

A máquina do gênero na cultura pop

Thiago Soares¹
Gabriela Almeida²

Resumo: A máquina do gênero é a possibilidade de construção material de identidades, marcadores de diferença e legibilidades generificadas em práticas e produções artísticas e midiáticas, a partir da corporificação de artefatos inorgânicos. Aciona-se, assim, o caráter fabulatório do robô, do ciborgue e do maquínico como possibilidades performáticas para mulheres artistas na cultura pop. A partir de uma metodologia constelacional, obras das artistas Rosalía, Julia Ducournau, Arca e Anne Imhoff revelam como acoplagem (corpo-máquina) e indiscernibilidade (fronteiras de gêneros) são construídas sonora e imageticamente, questionando que políticas de gênero emergem a partir de uma poética da inorganicidade como plataforma expressiva artística e midiática.

Palavras-chave: performance; constelação audiovisual; gênero; fabulação; máquina

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal de Bahia (UFBA), mestre em Letras – Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor e pesquisador do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) onde coordena o grupo de pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop/CNPq). Bolsista Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq. Email: thiago.soares@ufpe.br.

² Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP e coordenadora do grupo de pesquisa Sense – Comunicação, Consumo, Imagem e Experiência (CNPq).

A escuta do álbum *Motomami* (2022) da cantora Rosalía permite construir uma série de conjecturas sonoras entre partituras bastante familiares do pop, do *reggaeton* e do rap, e alguns estranhamentos no diálogo com outros gêneros musicais como o flamenco, o bolero, o jazz e o samba, que atribuem ao trabalho um traço que foi considerado pela crítica musical como “experimental”³. Do ponto de vista sonoro, especialmente se destacam ruídos eletrônicos e metálicos na produção de faixas musicais como *Saoko* e *Motomami*, que constroem uma atmosfera eletrônico-sintética para o disco em sintonia com a personagem criada pela cantora catalã: uma *motomami*, ou “mulher moto”, que transitaria pela organicidade do corpo inscrito nas marcações de gênero e também constituída pela dimensão maquínica da motocicleta – encaixe material inorgânico que, em adesão ao corpo, rasura as inscrições natureza-cultura, promovendo aberturas semânticas, estéticas e políticas em torno das questões de gênero na cultura pop.

O gesto de construção da personagem *motomami*⁴ pela cantora Rosalía para o álbum homônimo, além dos inúmeros meandros entre vida e personagem na cultura pop, permitem visualizar dois campos de estudos das teorias sobre música pop e, mais amplamente, cultura pop, que se complementam: um primeiro, que revisa as bases históricas da construção de personagens como uma marca das dinâmicas em torno das personas (Marshall, Moore e Barbour, 2019) de artistas da música pop e que, de forma detida, operacionaliza enxergar os jogos cênicos, performáticos e biográficos que

³ Ver: <https://pitchfork.com/reviews/albums/rosalia-motomami/>. Acesso em 11 out. 2023.

⁴ A construção de personagens na música pop é algo bastante usual, pelo menos, desde a consagração do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, de 1972, quando David Bowie cria um alterego ficcional, o personagem Ziggy Stardust, figura andrógina e bissexual que é enviada à Terra para impedir um desastre apocalíptico, constituindo assim zonas turvas entre a biografia do artista pop e as criações de personagens em diálogo com atravessamentos de sua vida e de sentidos de personalidade artística. Ao longo da história da música pop, o recurso da criação de personagens integrou a dinâmica de artistas dos mais variados gêneros musicais, de Ringo Star a Beyoncé, passando por Eminem. É no campo da música pop que as relações entre artista e personagem se tornam ainda mais indiscerníveis, quando figuras como Lady Gaga, nome artístico de Stefani Germanotta, passam a operar artisticamente sob a alcunha de sua persona artística.

incidem sobre a criação destas personagens; e um segundo, que toma o álbum fonográfico como uma ancoragem estética e narrativa (Shuker, 1994) para a construção de ambientes ficcionais que se convertem em epicentros poéticos para o estabelecimento de relações entre canções, videoclipes, atos performáticos ao vivo e turnês. Entende-se o álbum fonográfico como um conjunto organizado de canções que formam uma narrativa em seus enlaces entre a poética das letras, disposições sônico-musicais, ordenamento das faixas e dimensão visual e imagética, formando uma clivagem performática que incide sobre a persona do artista pop, permitindo a elaboração de roteiros performáticos, territorialidades e tessituras de intrigas que funcionam como potentes engrenagens de adesão e mobilização em rede para fãs e mais amplamente apreciadores de música pop.

Ao escutar o álbum *Motomami* para fins analíticos, adota-se a recomendação de Cássio de Borba Lucas (2022) em torno dos procedimentos para debate sobre o que o autor chama de escuta expandida, ou seja, a tentativa de elaboração de um relato desta escuta como aparato comunicacional que conecta a experiência da audição a objetos, ensejos e memórias que formam uma teia de sentidos e sensibilidades inscritos no corpo ouvinte. Ao partir do ponto de que “não há acesso direto a uma escuta (conforme vivida por alguém), mas somente a expressões da escuta” (Lucas, 2019, p. 2), o autor toma o relato da escuta como uma espécie de partitura em que rastros, indícios materiais e simbolizações formam pistas para uma investigação comunicacional.

É neste sentido que este artigo se ampara teoricamente: adota-se a escuta expandida do álbum *Motomami* da cantora Rosalía como ponto de partida para a elaboração de zonas de contato, a partir da proposição metodológica da constelação (Souto, 2020), com outras obras artísticas e sônico-musicais contemporâneas, na tentativa de indagar uma poética maquínica que emerge no corpo e na performance de mulheres artistas como alicerce de questões políticas que fraturam o debate sobre gênero em direção a suspeitas sobre ficções e aparatos tecno-maquínicos em ambientes

amplamente performáticos na cultura pop. Propõe-se a inscrição de trabalhos de quatro artistas - a cantora espanhola Rosalía, a cineasta francesa Julia Ducournau, a cantora, performer e DJ venezuelana Arca e a artista visual alemã Anne Imhof no regime estético das artes, no qual, conforme Jacques Rancière, a política e as artes “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2005, p. 59).

