos exportar música boa e não esse ‘fica de quatro’”. Ao afirmar que “o Brasil tem muita música boa de verdade” e desqualificar o funk, é perceptível na fala do produtor uma disputa que envolve não apenas ritmos musicais ou movimentos artísticos, mas também o direito de fazer arte e de representar o Brasil perante a comunidade internacional, o reconhecimento da música feita nas periferias nos mesmos espaços em que estão as produções de elite, dentre inúmeros outros aspectos que envolvem raça, classe, faixa etária e outros marcadores sociais.

Falar de funk é abordar disputas de poder e dissensos que envolvem a cultura brasileira de modo complexo. Analisar os sentidos articulados ao fenômeno do funk e a produções reconhecidas neste segmento musical é imprescindível, também, porque ele

<sup>9</sup> Matéria disponível em <https://claudia.abril.com.br/cultura/rihanna-toca-funk-brasileiro-em-desfile-grandioso-de-sua-marca/>, acessado em 07 de Abril de 2021.

<sup>10</sup> Matéria disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/03/14/cardi-b-apresenta-trecho-de-remix-funk-de-wap-no-grammy.ghtml>, acessado em 07 de Abril de 2021.

<sup>11</sup> DJ, cantor, compositor e produtor musical carioca.

<sup>12</sup> Matéria disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/03/4912057-entenda-polemica-envolvendo-produtor-rick-bonadio-e-exponentes-do-funk.html>. Acesso em: 07 abr. 2021.

está cada vez mais próximo e hibridizado à cultura pop dentro e fora do Brasil, alcançando uma visibilidade maior. Dois anos depois da polêmica do Grammy 2021, o funk brasileiro se destacou no retorno de Rihanna aos palcos, no intervalo do Super Bowl 2023, quando uma enorme audiência internacional viu a artista incluir em sua performance um remix da música *Rude boy* feito pelo Dj Klean Music em 2020<sup>13</sup>.

O clipe de “Rainha da Favela” é ambientado na favela e mostra recortes do que poderia ser considerado um estilo *favela movie*<sup>14</sup> (LUNA; RIBEIRO, 2015), com closes em situações e pessoas que poderiam ser consideradas comuns em áreas de periferia de grandes cidades brasileiras e/ou latino-americanas. Dentre elas destacamos jovens negros em vias muito estreitas repletas de cabos suspensos à frente das casas igualmente amontoadas, uma senhora de vestimenta simples e chinelos com máscara de pano pendurada ao queixo parada em frente a um comércio, close em bumbuns que rebolam, uma mulher falando ao celular em frente a um estabelecimento cuja porta é feita de uma tábua de madeira, jovens negros sem camisa dançando e fazendo passinho em uma viela. Essas marcas territoriais coexistem com a construção de ícones pop, como as “divas globais” (PEREIRA DE SÁ, 2019), em referências presentes no figurino e nos enquadramentos dos vídeos, por exemplo.

Diva está acima de estrela, acima de atriz ou cantora. Pelo dicionário, a diva é sinônimo de deusa, divindade feminina. Pode ser também relacionada à ideia de musa. Mas, ao longo do tempo, a diva se consagrou como uma dimensão de poder da mulher-artista. Fama, requinte, estilo de vida, celebridade. Uma “vida diva”. Glamour, fuga do presente e sublimação. (SOARES, 2020, p.27).

É importante lembrar que as representações presentes no videoclipe são baseadas em imagens estereotipadas relacionadas a uma “cultura negra brasileira”, em que a

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2023/02/5073276-rihanna-no-super-bowl-remix-de-rude-boy-com-funk-foi-feito-por-um-brasileiro.html>. Acesso em: 15 mai. 2023.

<sup>14</sup> Para Luna e Ribeiro (2015, p.1) “é a definição dada aos filmes com narrativas que tem como cenário as comunidades. A pobreza é um ponto em comum destas obras, e, com o advento e a projeção internacional de películas com esta temática, o termo ‘favela’ passa a ser utilizado como gênero cinematográfico”.

favela entra como um dos principais significadores. Para além da estereotipagem que uma leitura rápida das imagens veiculadas pelo clipe musical poderia apontar, é importante analisar tanto a obra audiovisual quanto a letra da música como fruto de expressões artísticas de uma mulher negra de sexualidade distinta da heteronormatividade. Também vale destacar que Ludmilla é uma das representantes do chamado “funk pop”, vertente vinculada, conforme Pereira de Sá (2019), a um “conjunto de estratégias de diálogo com a música pop global” e

[...] que conquistou ampla visibilidade midiática no Brasil atual, a partir da circulação de video-clipes da própria Anitta, além de Valesca, Ludmilla e outras cantoras. Mas, que, simultaneamente, tem sido criticado por estar se distanciando de suas origens territoriais, ligada às periferias e favelas cariocas na mesma medida em que se aproxima do *mainstream* musical (PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 28, grifo da autora).

Para Stuart Hall (2016), a mídia, de modo geral, produz amplos efeitos na sociedade e a função da crítica de mídia seria a da busca pela emancipação, tanto dos meios de comunicação, quanto das pessoas representadas, por meio do questionamento das imagens mostradas. As imagens que vemos constantemente à nossa volta nos ajudam a compreender como funciona o mundo em que vivemos, mas também temos o dever de questionar como essas imagens apresentam/representam realidades, valores e identidades. Principalmente, é preciso perguntar o que essas representações podem vir a acarretar, quem ganha e quem perde com as representações vigentes, quem ascende e quem é excluído diante dos códigos que estão em intensa circulação, e, no caso desta análise, nosso questionamento foca em como se delineia a situação particular de pessoas negras/pretas nesse processo, principalmente a de mulheres negras.

As representações são um aspecto central em nossa percepção e compreensão do “real” como construção social e de como as relações de poder são estabelecidas e exercidas em um processo de criação e atualização. A figura de uma mulher negra, jovem, em um cenário de favela é carregada de significações que perpassam (e podem

romper com) nossas idealizações acerca dos processos de representação em objetos de análise crítica e científica do “real”.

Tendo em vista compreender as iconografias relacionadas às mulheres negras da favela apresentadas pelo clipe musical, acionaremos teórico-metodologicamente o conceito de Patricia Hill Collins (2019) que diz respeito ao rótulo colocado em pessoas pretas ou racializadas: as “imagens de controle”, operadoras de ideologias sexuais que articulam racismo e sexismo; no caso específico do videoclipe, a imagem da *hoochie*, mulher negra hipersexualizada (“mulata”<sup>15</sup>, “morena”, da “cor do pecado”). Temos como objetivo entender como ocorrem apropriações e fugas de estereótipos (HALL, 2016) imagéticos nesse produto midiático.