Ao recorrer à hipótese da imagem das relações robóticas como aparato performático para artistas em reflexões a partir do gênero, alinha-se a um conjunto de autoras que se interessam pelo estudo do gênero a partir de metáforas também maquinicas: notadamente Teresa de Lauretis (2019), a partir do recurso à noção de tecnologias de gênero, e Donna Haraway (2009) em sua mobilização da noção de ciborgue como uma ficção, metáfora da condição de corpos generificados.

Este artigo se organiza em três momentos. No primeiro, debate-se uma virada estética para os estudos de Cultura Pop, na tentativa de formulações e abordagens que levem em consideração as materialidades e textualidades de produções que, embora produzidas e consumidas em campos distintos (cinema, música pop, artes visuais) convergem no convite à reflexão sobre questões de gênero próprias do contemporâneo.

No segundo, aposta-se no inorgânico como categoria estética capaz de funcionar como dispositivo agregador de fenômenos em circulação por circuitos artísticos e midiáticos. Como questão de fundo, mas não menos importante, reitera-se a necessidade de incorporação de um léxico teórico e semântico do campo das artes e da estética para os estudos sobre cultura pop, na medida em que as leituras e análises de produtos e processos atravessados pela noção de pop passam a criar ambiências cada vez mais imprecisas sobre as relações entre lógicas de produção capitalista e suas fruições em ambientes digitais, evitando explicações binárias sobre fenômenos cada vez mais complexos nas dinâmicas entre arte e capital.

Como desdobramento desses dois movimentos, explora-se a metodologia da constelação para a composição de duas categorias analíticas - acoplagem e indiscernibilidade - que permitem, nas obras das artistas analisadas, a visualização do que se chama aqui de máquina do gênero, ou seja, a possibilidade de construção material de legibilidades generificadas, identidades e marcadores de diferença em práticas e processos artísticos a partir de artefatos inorgânicos, acionando o caráter fabulatório do robô e da máquina como possibilidades de performatividade para mulheres artistas. São exploradas no texto as maneiras como a máquina do gênero articula a inorganicidade como forma de produção de uma política dos corpos que aponta para possibilidade de leituras de produções artístico-midiáticas que espraiam corpos para zonas ficcionais em que as fronteiras do orgânico são tensionadas e ampliadas.

O lugar da estética nos Estudos de Cultura Pop

Os avanços significativos nos estudos sobre Cultura Pop no Brasil (Martino e Marques, 2022; Pereira de Sá, Carreiro e Ferraraz, 2015; Soares, 2013) parecem apontar para a consolidação de abordagens teórico-metodológicas que derivam dos Estudos de Cultura Popular (*Popular Culture Studies*, amplamente consagrados na Academia anglófona) que privilegiam, entre outros aspectos, as relações entre cultura de massa, consumo cultural, política e questões identitárias, raciais, territoriais, em clivagens que colocam em evidência aspectos das mediações comunicacionais e seu espraiamento como um dos principais alicerces dos Estudos Culturais, de matrizes inglesa, estadunidense e latino-americana. Tais estudos sustentam um conjunto de hipóteses que amplificam e complexificam debates sobre a produção cultural midiática, suas engrenagens discursivas e performáticas, as diversas maneiras como tais produções são corporificadas, performadas, re-encenadas, as geopolíticas implicadas nestes processos,

tentando dar conta da multiplicidade de eixos possíveis para estudos no campo da Comunicação.

Os estudos sobre Cultura Pop no Brasil apontaram, historicamente, para discussões sobre as relações entre o termo pop (de origem anglófona) e os problemas de sua incorporação enquanto agenda de pesquisa na Academia. Dois movimentos se desenharam: um primeiro, de pensar a centralidade do pensamento frankfurtiano nas Ciências Sociais e mais especificamente na Comunicação, gerando uma hermenêutica reativa para produtos midiáticos de massa - que vinham sob a rubrica de produção alienantes, cujo princípio estético seria de amparo para lógicas maquínicas do capital. Num primeiro momento, ainda sob os ecos pós-1968, pode-se pensar que os estudos sobre Cultura Pop entre as décadas de 1970 e 1980, viviam sob a “sombra” da consolidação do termo “imperialismo”. A forte influência das Teorias Críticas difundidas pela Escola de Frankfurt e a sedimentação do conceito de indústria cultural (Adorno e Horkheimer) enfatizaram o argumento da cultura pop como um dos traços do imperialismo e do colonialismo se espalhando pelo mundo.

A ideia de que era preciso “se defender” da ameaça da Cultura Pop era vigente e um dos principais argumentos do clássico estudo *Para Ler o Pato Donald - Comunicação de Massa e Colonialismo*, do argentino Ariel Dorfman, escrito em parceria com o sociólogo belga Armand Mattelard em 1971. O livro foi traduzido para o português e lançado em 1980 no mercado editorial brasileiro, dando envergadura a argumentos sobre aspectos manipulatórios existentes em personagens da Disney e em figuras das histórias em quadrinhos. Ao mesmo tempo, importantes acadêmicos brasileiros reagiram a estes argumentos mais apocalípticos (para usar um termo de Umberto Eco) e passaram a tomar as histórias em quadrinhos como objetos capazes de traduzir políticas de representação e identidade, como no estudo *Uma Introdução Política aos Quadrinhos*, de Moacyr Cirne, lançado em 1982.

O debate mais estético em torno dos produtos midiáticos da indústria cultural emerge no contexto brasileiro após o popular livro *O que é Indústria Cultural*, de Teixeira Coelho, lançado em 1980 e com viés frankfurtiano, se consolidar nos cursos de Comunicação Social como principal obra para se debater produções midiáticas do rádio, da televisão, do cinema, a partir de desdobramentos do pensamento frankfurtiano. Neste primeiro momento, pode-se pensar o pop como tradução para a lógica imperialista estadunidense e seus produtos da indústria cultural sobre a cultura brasileira, como diagnóstico de investigações desenvolvidas para entender o impacto expansionista da cultura estadunidense na América Latina. Investigações que tomavam o mito de Carmen Miranda como sintoma da Política da Boa Vizinhança dos Estados Unidos na América Latina consagraram uma espécie de teoria crítica marxista na Academia brasileira.