Também nos auxiliam metodologicamente as possibilidades de decomposição e interpretação filmicas de Manuela Penafria, para quem “a decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo,...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências)” (2009, p.1), focando em uma análise textual externa ao filme com destaque para os códigos culturais, de modo que “o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p.7).

Compreendemos a dinâmica da narrativa audiovisual analisando o enredo, características de alguns planos e enquadramentos, de modo que a seleção de frames para a análise se associa a atos performáticos que consideramos de destaque, tanto em relação à reverberação de algumas referências, quanto diante da subversão de outras, como nas abordagens de elementos como o banho de guaraná, o banquete, até as cenas

---

<sup>15</sup> Termo que, por si só, desumaniza e é carregado de uma carga pejorativa associada à negritude da mulher negra que não é retinta nem é considerada fenotipicamente “branca o suficiente” para usufruir de privilégios da branquitude.

que fogem de lógicas heterocentradas, encontrando e tensionando o popular e (re)definindo territórios informacionais no encontro entre cultura pop e funk (SOARES, 2015), através de marcas territoriais visuais e sonoras (PEREIRA DE SÁ, 2021). Assim como Pereira de Sá (2020, p. 66), partimos de uma concepção de performance “enquanto atos de transferência (SCHECHNER, 1988) e de negociação de sentidos em torno de corpos e territórios (TAYLOR, 2015)”, à qual se articulam divas pop que encenam, se apropriam de cenários e posicionam corporeidades, agindo sobre memórias e identidades (TAYLOR, 2013).

Considerando que “Os sujeitos dentro do contexto da Cultura Pop interpretam, negociam, se apropriam de artefatos e textos culturais ressignificando suas experiências” (SOARES, 2015, p.22), o *Pop-Periférico* é visto aqui em sua dimensão política, afetando e sendo afetado por relações de poder (PEREIRA DE SÁ, 2021). Pereira de Sá propõe uma “ampliação da linhagem de divas pop para além do universo anglo-saxônico, a fim de incorporar/corporificar as divas pop periféricas” (2020, p.78), tensionando gestualidades e corpos constituídos por outros padrões e memórias, propondo outras possibilidades estéticas.

### **O lugar da mulher negra nas representações do audiovisual brasileiro**

Em um cenário relativamente diferente daquele que analisaremos no videoclipe, nosso imaginário audiovisual associa mulheres negras a sequências de cenas marcadas por várias faixas coloridas e muito brilho, em que a câmera capta uma figura humana, que começa pelos pés, sambando bem rápido em cima de saltos enormes e finos, em diversos cortes que mostram partes do corpo de uma dançarina; quando mostrada em plano aberto, está nua, apenas pintada nos mesmos tons coloridos das faixas. Por mais de 25 anos a televisão brasileira naturalizou essa cena, que se repetiu por muitos carnavais. A Rede Globo de televisão anualmente nos apresentava a “Globeleza”, a

musa do Carnaval que samba completamente nua em rede nacional, representada sempre por mulheres pretas, jovens, de corpos padronizados. A dançarina Valéria Valenssa teve sua carreira marcada por esse “título”, já que, durante 14 anos, ela foi a “Mulata Globeleza”.

Corrêa (1996, p.241) afirma que a Globeleza é a “corporificação” dos atributos mais antigos da “mulata desejável”, uma espécie de “mulata estilizada, abstrata e imaginária que resume e sintetiza todas as suas antepassadas” construídas no imaginário brasileiro. Além de “gostosa”, a mulata, de acordo com textos fundantes de nossa literatura, seria “bonita e graciosa, dengosa e sensual; em suma, desejável” (CORRÊA, 1996, p.241, grifo da autora). Seria essa a síntese do que era transmitido nas vinhetas sem falas, apenas com música ao fundo e foco no “corpo mulato que samba” orientado a um olhar masculino, já que a direção de arte e produção eram pensadas por homens brancos, e, portanto, construído em uma perspectiva cis-heteronormativa que suscita desejo do outro (homem branco). (COELHO; MACHADO, 2023, p.11).

De acordo com Sueli Carneiro (2003), tanto no Brasil e na América Latina, o “mito da democracia racial” se dá, especialmente, por conta da visão colonial que é perpetuada até os dias atuais. Carneiro (2003) afirma que todas as mulheres negras e indígenas sofreram todas as espécies de violência, dentre elas a sexual, e que a miscigenação resultante desses processos está na origem da construção da nossa “identidade nacional”. Ainda segundo a autora, isso chegou às últimas consequências em nosso país, pois as desigualdades entre homens e mulheres é erotizada e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em “romance”, tanto pela narrativa romantizada da colonização, quanto pelas atualizações dos estereótipos relacionados às mulheres negras, como é o caso da Globeleza, algo que reverbera em diversos outros produtos midiáticos nacionais.

Para Carneiro (2003), em nosso país, por conta desse processo colonizador que perdura até os dias atuais, as mulheres negras são identificadas como um contingente de mulheres com identidade de objeto. A partir dessa ideia, podemos compreender que o processo de estereotipagem das mulheres negras está também ligado à dimensão sexual,



ao fetichismo abordado por Hall (2016). O autor explica que a fantasia que a cerca é projeção dos desejos dominantes nos estereótipos e essas projeções causam efeitos de divisão e ambivalência nos sujeitos (objetificados) que são retratados dessa maneira.

O ponto importante é que os estereótipos referem-se tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como "real", e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade – o significado mais profundo – encontra-se no que não está sendo dito, mas está sendo fantasiado, o que está implícito, mas não pode ser mostrado. (HALL, 2016, p.200).

No videoclipe da cantora Ludmilla, há uma fuga da vinculação da mulher negra a uma heterossexualidade compulsória, com destaque para a autodefinição lésbica, trazendo uma cena, logo no início do vídeo, de Ludmilla e Brunna Gonçalves, sua esposa, de lingerie, performando sensualidade em uma cama (FIG. 1), fugindo parcialmente do estereótipo das mulheres “mulata exportação”, ao mesmo tempo em que reafirma essa categoria pela construção imagética sensual das mulheres negras. O videoclipe se torna uma peça ainda mais interessante para análise, pois as imagens acumulam e eliminam significados face às outras por meio de uma variedade de textos e mídias. Ainda que haja uma mulher negra como codiretora, no núcleo produtivo e criativo, ao mesmo tempo há um homem branco<sup>16</sup> por trás da direção.

---

<sup>16</sup> Felipe Sassi, um dos nomes mais conhecidos na direção de videoclipes, foi o responsável por “Rainha da Favela”.

FIGURA 1 – Ludmilla e Brunna Gonçalves em uma das cenas de “Rainha da Favela”



FONTE - Captura de tela do videoclipe no YouTube

Para fazermos as análises do videoclipe “Rainha da Favela”, utilizamos o conceito da intelectual estadunidense Patricia Hill Collins (2019) que diz respeito ao rótulo colocado em pessoas pretas ou racializadas: as “Imagens de Controle”. Segundo Collins (2019) e Winnie Bueno (2020), as imagens de controle são utilizadas pelos grupos dominantes para perpetuar os padrões de violência e poder historicamente constituídos, para que permaneçam os mesmos, mantendo as estruturas sociais. Essas imagens são naturalizadas de tal forma que elas funcionam como definidoras de grupos sociais, mas elas não refletem ou retratam a realidade desses grupos e, por isso, são tão prejudiciais para a sociedade e para muitas das pessoas sub representadas.

Para as autoras, desde o processo de escravização é possível perceber um movimento em que, de um lado, mulheres negras desafiam imagens de controle e, de outro, as estruturas modificam e sofisticam essas imagens, conforme a atualização dos sistemas de opressão (BUENO, 2020). As imagens de controle são propagadas pela mídia, de modo geral, por uma razão específica, pois, segundo elas, é confortável para as estruturas dominantes precisarem de justificativas para a dominação e de justificativas que retirem a responsabilidade de responder pela violência e pela exploração econômica dos negros que leva ao status quo da branquitude.

De acordo com Patricia Hill Collins (2019), as opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade não poderiam continuar a existir sem justificativas ideológicas muito poderosas. As imagens de controle são, na maioria das vezes, baseadas no conceito de Outro, do status de outsider; uma ideia de pensamento binário que categoriza as pessoas segundo uma suposta “diferença” destacável que existiria entre elas. Para Bethel (1972), a mulher negra em um relacionamento lésbico é “duplamente outsider”, por desafiar não apenas a branquitude, mas também a heterossexualidade compulsória a ela articulada nos discursos hegemônicos.

Collins (2019) nos mostra que, para cada par de termos como preto/branco, cultura/natureza, masculino/feminino, sujeito/objeto, a dimensão mensurável se dá a partir de seu oposto. Através desse tipo de mentalidade, as diferenças são definidas sempre em termos de completa oposição. Uma parte não é simplesmente diferente e sim considerada na condição de extremo oposto ao seu “outro”. Desta forma, o “outro”, como outsider, é também destituído do status de sujeito, se tornando um objeto passível de ser manipulado e controlado. E, para que essa retórica tenha impacto, é necessário que esse pensamento binário esteja fundamentado na sociedade. Uma das formas mais incisivas de alcançar esse impacto é através da mídia. Ao mesmo tempo, as produções pop-periféricas produzem tensões midiáticas, de mercado e podem atuar no questionamento de binarismos

### **De Jezebel a *hoochie*: sexualidade de mulheres pretas e imagens de controle**

Segundo Collins (2019), uma das imagens de controle fundamentais para a dominação da condição das mulheres negras é a da Jezebel. Essa imagem de controle se nutre de esforços para controlar a sexualidade das mulheres negras que se apresentam como desviantes de uma sexualidade considerada “feminina”. A autora explica que a imagem de Jezebel surgiu na época da escravatura nos Estados Unidos e que as

mulheres escravizadas eram retratadas como sexualmente agressivas, uma tentativa de mascarar os diversos abusos sexuais e estupros que aconteciam e foram registrados historicamente. “[...] a função da Jezebel era relegar todas as mulheres negras à categoria de mulheres sexualmente agressivas. Fornecendo assim uma justificativa eficaz para os frequentes ataques sexuais de homens brancos relatados por mulheres negras escravizadas” (COLLINS, 2019, p. 155).

Essa imagem de controle também possuía a função de mostrar as mulheres escravizadas como muito férteis. Collins (2019) nos explica que, quando impedidas de estarem com suas famílias, essas mulheres recebiam a função de “Amas de Leite” de crianças brancas e eram responsáveis inclusive pelo cuidado emocional dessas crianças. Com essa imagem de controle estabelecida, os proprietários de escravos conseguiam vincular a Jezebel à *mammy*<sup>17</sup> e à exploração econômica inerente à instituição escravocrata. Esse legado de mulheres negras vistas como sexualmente agressivas continua instituído em nossa contemporaneidade. Se, nos Estados Unidos, essa imagem se traduz na figura da *hoochie*, aqui no Brasil poderíamos identificar essa imagem de controle relacionada às funkeiras.

Como a jezebel ou a *hoochie* é construída como uma mulher cujo apetite sexual é, na melhor das hipóteses, inadequado e, na pior, insaciável, basta um pequeno passo para que ela seja imaginada como uma “aberração”. E, como uma aberração, seus parceiros sexuais também passam a ser estigmatizados. (COLLINS, 2019, p. 157).

Desta maneira, as imagens de controle podem ser utilizadas para estabelecer esses parâmetros de outsider para sujeitos que, teoricamente, deveriam estar inseridos nos ideais sociais estabelecidos. Collins (2019) argumenta que, ao analisarmos as imagens de controle utilizadas para definir mulheres negras, conseguimos visualizar

---

<sup>17</sup> Imagem de controle que abarca “a trabalhadora doméstica, escravizada ou liberta, obediente e fiel à família branca à qual serve com amor e zelo” (BUENO, 2020, p. 87-88), reduzindo-a a um ser solitário, sem história e sem afeto que vive em função daqueles de que cuida.

também os contornos específicos da objetificação delas, bem como as maneiras pelas quais as opressões de gênero, raça, classe e sexualidade (dentre outras) podem se interseccionar.

As práticas sexuais relacionadas à imagem da Jezebel são sempre associadas a “sexualidades femininas desviantes”, no sentido de afastamento da feminilidade branca, pura e casta. As *hoochies*, segundo as imagens de controle, teriam práticas sexuais relacionadas a ambições materialistas (sexo por dinheiro) e se vinculariam a práticas sexuais “aberrantes” (sexo oral e anal). Conseguimos identificar esses pontos comuns em relação às representações das funkeiras no Brasil, de que a música que nomes como Valesca Popozuda e Tati Quebra Barraco produzem só seriam relacionadas a práticas sexuais e que suas danças e coreografias seriam muito lascivas e sedutoras.