A perspectiva frankfurtiana destes primeiros estudos, olhando de maneira muito detida para as engrenagens dos produtos midiáticos em seus aspectos produtivos sob a égide do capitalismo, vai cedendo espaço para quadros de pesquisa inscritas nos Estudos de Recepção que vão ser a base dos Estudos Culturais britânicos. Entre as décadas de 1980 e 1990, o contexto acadêmico brasileiro aparentemente “aprendeu” a “se defender” das ameaças do pop, descobrindo-se resistente às seduções das imagens e sons do entretenimento massivo. É o momento em que as teorias culturalistas latino-americanas se disseminam com bastante força no Brasil consagrando obras como *Dos Meios às Mediações*, de Jesús Martín-Barbero, publicado originalmente em espanhol, na Colômbia, em 1986, mas logo amplamente disseminado no contexto brasileiro. Aos Estudos de Recepção, se acrescentam problemáticas em torno do cotidiano e das noções de mediação.

Este momento dos estudos sobre cultura pop aparenta descobrir a existência de uma cultura popular-midiática no contexto brasileiro cuja principal tradução seria a telenovela (Lopes, 2003 e 2011). Entende-se que a telenovela e sua história estabeleceriam relações entre a cultura de folhetins e do melodrama (Martín-Barbero,

1997 e 2002), constituindo teias de produção de sentidos e sensibilidades que conectariam as produções culturais brasileira e latino-americana através das mídias. Embora o termo “pop” não apareça diretamente nesses escritos, tais estudos reconhecem lógicas de produção e circulação em larga escala, aderindo ao conceito de cultura de massa ou cultura da mídia (KELLNER, 2001) e apontando para dinâmicas de produção, circulação e consumo da telenovela como marcadores culturais de diferença e singularidade da produção pop na América Latina.

Interessa, portanto, perceber não apenas como as produções midiáticas são geradas em sistemas das indústrias culturais mas principalmente como tais produtos reorganizam o cotidiano e o comum, podendo, assim, apontar para um olhar menos apocalíptico para a produção midiática pop. A ênfase nos estudos de televisão contrapõe uma lógica elitista da Academia brasileira que se filiava à tradição francesa de estudos da imagem e do cinema, apontando tanto para o reconhecimento de aspectos ideológicos da televisão e do olhar (Martín-Barbero e Rey, 2001) quanto leituras mais estéticas e próximas ao campo da arte (Machado, 2000) destacando, entre outros, o campo do videoclipe.

Um terceiro momento dos estudos acadêmicos sobre cultura pop na Academia brasileira parece assumir os problemas e hipóteses oriundas de negociações possíveis com as indústrias do entretenimento refratando argumentos mais apocalípticos através da consagração dos Estudos de Recepção que, agora, aparecem sob a rubrica dos Estudos de Consumo, com forte relação com a música. O adensamento da noção de Recepção vem através da ênfase nas práticas etnográficas da Antropologia no campo da Comunicação, através do reconhecimento da música como fator catalisador de controvérsias e desigualdades na sociedade brasileira. Pesquisas como a desenvolvida por Micael Herschmann que resultaram no livro *O Funk e o Hip Hop Invadem a cena* (2005) colocam a música pop como fator de sociabilidade e ativadora de conflitos urbanos e sociais. As abordagens passam a reconhecer lógicas de poder dos processos

de colonialidade e acionar um léxico conceitual que tente dar conta do que a cultura pop faz emergir como problemas de pesquisa para o contexto brasileiro e latino-americano (Pereira de Sá, 2002, 2021; Soares, 2014, 2020). Noções como entrelugar e processos de bastardização (Soares, 2023) funcionam como articuladores de interpretações dialéticas de produções culturais, que se inscrevem em chaves performáticas e auto reflexivas fazendo uso de condições de subalternidade como dispositivos de negociação na esfera das indústrias do entretenimento.

Ciente deste amplo espectro de estudos e de sua potência e enraizamento no contexto brasileiro, este artigo propõe pensar uma virada estética nos Estudos de Cultura Pop na tentativa de contemplar questões que permitam o desdobramento das bases do que se consagrou como Pop Art e sua validação em estudos midiáticos e também de um retorno às relações entre estética e política a partir das materialidades expressivas de produtos artísticos e culturais. Diante de um contexto de ampla circulação de imagem nas redes sociais digitais, da dimensão espectral da performance numa vida em plataforma e a partir da popularização (e vulgarização) da noção de fama - como já pressupunha Andy Warhol - em dinâmicas de celebrização que se capilarizam nas mídias, estetizando o cotidiano e trazendo implicações éticas e políticas em contextos de profundas desigualdades sociais, aposta-se que a virada estética nos Estudos de Cultura Pop reconheça a cultura audiovisual como lugar central para debater uma política que se forma não só no epicentro do capitalismo, mas também no gesto de simulação de argumentos que reiteram a centralidade do capital no *modus operandi* do consumo destas imagens.

A produção de *blockbusters* hollywoodianos que estão, do ponto de vista de uma engrenagem produtiva, razoavelmente próximas dos sistemas de financiamentos de grandes museus e centros de exposição que, por sua vez, parecem implicados nas lógicas que passam pela plataformização da cultura, seu consumo ultra processado nas redes digitais e que, também, se conectam ao mercado editorial, musical, entre outros,

formam relações cíclicas que apontam tanto para a indiscernibilidade dos limites entre as produções artísticas e midiáticas em ambientes de ampla circulação e contextos de alta visibilidade quanto para a financeirização da cultura (Adkins, 2018) e a inscrição da arte contemporânea na lógica especulativa do capitalismo financeiro, conforme diagnóstico feito por Hito Steyerl (2021) em textos como *Le musée est-il un champ de bataille* e *Duty free art*. A tentativa de propor uma virada estética para os Estudos de Cultura Pop é a de trabalhar com produções vindas de campos produtivos distintos – como álbuns fonográficos gerados em grandes gravadoras, filmes produzidos em produtoras e que circulam por grandes festivais e exposições artísticas erguidas sob a chancela de corporações do campo das artes – e que apontariam para zonas ora comuns ora divergentes de linguagens que traduziriam sentidos contemporâneos.

Essa proposição reconhece que, do ponto de vista sócio-antropológico, as hipóteses e as respostas para estas problemáticas estariam deixando de fora uma série de postulações que passam para além de uma economia política das mídias. Retoma-se o gesto proposto por Omar Calabrese (2006) de reconhecer o potencial comunicacional do clichê e suas formas de adesão a imaginários banais, dos enlaces entre neobarroco e contemporâneo. Compreende-se a validação da imitação e da cópia como categorias móveis e em constante negociação com padrões hegemônicos e se calibra a ideia de superficialidade, apontando para a dinâmica interpretativa como sugerida por Susan Sontag (2020) de uma “erótica da arte” ou da interpretação. Em alguma medida, assume-se um lugar desierarquizante que encontra valor na plastificação, na serialidade e na ludicidade, para quem o jogo é parte fundante para lógicas de consagração.

Convoca-se a noção de categoria estética (Ngai, 2015) para reconhecer as zonas limítrofes entre as linguagens, suas encenações e circulação em sistemas de alta visibilidade. Retorna-se, portanto, às preocupações em torno das linguagens que formam os produtos da cultura pop, sua dimensão sígnica e capacidade de codificação e decodificação (Hall, 2013) das culturas. Apostar na virada estética significa também

evitar “prestar conta” aos cânones dos campos, notadamente, aqueles que vêm da produção artística, mas também – e sobretudo – da produção midiática, promovendo o gesto da desierarquização da produção cultural para fins analíticos, naquilo de Jack Halberstam (2020) vai chamar de convocação de uma “baixa teoria”.

Seguindo a recomendação de Halberstam, promove-se a costura constelatória de álbuns fonográficos (*Motomami*, de Rosalía e *Kick ii*, de Arca), filme (*Titane*, de Julia Ducournau) e exposição de artes visuais (*Youth*, de Anne Imhoff) como proposta de recusa à inscrição da dimensão hierárquica do campo das artes sobre a produção midiática, antes um conjunto impreciso e errático de conjecturas em que as obras se iluminam mutuamente constituindo possibilidades interpretativas que se dão nos entrelugares e nas imagens formadas a partir das linhas de força dos conjuntos. Ao propor a constelação com materiais advindos de ambientes de circulação distintos tenta-se recuperar o debate sobre o pop como campo razoavelmente autônomo em relação aos meios de validação tradicionais da criação artística. Promove-se uma espécie de virada na linguagem que se traduz na simulação de estéticas e de recursos estilísticos que camuflam e colocam em suspeição as origens dos produtos culturais. Em alguma medida, debater esteticamente produções culturais pop implica em reconhecer o fascínio pelo capital e também pela sua derrocada, os jogos performáticos possíveis e as negociações com as instâncias das indústrias do entretenimento. Trata-se de recusar promessas de subversão, revolução ou prescrições das vanguardas, mas entender obras como resultado de mudanças de hábitos culturais, territoriais e históricos.

A constelação faz emergir a máquina do gênero

O gesto de adotar a escuta de um álbum como ponto de partida para conjecturar zonas de contato entre obras artísticas e audiovisuais também é uma tentativa de inserção de um vocabulário sônico-imagético nas metodologias de estudos comparados

em audiovisual, em especial, aquelas que se concentram sobre a formação de constelações filmicas e que, de alguma forma, adotam também procedimentos expandidos como gesto metodológico. Para além da materialidade filmica proposta por Mariana Souto (2020), propõe-se que as hermenêuticas relacionais descritas por Walter Benjamin e assentadas pela autora no tratamento de materiais filmicos possam iluminar outras relações entre obras artísticas. Portanto, a proposta metodológica do artigo é partir da noção de escuta expandida e estabelecer um conjunto de semioses com outros objetos audiovisuais que possam elaborar hipóteses em torno das questões de gênero em ambientes artísticos e midiáticos.

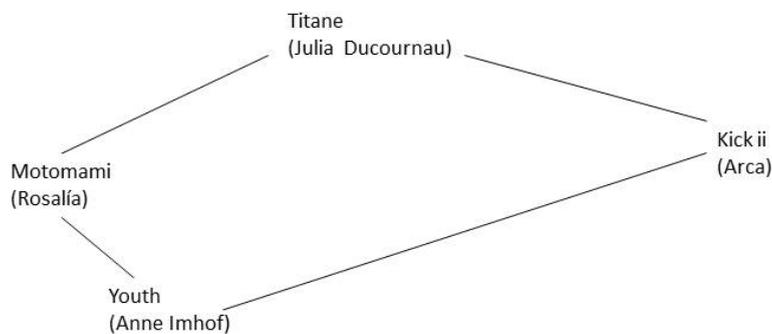


Figura 1– Constelação elaborada pelos autores

Ao adotar este gesto metodológico, retorna-se a uma espécie de grau zero do conceito de constelação a partir dos escritos benjaminianos, retomando a origem de seus escritos em torno dos aspectos epistemológicos numa crítica ao conhecimento presente em *Origem do Drama Trágico Alemão*, de 1925. A noção de construção do conhecimento por constelação, para o autor, resultaria fundamentalmente na dimensão relacional entre componentes (estrelas) e o conjunto (constelação), estabelecendo relações entre proximidades e distanciamentos entre tais componentes e linhas de força interpretativas que consagrariam não apenas os espaços entre os componentes, mas

também o sentido que o todo adquire enquanto imagem. Retomar a ideia original de Benjamin pressupõe também, em alguma medida, expandir a proposta metodológica de Souto para além da imanência dos materiais filmicos, abrindo a dimensão hermenêutica para diferentes materialidades, incluindo as sonoras, em proposta semelhante ao gesto interpretativo intersemiótico (Plaza, 1987) que traduz sensibilidades contemporâneas.