Vale ressaltar que o videoclipe “Rainha da Favela” propõe ainda uma legitimação do funk como gênero musical feminino, a partir da autodefinição de rainha da favela. Essa legitimação acontece em algumas das principais cenas do vídeo, em que Ludmilla aparece ao centro de uma mesa<sup>18</sup> com um banquete, em um trono feito de garrafas pet com fita adesiva e, ao lado dela, outras cantoras veteranas e figuras emblemáticas do funk carioca (FIG. 2): Tati Quebra Barraco, Valesca Popozuda, MC Carol e MC Kátia. Todas elas passam uma “coroa imaginária” entre si e também desfilam seus corpos com confiança, alguns deles desafiando padrões estéticos hegemônicos de tamanho e tom de pele. Neste momento do videoclipe, a ostentação (ouro, joias, louça dourada, garrafa de champanhe coberta de brilho) se combina a comidas como espetinho e frango assado, não apenas consideradas populares no Brasil, mas também vinculadas a um marcador de renda/classe.

---

<sup>18</sup> Não é uma mesa única, mas uma junção de mesas diferentes de metal e plástico, aparentemente improvisadas para receber o banquete, uma referência à aglomeração de pessoas em bares e restaurantes humildes, em que muitas vezes não há um padrão de cadeiras e mesas, reunidas para fazer caber os grupos de chegam, gerando desnivelamento entre as mesas, detalhes que se somam a outros elementos que compõem uma estética que exalta o improvisado.

Sentada no trono de garrafas pet de refrigerante, Ludmilla passa a derramar champanhe no cenário com as outras “rainhas” do funk, imagem que se alterna com um banho de refrigerante. Em uma espécie de ode às mulheres funkeiras, percebemos também um afastamento das lógicas heterossexuais, uma vez que “a identificação entre mulheres é uma fonte de energia e de poder feminino potencial, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade” (RICH, 2010, p.40). Há também um diálogo com diferentes gerações que acompanham o funk, gênero cada vez mais hibridizado com o pop a partir de cantoras mais jovens como Ludmilla e Anitta, mas que carrega elementos identitários de gerações anteriores constituídas não apenas por cantoras de mais idade, mas também de públicos de faixas etárias distintas.

FIGURA 2 – Ludmilla e outras funkeiras emblemáticas



FONTE - Captura de tela do videoclipe no YouTube

É interessante perceber como Ludmilla se apossa da imagem de controle da funkeira e a ostenta com orgulho, além de trazer consigo outras mulheres fundamentais para a consolidação da cultura funkeira na indústria cultural brasileira. Todas essas

mulheres, incluindo a própria Ludmilla<sup>19</sup>, já passaram por situações de preconceito relacionadas ao fato de serem artistas da periferia e de cantarem funk. Collins (2019) afirma que, “consideradas em conjunto, essas imagens predominantes da condição de mulher negra representam o interesse da elite masculina branca em definir a sexualidade e a fecundidade das mulheres negras” (p. 159), então, quando Ludmilla rompe com esse pacto representativo, de alguma maneira é estabelecida uma condição de discurso que rompe com essa lógica branca dominante, mesmo que não completamente.

O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado de constante “agoridade”. Eles se reconstituem, transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. (TAYLOR, 2013. p.15)

Se a gestualidade, sobretudo nas coreografias, e as referências territoriais (visuais e sonoras) situam memorial e identitariamente elementos do funk, há tensões e redefinições sobre o papel das mulheres na cena cultural funkeira, ressignifica-se o ser mulher funkeira e as possibilidades de mescla que compõem o ser “diva pop periférica”.

Lélia Gonzalez (2011) afirma que as mulheres negras são definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que as infantiliza.

---

<sup>19</sup> Matéria disponível em [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/a-fama-e-o-poder-nao-me-livraram-de-sofrer-com-o-racismo-diz-ludmilla.shtml?utm\\_source=twitter&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=twfolha](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/a-fama-e-o-poder-nao-me-livraram-de-sofrer-com-o-racismo-diz-ludmilla.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha). Acesso em 24 de abril de 2021.

Da mesma forma, nós mulheres e não-brancas, fomos “faladas”, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao impormos um lugar inferior no interior da sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não só do nosso próprio discurso, senão da nossa própria história. E desnecessário dizer que com todas essas características, nos estamos referindo ao sistema patriarcal-racista (GONZALEZ, 2011, p. 14).

A infantilização retira a possibilidade de emancipação e autonomia, nega a liberdade e autoridade necessárias para falar de si. É necessário que essas mulheres busquem se expressar, procurem espaços onde a enunciação e a reverberação de seu discurso sejam possíveis, pois negar o direito ao discurso é suprimir a humanidade, justamente porque impede o direito de ser sujeito da própria história. No videoclipe é perceptível uma reivindicação não apenas ligada à autodefinição como rainha da favela, como abordamos anteriormente, mas também ligada à autonomia sobre o próprio corpo, a sexualidade, o desejo (não apenas sexual) e sobre as referências (femininas e do funk) acionadas para falar de si, do território físico e simbólico que não se encerra no morro, mas que se mescla a futuros possíveis, mesmo que ligados a uma perspectiva de ascensão parcialmente limitada ao poder econômico em um contexto de acumulação de capital.

Ressalta-se a importância da autodefinição para Ludmilla e as outras funkeiras em destaque. A autodefinição seria a elaboração individual e coletiva da resistência em espaços seguros para responder às violências articuladas pelas imagens de controle (BUENO, 2020, p. 78). Apesar de constituído por imagens de controle, o funk tem potencial para constituir um lugar seguro às mulheres periféricas, para criar suas próprias narrativas, por meio de seu “corpo-som”:



O corpo-som da cantora é a dinâmica que envolve seu rosto, sua voz, as expressões que se dilatam nos músculos da “face gloriosa” (OMAR, 1997) no auge do canto, mas é sobretudo seu corpo musical: as mãos que gesticulam, seguram o microfone com mais ou menos veemência; os ombros que se projetam diante de um suspiro, de um alento, de um momento dramático; os quadris que se movimentam concentrando erotismo no ato de se mover, a malemolência que circunscreve atração ou afastamento; as pernas, no seu jogo de revelar-esconder, um epicentro poético da altivez: o salto alto [...] O corpo-som das cantoras projeta um senso de musicalidade e movimento para as imagens. É, antes de tudo, som nas imagens. [...] O corpo-som das cantoras apresenta a acoplagem da biografia em cena: no eu-lírico da mulher que apresenta o revelar-esconder de personagens e que é ela a personagem de si mesma. (SOARES, 2020, p.26).