Sustenta-se a premissa de que a constelação das obras *Motomami*, de Rosalía; *Titane*, de Julia Ducournau; *Kick ii*, de Arca e *Youth* de Anne Imhoff⁵ sintetizariam o modo como artistas mulheres trabalham com o corpo enquanto materialidade fabulatória associada esteticamente ao maquínico e ao não-orgânico, nesse caso em experiências mais radicais em termos de linguagem e que evocam uma zona de indiscernibilidade dos corpos não-binários. Entende-se materialidade fabulatória a partir de Rancièr (2019), que define a fabulação como um trabalho ficcional dissensual. Conforme Ângela Marques (2020), o modo como a ficção atua na produção de figurações, resistências e questionamentos implica “em uma forma de compor as imagens (entrelaçadas com discursos, textos e palavras) que perturbe a maneira como usualmente as representações tendem a apresentar, ao mesmo tempo, os conflitos e suas soluções pacificadas” (Marques, 2020, p. 11). Ao tomar a fabulação em sua relação com o dissenso, busca-se aqui as rasuras possíveis nas formas de partilha do sensível que estabeleceram, ao longo do tempo, disposições de tempo, espaço e regimes de enunciação que associaram o feminino ao domínio da “natureza” e o masculino ao domínio da “ciência”. Mas não se trata meramente de afirmar que as obras das artistas nas quais esse texto investe se apropriariam da ciência e da técnica, e sim de investigar o modo como inscrevem a ciência e a técnica em um espaço ficcional.

⁵ A construção dos argumentos em torno das artistas Arca e Anne Imhoff integram estudos em campo realizados pela autora do artigo Gabriela Almeida durante show da cantora Arca em São Paulo no festival Primavera Sound, em 6 de novembro de 2022, e na exposição individual *Youth*, da artista visual alemã Anne Imhoff, no Stedjelijk Museum, em Amsterdam, entre outubro de 2022 e janeiro de 2023.

Ao acionar os Estudos Comparados a partir da chave do pensamento por constelação, incorre-se num conjunto de riscos sobretudo de desconsiderar as especificidades dos contextos de produção, circulação e consumo das obras – a música pop, o cinema autoral e o circuito de museus de arte contemporânea. Entretanto, a aposta é de que, embora em campos distintos, haveria uma dimensão de performance (Taylor, 2013) que conectaria roteiros performáticos análogos em torno do acionamento de um imaginário inorgânico, à ficção científica e ao *body horror*, produzindo imagens de corpos cuja materialidade é atravessada *pelo contato com* e eventualmente *pela incorporação de* máquinas e robôs através do feminino.

Interroga-se o que essas artistas colocam em cena na forma de corpos estranhos e ambíguos, que rasuram as condições normativas de legibilidade e produzem, com isso, desidentificação (Rancière, 2018). O interesse é olhar para esses corpos inventados na imagem em diálogo com Donna Haraway e seu conhecido *Manifesto Ciborgue*, tomado como inspiração menos pela imagem do ciborgue amplamente difundida no imaginário contemporâneo como uma espécie de interseção entre humano e robô (uma relação um tanto óbvia, já que as imagens produzidas pelas artistas também o evocam), e mais na reivindicação do “ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos” (Haraway, 2009, p. 37), como um ente cibernético híbrido de máquina e organismo, uma criatura de ficção “capaz de mudar o mundo” (Haraway, 2009, p. 37).

A acoplagem como fabulação e ruído como indiscernibilidade

Do ponto de vista interpretativo, recorre-se à imagem de construção relacional entre as materialidades empíricas das obras, construindo novas camadas hermenêuticas capazes de colocar em movimento a constelação audiovisual. Nesta etapa, dois aspectos serão convocados: o gosto de acoplagem maquínica de artefatos a corpos genericamente

identificados como parte de uma partitura artística no campo da cultura pop em relação à construção de ambiências sonoras ruidosas nestas obras como um caráter de elaboração poética em torno da indiscernibilidade. Pensar que o gesto de acoplagem maquínica gera um corpo que questiona a relação natureza/ cultura ou, em uma segunda instância, o princípio da estabilidade e normatividade do olhar permite reconhecer que o ruído é um importante marcador estético sobre desestabilização e indiscernibilidade.

Recorrendo ao gesto de Regev (2013) em sua proposta de traçar homologias estéticas, agrupa-se inicialmente imagens da capa do álbum *Motomami*, um frame do filme *Titane* e uma imagem de divulgação da instalação *Youth* (Figuras 2, 3 e 4). Na capa do álbum, a cantora Rosalía veste um capacete preto que deixa antever a existência de cabelos (pêlos?) que não se sabe se naturais ou artificiais da personagem. O corpo da *motomami* está desnudo, coberto pelo gesto de recato das mãos que “protegem” os seios e a ambiência da genitália, com mãos ornadas por unhas-próteses e também por um risco com efeito semelhante ao de uma caneta, numa composição claramente inspirada na figura renascentista Vênus presente no quadro *O nascimento da Vênus*, do pintor italiano Sandro Botticelli. A dimensão protética se materializa, na imagem da capa do disco de Rosalía, tanto no capacete quanto nas unhas, rivalizando com a dimensão natural do corpo que se encontra nu - o gesto recatado da *motomami* que parece se proteger de quem a olha inscreve dicotomias sobre a moralidade que a personagem, em alguma medida, revela.

Na imagem de divulgação de *Youth*, um corpo também desnudo, de legibilidade de gênero indefinida (e que será protagonista de todas as video instalações que integram a exposição), é visto apenas parcialmente, enquadrado em primeiro plano usando óculos de realidade virtual semelhantes a um capacete, sugerindo que a instalação da artista alemã estaria interessada em traduzir (ou enquadrar) o olhar do espectador através de uma subjetividade maquínica. Se a *motomami* e o corpo andrógino de *Youth* dispõem do capacete e dos óculos como acoplagem da máquina do gênero, a personagem do filme

Titane radicaliza o gesto da acoplagem e tem uma placa de titânio implantada na cabeça, incorrendo na parafilia, em que ela desenvolve um comportamento agressivo e passa a sentir atração sexual por máquinas, chegando a manter relações sexuais com – e engravidando de – um automóvel.



Figura 2– Capa do disco Motomami



Figura 3 - Imagem de divulgação da exposição Youth



Figura 4 – Frame do filme Titane

A dimensão relacional entre *Titane* e o *Motomami* se estabelece também discursivamente. Durante o show de Rosalía na cidade de São Paulo, realizado em 22 de agosto de 2022, em que as duas pessoas autoras desse artigo estiveram presentes, ao cantar a faixa *Abcdefg*, uma espécie de “abecedário” com referências do álbum, a cantora entoou: “*T de titânica*”. A dimensão metálica do titânio e seus usos para a fabricação de ligas leves utilizadas para a construção de peças para motores automotivos, foguetes e aeronaves conecta a dramaturgia da personagem do filme de Julia Ducournau com a personagem alterego de Rosalía. Ambas são mulheres-máquinas que passam a questionar, numa esfera ficcional, os limites entre corpo e cultura, produzindo adensamentos das relações entre os imaginários inorgânicos da cultura pop.

Esse questionamento aparece também em distintas materialidades na obra da venezuelana Arca: seu álbum *Kick ii*, suas performances ao vivo e seus videoclipes, como *Prada/Rakata*. As composições musicais emergem reconhecíveis como uma espécie de *eletro noise* e os videoclipes tematizam mais diretamente uma ideia de montagem robótica, maquínica e claramente artificial do corpo, que incorpora elementos da ficção científica e da visualidade BDSM, e que direciona a espetatorialidade de volta a *Titane*. No entanto, no caso de Arca, a acoplagem maquínica que produz e monta um corpo tece comentários sobre a sua própria condição de pessoa transgênera não-binária e, ao invés de se concentrar na cabeça, está situada

especialmente na região genital e na composição visual de um corpo de mulher-robô-sereia no clipe de *Prada/Rakata* (figuras 5 e 6). A imagem da capa/clipe coloca em suspensão não apenas o caráter maquínico da personagem criada pela artista mas a própria máquina do gênero para mulheres trans - para quem a noção de farmacopornografia (Preciado, 2018) se converteria também numa farmacopolítica dos corpos trans em suas poéticas que fazem emergir relações entre organicidade e inorganicidade imprecisas.



Figuras 5 e 6 – Frames do videoclipe de Prada/Rakata

A observação das obras na lógica da constelação permite perceber, para além dos pontos de contato, também uma importante distinção: enquanto Rosalía e Arca, cujos trabalhos estão inscritos no terreno da música pop, acionam a dimensão maquínica em uma chave mais lúdica, em *Titane* e *Youth*, a atmosfera varia entre o sombrio e o horror. Julia Ducournau, primeira mulher a ganhar sozinha a Palma de Ouro em Cannes, constrói um filme que dialoga com as premissas do *body horror* (Reyes, 2020), vertente do cinema de horror que destaca, entre outros elementos, a presença dos corpos em cena na forma de uma abjeção provocada por uma corporeidade que se apresenta em si mesma como *locus* de produção do medo. Propondo um deslocamento em relação a códigos comuns do horror enquanto gênero cinematográfico, que envolvem a violação de corpos e mortes de pessoas na produção de um efeito de medo associado à capacidade de estabelecer uma relação de empatia com as vítimas e partilhar sua vulnerabilidade, a estética do *body horror* está assentada em aspectos como a mutilação, a degeneração e a transformação (por vezes na forma da hibridização) do corpo em uma “versão negativamente excepcional e/ou dolorosa de si mesmo” (Reyes, 2020, p. 33).

Para o *body horror*, importa a produção de uma espécie de corpo horrível, não-normativo e monstruoso que compromete e, no limite, interdita a compaixão do espectador em função da produção de medo e repulsa - dessa vez não do perpetrador da violência e sim do sujeito que encarna esse corpo monstruoso. Há uma questão carnal que é definidora para o programa de produção de efeitos do *body horror*: ela depende diretamente de alterações físicas no corpo que o distanciam de um corpo lido como natural e de uma atração voyeurística por esse corpo horrível. Ambas se apresentam em *Titane* de modo bastante acentuado. A investigação desses elementos na obra remete à afirmação crítica de uma existência improdutiva nos termos da crononormatividade como regulador biopolítico e do futurismo reprodutivo (Bersani, 1987 e 1996; Edelman, 2014 e Freeman, 2010), ou melhor, a uma existência que até gesta e pare, mas origina um bebê carro, porque uma mulher transou com um carro e expele óleo de motor ao

invés de leite e sangue (figuras 7 a 8), porque seu corpo é um corpo-máquina no sentido mais literal.



Figura 7 – Frame de Titane: personagem em cena de sexo com um automóvel

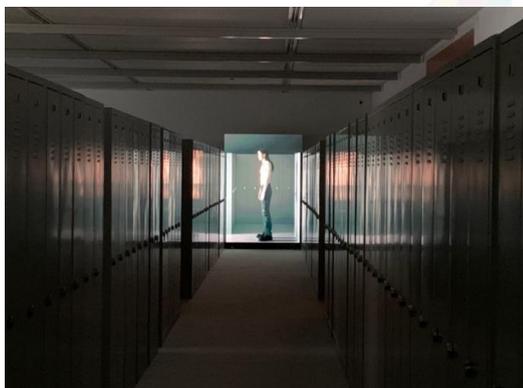


Figura 8 – Frame de Titane: o bebê-máquina filho da personagem e do automóvel

Na exposição *Youth*, de Anne Imhoff, a presença do corpo andrógino que protagoniza os vídeos traz marcas do feminino bastante difusas: ainda que a pessoa em cena apareça em diversos momentos com o torso nu e que pareça ser uma mulher, não há legibilidade de gênero (Butler, 2015) imediata. *Youth* é uma obra de ambientação sombria, composta por longos corredores de armários de aço do tipo vestiário, por onde

o visitante transita sob forte sensação de desorientação espacial, até que se chega a algumas salas onde os vídeos são projetados.