Assim, ainda que aderindo a algumas imagens de controle, a autodefinição como “rainhas”, ou divas do funk, afasta as figuras femininas em destaque do fracasso, traz protagonismo e insulta uma perspectiva masculina, branca e elitista de olhar para o funk, remetendo a Carneiro (2011, p.124-125) quando diz que só haveria um “jeito suportável de ser negro: aquele ligado ao fracasso, à vulnerabilidade, ao servilismo, à dependência e à inferioridade introjetada. Negros e negras fortes, altivos e vencedores parecem um insulto” para a branquitude. Mais que isso, se configuram, no videoclipe, também como um insulto à estrutura patriarcal e a uma corrente do funk (hoje questionada) sedimentada na exploração dos corpos femininos, secundários e objetificados em narrativas sexistas.

Uma das imagens mais emblemáticas desse clipe musical traz Ludmilla jogando refrigerante (com rótulo “GuaraLud”) sobre seu corpo (FIG. 4); a cena é ambientada em uma espécie de “acidente”, onde um caminhão aparece tombado e várias pessoas buscam as garrafas de refrigerante derrubadas no asfalto, enquanto Ludmilla paga uma quantidade considerável de dinheiro ao motorista pela carga e faz caras e bocas. Não apenas Ludmilla toma banho de guaraná, mas também outros figurantes do clipe. A cena foi inspirada em uma cena flagrada por um fotógrafo após um acidente real que ocorreu em 2009 no Rio de Janeiro, no qual um caminhão tombou próximo à linha

amarela, derrubando centenas de litros de refrigerante<sup>20</sup>. Muitas pessoas saquearam a carga enquanto meios de comunicação registravam tudo. A cena que ficou icônica mostra uma mulher jovem, negra, jogando o refrigerante Guaraná Antarctica no próprio corpo<sup>21</sup> (FIG. 3).

A cena do “banho de Guaraná” remete a uma afirmação pelo consumo, a marca do refrigerante pouco acessível, uma referência (inclusive internacional) do segmento de refrigerantes produzidos no Brasil, é muito significativa. É possível se pensar em uma articulação dessa cena com os “rolezinhos”<sup>22</sup> que aconteceram anos atrás em vários estados brasileiros, configurando-se como “uma nova forma de sociabilidade estabelecida através da rede que possibilita a esses grupos, organização e articulação” (LIMA; SOUSA, 2016, p.164). Se os rolezinhos eram “uma forma de adentrar espaços simbolicamente barrados” (LIMA; SOUSA, 2016, p.170), a “ostentação” do banho de Guaraná Antarctica também significa ultrapassar barreiras de consumo, reforçando a sensação (ainda que efêmera) de experimentação de posições e representações que antes não seriam possíveis. Vale pensar na reencenação do banho de guaraná articulada a desejo, sensibilidade e mecanismos de compreensão do mundo, bem como a tensionamentos sobre enquadramentos midiáticos de jovens da periferia, uma vez que o videoclipe propõe “apontamentos e pontos de vista dentro de uma vivência na cultura pop” (SOARES, 2015, p.28).

---

<sup>20</sup> Matéria disponível em

<https://br.noticias.yahoo.com/como-ludmilla-resgatou-um-momento-iconico-do-rio-em-novo-videoclipe-174658148.html?guccounter=1>, acessado em 10 de abril de 2021.

<sup>21</sup> Cobertura fotográfica disponível em

<https://extra.globo.com/noticias/rio/guarana-saqueado-418525.html>, acessado em 10 de abril de 2021.

<sup>22</sup> Articulações em grupos de jovens periféricos com demandas por outros usos de espaços públicos, sobretudo voltados ao consumo, como shoppings (LIMA; SOUSA, 2016).

O que parece estar em jogo é o que Itania Gomes (2008) aponta com o fato de que o prazer, a corporalidade, a fantasia, o afeto e o desejo cooperam para o entendimento de que a relação entre a mídia e seus fruidores não se restringe a um problema de interpretação de uma mensagem, mas remete também a questões de percepção e sensibilidade e nos convoca igualmente à avaliação empírica das sugestões de pensamento de Walter Benjamin, de que as formas comunicativas criam novos modos de ver e compreender o mundo. (SOARES, 2015, p.22-23).

FIGURAS 3 e 4 – Banho de guaraná em acidente / Banho de guaraná no videoclipe



FONTE - André Coelho, Agência O Globo / Captura de Tela no YouTube

FIGURA 5 – Banho de guaraná em “Rainha da Favela”



FONTE - Captura de Tela no YouTube

As imagens do videoclipe, ainda que reforcem alguns estereótipos da favela, voltam ainda a trazer sexualidades “dissidentes” durante o banho coletivo de refrigerante. Além da alternância entre cenas nos cenários do banho de guaraná, das mulheres enfileiradas rebolando na quadra de esportes e de Ludmilla e sua esposa de lingerie em uma cama cheia de dinheiro (e esta última desloca a heterossexualidade compulsória atribuída à figura da funkeira e às mulheres da favela), um detalhe chama a atenção ainda: um dos figurantes, durante o banho de GuaraLud, deixa à mostra a peça íntima vermelha que está usando e que se aproximaria de uma calcinha ou tanga, algo que, na cultura brasileira, se afasta da masculinidade hegemônica (FIG. 5). Vale destacar que, ao se afastarem do estereótipo da “mulata disponível” aos homens e do corpo fenotipicamente masculino considerado agressivo, que performa heterossexualidade em seus gestos e vestimentas, o videoclipe contribui para romper com a “heterocentricidade” (RICH, 2010) e demarcar o território periférico como plural, muito maior e mais complexo que as suas representações dominantes e restritivas.

Ressaltamos, conforme Rich (2010, p. 19), a “heterossexualidade como uma instituição política que retira o poder das mulheres”, que controla seus corpos e possibilidades subjetivas. Por meio da heterossexualidade compulsória, “a experiência lésbica é percebida através de uma escala que parte do desviante ao odioso ou a ser simplesmente apresentada como invisível” (RICH, 2010, p.21) e, como veremos a seguir, faz parte de um controle biopolítico, uma vez que é possível perceber “o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas” (RICH, 2010, p. 34). O videoclipe propõe rupturas nesse sentido, ainda que não muito profundas, mas que friccionam real e imaginário (SOARES, 2015), embaralham e subvertem algumas leituras hegemônicas do corpo feminino em produtos audiovisuais, acionando “lugares distintivos em que noções como exotismo e diferença funcionam como eficientes chaves de fruição” (SOARES, 2015, p.29-30).