Nas imagens, cavalos pretos e marrons-escuros contrastam com a brancura da paisagem de neve e vagam em um ambiente urbano não identificado, vazio e sem vida, e também com esse corpo branco de alguém que, na performance filmada, caminha no frio extremo apenas de calça jeans e botas, sem blusa, com seus longos cabelos escuros. No entanto, o que mais produz uma ambiência horrífica para o conjunto da instalação é a sensação de confinamento num ambiente industrial decadente em meio a pneus empilhados, motos e estruturas metálicas visíveis apenas sob uma luz vermelha muito baixa (Figuras 9 a 12).



Figuras 9 e 12 – Fotografias da exposição Youth, de Anne Imhof, de autoria de Gabriela Almeida

As acoplagens identificadas aqui, sejam elas móveis (capacetes, simuladores, motos, óculos de realidade virtual) ou sejam elas fixas (dispositivos de titânio implantados no cérebro) também se convertem em espacialidades artísticas que se interessam pelo uso de recursos industriais ou ruidosos em cena, evocando uma zona de indiscernibilidade também a partir do ruído. No caso do show da turnê *Motomami*, o palco é ocupado não só pela cantora, dançarinos e músicos, mas também por um cinegrafista com um volumoso equipamento de *steadicam*. Embora a princípio pareça poluir a cena do show, a câmera e seu operador são incorporados ao espetáculo como uma espécie de acoplagem cenográfica que borra um padrão estético do espetáculo pop, tendo na dimensão audiovisual um elemento central para a performance que acontece ao mesmo tempo para o público e para a câmera, numa linguagem reconhecível das redes sociais digitais. Em diálogo com Juliana Gutmann (2021) mas invertendo a ordem de sua proposição original, ao invés de tomar a performance como possibilidade de apreensão analítica do audiovisual em rede, toma-se o audiovisual em rede como uma possibilidade de apreensão analítica da performance.

Em todas as obras consteladas, chama a atenção o modo como artistas mulheres trabalham o corpo enquanto materialidade fabulatória associada esteticamente ao maquínico e ao não-orgânico também em termos de linguagem sonora: evocam uma zona de indiscernibilidade dos corpos femininos, andróginos e não-binários também a partir do ruído. No caso de Arca, o show, os videoclipes e sua performance na rede social Instagram compõem um projeto estético-político em que a obra e a vida da artista aparecem indissociáveis e que se convertem esteticamente na utilização do recurso do ruído como plataforma de criação. Embora a sonoridade do show tenha um peso e acione a estética do *noise* que as composições gravadas não alcançam, os videoclipes tematizam mais diretamente uma ideia de montagem robótica, maquínica e claramente artificial do corpo. Se o debate em torno do ruído tem um lugar específico no campo da

música, a partir de ideias como deslocamento, desarmonia e desestabilização, parece central propor que a máquina do gênero também emita sons - e que estes sons sejam ruidosos e de imprecisa definição.

O ruído é um dispositivo razoavelmente comum na música pop que teria, entre seus marcos, a gravação de *Metal Machine Music*, de Lou Reed (1975), que, conforme Silveira (2012) é um dos álbuns precursores da *noise music* e de uma diversidade de subgêneros musicais e vertentes estético-estilísticas que se disseminaram na cultura pop. Nos casos do álbum de Arca e do show apresentado no Brasil em novembro de 2022 no festival Primavera Sound, do álbum *Motomami* e do show de Rosalía, a evidência do uso dos ruídos se dá de forma poética e dramática como parte de um projeto estético que aciona relações entre mulheres e máquinas.

Estas práticas sonoras também se espriam para a instalação *Youth*, de Anne Imhof, em que a artista dispõe de caixas de sons móveis dispostas no ambiente expositivo exibindo ruídos em volume alto em que, na medida em que se caminha pela cenografia de ambiências industriais as sonoridades ruidosas, também formam um outro corpo que ora se aproximam ora se afastam do corpo do próprio visitante que transita pela obra. A experiência estética na instalação de Anne Imhof constrói relações entre códigos espaciais maquímicos e sonoridades que vão criando zonas indiscerníveis sobre a natureza do corpo da personagem que traja o capacete-óculos-virtual. É a combinação destes dois gestos poéticos - da acoplagem e do ruído - que constrói expressividades ficcionais potentes para a interpretação estética no campo da cultura pop que são possíveis a partir da montagem de constelação audiovisuais.

Considerações finais

As conjecturas analíticas sobre as obras de quatro artistas mulheres propõem uma agenda de pesquisas estéticas em torno da cultura pop a partir de novos

investimentos teóricos-analíticos. Demarca-se neste debate uma certa sensação de esgotamento em relação às políticas de representação e ao condicionamento do consumo simbólico a princípios de identificação, pensando na validade dos argumentos sobre como corpos monstruosos, robóticos, indesejados e destoantes podem operar na chave da desidentificação (Muñoz, 1999) e que políticas emergem destas zonas de fricção estéticas. Não se trata de um “julgamento judicioso contra a ideia de representação” (Marconi, Almeida 2023), pois se reconhece, numa perspectiva construtivista, os processos de representação que constroem sentidos através de sistemas representacionais (conceitos, signos, linguagem, discurso). O investimento do qual esse artigo faz parte, no entanto, é o de compreender apropriações estéticas do desvio e da abjeção como prática política.

Propõe-se rever a metodologia comparatista da constelação (Souto, 2020), para além dos materiais fílmicos, buscando pontos de contato possíveis entre os trabalhos de Rosalía, Julia Ducournau, Arca e Anne Imhof, reconhecendo o campo da cultura pop como fundamental para a desierarquização da arte e a visualização de zonas mais contaminadas de sentidos e sensibilidades mediada pelo capital. Música pop, cinema autoral e circuito de museus de arte contemporânea acionam aqui uma dimensão de performance – ao vivo ou mediada – calcada em elementos ligados a um imaginário inorgânico.