### **“Foca no meu bumbum”: biopolítica da beleza nas representações de mulheres negras**

“Foca no meu bumbum”: é com esse comando que a cantora brasileira Ludmilla começa tanto a letra da música como o videoclipe, logo após uma cena em plano aberto da favela. O bumbum é praticamente uma instituição brasileira e já foi utilizado inclusive como propaganda para aumentar o turismo (sexual ou não) para o território nacional. A bunda é tão fundamental que ela chegou a moldar práticas sexuais e também códigos de feminilidade, raça e nacionalidade a partir dos anos 70 e 80 (BOSCATTI, 2020). Nosso sistema de representação nacional através da bunda construiu relações entre espaço, prazer e tecnologia, como também lugares de raça e beleza em nosso país (BOSCATTI, 2020) e, principalmente, no Rio de Janeiro, lugar que não sem razão, foi escolhido para ser o local de ambientação de “Rainha da Favela”.

Uma das primeiras cenas do videoclipe é constituída por um destaque nos bumbuns da cantora Ludmilla e de suas dançarinas enfileiradas em uma quadra de esportes. Muito antes de vermos seu rosto, a primeira parte de corpo de destaque é a bunda. Essa “substituição” do rosto pelo bumbum não parece ser aleatória. No videoclipe de “Vai Malandra”, já citado nesse trabalho, a cantora Anitta faz o mesmo, destacando no primeiro frame do vídeo um close em sua bunda. De acordo com Boscatti (2020), a tecnização do corpo através da imagem possibilita compreender o corpo também como meio de comunicação.

No Brasil, principalmente, a bunda passou a produzir sentidos culturais, comunicando as relações produzidas entre espaço, visualidades e as dinâmicas de consumo. Como consequência, ainda segundo Boscatti, se criou uma “brasilidade bioestética”, cujo signo considerado perfeito era (e continua sendo) a bunda.

Relacionada à “mulata” (negra) e à carioca parda/branca (sangue bom), ou a ambas simultaneamente, “a disputa visual pela legitimidade narrativa da bunda serviu, através da indústria cultural, para disseminar aspectos sobre a raça, o sexo e a beleza” (BOSCATTI, 2020, p. 250). E os vídeos de Ludmilla e Anitta, assim como de outras divas, entram nessa disputa pela legitimidade da bunda brasileira, que também tem marcadores de idade e classe a ela associados.

Jarrin (2016) vai pensar esses discursos através da biopolítica da beleza estabelecida aqui no Brasil. O autor vai dissertar sobre como a beleza é vista como um regime biopolítico subjacente que é capaz de produzir uma “beleza certa” e essa produção é relacionada à beleza das mulheres em particular. Para Jarrin, beleza e raça (bem como práticas ligadas à classe e articuladas à raça) estão indissociavelmente articuladas no imaginário brasileiro<sup>23</sup>, de modo que, para compreender os sentidos ligados ao “embelezamento”, é necessário compreender suas relações com ideais eugênicos e com o processo de miscigenação.

Essa construção pode ser entendida como uma medida do progresso da nação como um todo, que tenta sempre se afastar da negritude e em direção a um corpo político mais branco e homogêneo.

Beauty can be understood as a technology of biopower in Brazil, insofar as it produces, segregates, and ranks populations within the national public sphere – providing some bodies more value than others according to a scale of racialized characteristics (JARRIN, 2016, p. 536).

Não é uma exposição do bumbum confinada a ambientes privados, mas sobretudo pública, em espaços abertos (quadra, asfalto). Nos ambientes fechados ou se rompe com a heterossexualidade compulsória, destacando o relacionamento lésbico, ou se aborda a ascensão econômica da cantora e grande protagonista do videoclipe em seu

---

<sup>23</sup> Baseado no trecho “Beauty and race (as well as class practices tied to race) remain inextricably associated in the Brazilian imaginary, and notions of eugenics and miscegenation continue to shape medical and lay perceptions of beautification and its meanings” (JARRIN, 2016, p. 548).

jatinho particular. O próprio lugar de artista, de funkeira autodefinida, reforça a ruptura dos parâmetros que confinam a mulher ao espaço privado, a uma configuração moral excludente e misógina, que relega a mulher ao apagamento enquanto corrobora a visibilidade masculina dominante, também baseada na heterossexualidade. A mulher negra não circula publicamente em posição de subalternidade, mas de poder econômico, artístico e sexual.

Chama atenção ainda que, ao se apresentar desde o início em cenas sensuais que remetem ao relacionamento lésbico, não só Ludmilla rompe com a heterossexualidade a partir da autodefinição lésbica no clipe, mas há uma demarcação do corpo feminino como empoderado, que se afasta das prescrições e do controle masculino. O bumbum das mulheres não está ali para ser “usufruído” por um homem nem sua exposição constante significam acesso a elas, conectando-se ao que Rich (2010) pontua quando diz que

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência. (RICH, 2010, p. 36).

Por outro lado, vale destacar que as referências diretas ao relacionamento lésbico se restringem ao sensual, ao momento de intimidade que limita o erótico ao corpo em si mesmo (RICH, 2010; LORDE, 1984). Talvez reflexo de uma direção masculina e branca, os momentos em que Ludmilla e Brunna contracenam sozinhas se restringem ao quarto fechado, em que elas olham para a câmera como quem se dirige a um *voyeur*. Ainda que Brunna dance e rebole junto a outras dançarinas e à própria cantora na quadra de esportes, não há qualquer outra cena que remeta ao relacionamento lésbico desvinculado do sexo, de forma a mostrar que a ruptura com imagens de controle tem alguns limites. Ainda que o erótico e a alegria se mesquem, que seu papel no videoclipe supere uma representação que seja explicitamente usada contra as mulheres, que haja

um borramento entre aquilo que o fotojornalismo captura da favela e a potência própria de espaços e pessoas periféricas, algumas cenas não ultrapassam uma visão limitada do erótico (LORDE, 1984), restringindo-se à sensação por si só, conectando-se ainda a resquícios de uma perspectiva branca, colonizadora e patriarcal.

Diferentemente de outros videoclipes, como ocorre inclusive em “Vai Malandra”, é perceptível que homens aparecem muito pouco e em posição bastante coadjuvante na narrativa de “Rainha da Favela”. Quase todas as cenas trazem apenas mulheres ou as trazem em posição de amplo destaque. Não há aqui uma exposição do bumbum ou do corpo da mulher em função do prazer de um homem que ocupe protagonismo (como cantor ou parceiro sexual durante a narrativa).

A manutenção do foco no bumbum pode, por um lado, reforçar a hipersexualização da mulher negra, sobretudo em plataformas como o YouTube, constituídas por algoritmos racistas (SILVA, 2019) que potencializam a visualização de mulheres negras em contextos e enquadramentos objetificantes. Por outro lado, a autodefinição de uma mulher negra como o padrão de uma “rainha”, como sinônimo de sucesso e beleza age na contramão da “biopolítica da feiura”, constituída pela desvalorização estética de corpos negros que “naturaliza a diferença entre brasileiros de pele clara e de pele escura” (JARRIN, 2017, p. 155, tradução nossa).

Lo que he llamado biopolítica de la fealdad es una poderosa tecnología de racialización en el Brasil, que adhiere formas negativas de afecto en características negras, y está respaldada por conocimientos médicos e imágenes mediáticas que proveen autoridad a la jerarquía racial de la nación. El cuerpo se convierte, por lo tanto, en una arena clave donde se combaten los conflictos raciales del Brasil, y donde se hacen y se deshacen las reivindicaciones por ciudadanía. (JARRIN, 2017, p. 155).

Representações outras do corpo e do poder vinculados à funkeira negra no Brasil auxiliam na desestabilização da “biopolítica da feiura” à qual Jarrin se refere e que impacta na autoestima, nas possibilidades de afeto e nas referências de sucesso a que



brasileiras negras, sobretudo jovens, têm acesso. Videoclipes e outros produtos midiáticos podem consolidar e/ou afrontar estruturas sociais, afetar padrões e questionar binarismos, uma vez que “fornecem símbolos, mitos e recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo, de forma transnacional e globalizante” (SOARES, 2015, p.28).

Se o corpo é uma arena política, a subversão das imagens de controle de corpos considerados “dissidentes” tem muita relevância para gerar um debate que suplante o discurso (já ultrapassado) de questionamento da legitimidade do funk como fenômeno cultural e de seu hibridismo como o pop como propícios “para debater a comunicação e a cultura contemporâneas em dinâmicas globalizantes” (SOARES, 2015, p.30).

Em um país em que essa “biopolítica da feiura” valoriza o bumbum negro (à serviço da masculinidade hegemônica e da heterossexualidade) e o rosto branco (performando uma feminilidade hegemônica branca), o destaque à bunda negra no produto midiático analisado pode ser encarado como um troféu a ser valorizado e que reivindica a valorização da mulher negra como um todo. Ludmilla, como diva do funk pop, dialoga com clichês, mas também convoca o “gosto pelo lúdico, prazer de criação de ilusão, projeção de simulacros, fonte inesgotável de simulacros de si potencializados” (SOARES, 2020, p.40). A rainha não se limita a uma bunda, mas se apropria dela para alcançar outros espaços, subvertendo uma imagem de controle que objetifica para ser escutada e ter sua arte valorizada, coroando a trajetória de muitas outras mulheres periféricas com seu sucesso.

### **Considerações**

Portanto, consideramos que há uma aproximação e um afastamento, simultaneamente, da imagem de controle da *hoochie* (COLLINS, 2019; BUENO, 2020) no videoclipe “Rainha da Favela”. As jovens mulheres se bastam, se exaltam, têm seu

próprio dinheiro e se satisfazem sexualmente sem a presença masculina, quebrando a “ideologia do romance heterossexual”, exaltando mulheres periféricas de diferentes gerações, com corpos que nem sempre atendem aos padrões hegemônicos de beleza.

Se é possível identificar a “potência dos clichês” ou “imagens fantasmagóricas das cantoras que ‘assombram’ outras cantoras” (SOARES, 2020, p.40) como características de suas performances (dentro e fora dos videoclipes), essa relação com outras artistas é assumida explicitamente. Em vez de uma rivalidade frequentemente encontrada entre cantoras, a narrativa do produto audiovisual analisado privilegia o reconhecimento de uma cantora de funk da mesma geração (MC Carol), assim como de quem veio antes e abriu caminhos (Tati Quebra Barraco, MC Kátia e Valesca Popozuda), outras funkeiras, o que, articulado à performance da diva pop, pode remeter a “jogos entre sinceridade (desvelamento) e autenticidade (posicionamento)” (JANOTTI JR.; SOARES, 2014, p.5), que não anulam “sistemas de disputa, exclusão e disrupção” (SOARES, 2020, p.40). “Rainha da Favela” transita entre o funk pop, com elementos do funk ostentação e traz pessoas significativas na constituição de um funk considerado “raiz”, ou de gerações anteriores, dialogando com explicitamente com o pop e o hip hop (SOARES, 2015).

Quanto ao status econômico dominante, ao mesmo tempo que o clipe se propõe a “empoderar” e “enaltecer” as mulheres pretas, essas potencialidades estão marcadamente ligadas a símbolos imagéticos (jatinho particular, dinheiro, joias etc.) que relacionam “sucesso” a acúmulo financeiro, frequentemente evocados no universo pop. Há um contraste entre as cenas ambientadas na favela, que evocam formas de vida materialmente precárias, e o acúmulo de capital que cerca a protagonista, “rainha da favela”, presente no dinheiro esparramado pela cama, na soma entregue ao dono do caminhão que tomba com refrigerante, no próprio banho de um guaraná que não é de qualquer marca, nos elementos que evocam luxo, como é o jatinho particular.

A lógica neoliberal, meritocrática, que remete à acumulação de capital como futuro possível está presente na narrativa concomitantemente às transgressões, tensionando mercado/indústria e representações identitárias. É possível depreender que, ainda que se torne uma referência coletiva, ela ascende socialmente (e levanta voo no avião) sozinha. Assim, os ideais de autoconstituição (HAN, 2018) do sujeito se tornam presentes e reafirmam uma ideologia meritocrática de reconhecimento, mesmo para sujeitos subalternizados (SPIVAK, 2010), retroalimentando midiaticamente definições externas dessas mulheres.

No entanto, isso não retira o mérito do videoclipe de escancarar que uma mulher negra, empoderada, jovem, cantora de funk e em um relacionamento lésbico representa perigo às estruturas vigentes, justamente por mobilizar dramatizações que se vinculam às sensibilidades pop periféricas: “implicam promover uma experiência estética em torno do prazer como soluções possíveis nos entrelugares e fissuras coloniais” (SOARES, 2023, p.19). São acionados conhecimentos performáticos ‘que habilitariam a compreensão de entrelugares nas relações de poder e dominação que passam por reinventar a alegria e a energia dos processos cotidianos, midiáticos e revolucionários’. (SOARES, 2023, p.20). Ludmilla não precisa de qualquer vínculo com homens (afetivamente ou em termos de referência musical e artística), não se adequa à heteronormatividade e quebra (ou, pelo menos, desestabiliza) imagens de controle consolidadas; ela se autodefine rainha e leva as marcas do território periférico criativo e potente durante seu reinado.

## Referências

- BETHEL, Lorraine. This Infinity of Conscious Pain: Zora Neale Hurston and the Black Literary Female Tradition. In: HULL, Gloria T.; SCOTT, Patricia Bell; SMITH, Barbara (Ed.). **All the Women Are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave**. New York: Feminist Press, 1982. p. 176-88.
- BOSCATTI, Ana Paula Garcia. **A bunda e a 'natureza' nacional: a fabricação sexopolítica da brasilidade nos anos 70 e 80**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216095>. Acesso em: 02 abr. 2021.
- BUENO, Winnie. **Imagens de Controle: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos contemporâneos**, v. 49, p. 49-58, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509702/mod\\_resource/content/0/14-Artigo-Enegrecer-o-feminismo-a-situacao-da-mulher-negra-na-America-Latina-a-partir-de-uma-perspectiva-de-genero.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509702/mod_resource/content/0/14-Artigo-Enegrecer-o-feminismo-a-situacao-da-mulher-negra-na-America-Latina-a-partir-de-uma-perspectiva-de-genero.pdf). Acesso em: 01 mar. 2021.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- COELHO, Tamires Ferreira; MACHADO, Nealla Valentim. Representação, Imagens de Controle e “Outros Lugares” para Mulheres Negras a partir da “Globeleza”. 32º Encontro da COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. In: **Anais...** 2023, São Paulo.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo Afro-latino-americano. In: **Caderno de formação política do Círculo Palmarino**, n. 1, v. 1. 2011. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod\\_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf). Acesso: 04 fev. 2021.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed PUC Rio, 2016.
- HAN, Byung-Chul. **No Enxame: Perspectivas do digital**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- JANOTTI JR, Jeder; SOARES, Thiago. Mentiras sinceras me interessam. In: XXIII Encontro Anual da Compós, **Anais...** Belém, 2014.
- JARRIN, Alvaro. Del blackface y la “nariz negroide”: la biopolítica de la fealdad en el Brasil. **Avá - Revista de Antropología**. Posadas, UNaM. FHyCS. PPAS; n. 31, p.143-158, Dez. 2017. Disponível em <https://rid.unam.edu.ar/handle/20.500.12219/2059>. Acesso em: 02 fev. 2021.
- JARRIN, A. Towards a Biopolitics of Beauty: Eugenics, Aesthetic Hierarchies and Plastic Surgery in Brazil. In: **Journal of Latin American Cultural Studies**, v. 24, n. 4, p.535-552, 2016. DOI: 10.1080/13569325.2015.1091296.
- LIMA, Flora Fernandes; SOUSA, Leila Lima de. Espaços urbanos, segregação social e consumo simbólico: um estudo sobre a cobertura dos rolezinhos em Teresina/PI. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 158-172, 2016. DOI: 10.11606/extraprensa2016.115573. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/115573>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- LORDE, Audre. **Sister Outsider**. New York: Crossing Press, 1984.
- LUNA, Sarah Borges; RIBEIRO, Leila Beatriz. Imagem e memória da favela cinematográfica: os múltiplos olhares no documentário 5X Pacificação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, In: **Anais...** Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3422-1.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021.

- PENAFRIA Manuela. Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s). VI Congresso Sopcom, In: **Anais...** Lisboa, 2009. p. 1-11. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2021.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. Anitta no Rock in Rio: negociações de corpos e territórios em performances de divas pop-periféricas. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan. **Divas Pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/ UFMG, 2020, p.65-80.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. **Revista Fronteiras**, v. 21, n. 2, 2019. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2019.212.03/60747254>. Acesso em: 16 set. 2023.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital**. Curitiba: Editora Appris, 2021.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 05, 2010, p.17-44. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- SILVA, Tarcízio Roberto da. Visão Computacional e Vieses Racializados: branquitude como padrão no aprendizado de máquina. In: II COPENE Nordeste: Epistemologias Negras e Lutas Antirracistas, **Anais...** 2019. Disponível em: [https://www.copenenordeste2019.abpn.org.br/resources/anais/13/copenenordeste2019/1562639906\\_ARQUIVO\\_e9a44399eb59657e3a09d60cac35b5a8.pdf](https://www.copenenordeste2019.abpn.org.br/resources/anais/13/copenenordeste2019/1562639906_ARQUIVO_e9a44399eb59657e3a09d60cac35b5a8.pdf). Acesso em: 10 mar. 2021.
- SOARES, Thiago. Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan. **Divas Pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/ UFMG, 2020, p.25-42.
- SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. (Orgs). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2015, p. 19-33.
- SOARES, T. Sensibilidades pop periféricas: Abordagens teóricas para estudos sobre música pop a partir da América Latina. **E-Compós**, [S. l.], 2023. DOI: 10.30962/ec.2722. Disponível em: <https://e-compos.emnuvens.com.br/e-compos/article/view/2722>. Acesso em: 19 set. 2023.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliana Lourenço De Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

### Favela's Queen: Ruptures and Continuities of Controlling Images in Ludmilla's Funk Aesthetics

Abstract: In November 2020, Brazilian singer Ludmilla released the video clip “Rainha da Favela”, recorded in Rocinha (largest favela in Brazil) and which uses a series of controlling images (COLLINS, 2020) to portray black women. Among them, one of the inspirations presented in the clip was captured during a loot to a soft drink truck that fell on the track in 2009, whose most iconic image is a young woman throwing soda on her body. In order to understand the iconographies related to black women in the favela presented by the music video, we applied theoretically and methodologically the concept of “controlling images”, which concerns the label placed on black or racialized

people, operator of sexual ideologies that articulate racism and sexism; in the specific case of the video clip, the image of the hoochie, a hypersexualized black woman. A young, black, empowered, funk singer woman and who is outside of heteronormativity represents a danger to existing structures.

Keywords: Controlling images. Back women. Funk. Ludmilla.

Recebido: 16/05/2023

Aceito: 25/09/2023