Questiona-se, portanto, de que política de gênero se trata o inorgânico e o sintético? Uma política que colocaria em suspeita os argumentos biológicos sobre sexo e gênero, intensificando e radicalizando as teses de que gênero seria uma invenção que passa pela ficção, pela fábula e pela farsa, sendo, portanto, o campo da cultura pop um ambiente fértil para experimentos estéticos em que tais recursos poéticos são experimentados. Pensar a política da inorganicidade também passaria por debater o caráter maquínico da criação e da ciência não apenas na chave da ficção científica, mas da ciência como um espaço de ficção em que imaginários em torno da implantação de

dispositivos maquínicos habitam desde obras artísticas até conversas paranoicas em grupos de trocas de mensagem digitais. Argumentos desta ordem se inserem tanto na chave de dimensões lúdicas sobre a construção de personagens na cultura pop quanto de bioética e biopoder inseridas na rubrica da ficção científica. Ao propor estes gestos, ocupa-se de um debate que necessita de novos desdobramentos e adensamentos teóricos em torno de produtos e processos da comunicação e cultura contemporâneas.

Referências

- ADKINS, Lisa. **Time of Money**. Redwood City: Stanford University Press, 2018.
- BERSANI, Leo. Is the rectum a grave?. **October**, (43), 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3397574>.
- _____. **Homos**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. **Corpos que importam: os limites discursivos do sexo**. São Paulo: n-1, 2019.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70.
- CIRNE, Moacy. **Uma Introdução Política aos Quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiame, 1982.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- DAVIDEL, Laura. Monstrosity, Performativity, and Performance. In: BLOOM, Clive (org.). **The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic**. Cham: Palgrave Macmillan, 2020, p. 569-585.
- DORFMAN, Ariel e MATTELARD, Armand. **Para Ler o Pato Donald: Comunicação de Massa e Colonialismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- EDELMAN, Lee. **No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte**. Madrid: Egales, 2014.
- FREEMAN, Elizabeth. **Time Binds**. Durham: Duke University Press, 2010.
- GUTMANN, Juliana. **Audiovisual em rede: derivas conceituais**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2021.
- HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2020.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- HARAWAY, Donna. **Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature**. Nova Iorque: Routledge, 1991.
- _____. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomás Tadeu (org.). **Manifesto ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.
- LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia de Gênero. In: LORDE, Audre; HOLLANDA, Heloisa Buarque (orgs.). **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 17-34, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 5 nov. 2023.

- _____. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239>. Acesso em: 5 nov. 2023.
- LUCAS, Cássio de Borba. **Escutas expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais**. Tese de Doutorado em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/249735>. Acesso em: 12 de junho de 2023.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- MARSHALL P. David; MOORE, Christopher; BARBOUR, K. **Persona studies: An introduction**. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2019.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. Ofício de cartógrafo. México: Fondo de Cultura Econômica, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. **Exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- MARCONI, Dieison, ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. **Um “homme fatale” despido para matar: estética e política no criminoso queer em Um estranho no lago**. In: Anais do 32º Encontro anual da Compós, 2023, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/um-homme-fatale-despido-para-matar-estetica-e-politica-do-criminoso-queer-em-um?lang=pt-br>. Acesso em: 5 nov. 2023
- MARQUES, Ângela. **A fabulação dos intervalos nas imagens: o momento qualquer como operação estética e política em Jacques Rancière**. In: Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 2020, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo, Ed. Intercom, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/41874/2/angelaFabulacaoIntervalos.pdf>. Acesso em 20 out. 2023.
- MARTINO, Luis; MARQUES, Ângela. **Política, cultura pop e entretenimento: O improvável encontro que está transformando a democracia contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2022.
- MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: Queers of color and the performance of politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. Londres: Palgrave Macmillan, 1989.
- NGAI, Sianne. Nossas categorias estéticas. **Eco Pós**, v. 18, n. 3, 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2760. Acesso em 5 nov. 2023.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PEREIRA DE SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs.). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. **Baiana internacional: as Mediações culturais de Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: MIS/Faperj, 2002.
- _____. **Música Pop-Periférica Brasileira: Videoclipes, Performances e Tretas na Cultura Digital**. Curitiba: Appris, 2021.
- PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie - sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- REGEV, Motti. **Pop-rock music**. London: Polity Press, 2013.
- REYES, Xavier. Abjection and Body Horror. In: BLOOM, Clive (org.). **The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic**. Cham: Palgrave Macmillan, 2020, p. 393-410.
- SHUKER, Roy. **Understanding Popular Music**. London, Routledge, 1994.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

- SILVEIRA, Fabricio Lopes. O “Metal Machine Music”: a “estética do ruído” na música popular massiva. **Contemporânea**. Seção Música massiva e cidade. Ed.20, v.10, n.2. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.p.31-42.
- SOARES, Thiago. Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop. **Logos**, v. 2, n. 24, 2013. DOI: 10.12957/logos.2014.14155. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14155>. Acesso em: 5 nov. 2023.
- _____. **A Estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.
- _____. Políticas de solidariedade em acampamentos de fãs em shows de música pop. **Galáxia**, São Paulo, n. 44, p. 188-200, maio-ago. 2020. ISSN 1982-2553. DOI: 10.1590/1982-25532020243609. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/43609/32376>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- _____. Sensibilidades pop periféricas: Abordagens teóricas para estudos sobre música pop a partir da América Latina. **E-Compós**, 2023. DOI: 10.30962/ec.2722. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2722>. Acesso em: 5 nov. 2023.
- SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. In: **Galáxia**, São Paulo, n. 45, set-dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>.
- STEYERL, Hito. Le musée est-il un champ de bataille. In: ERBNER, Florian; LISTA, Marcella (orgs.). **Hito Steyerl: formations en mouvement. Textes choisis**. Paris: Spector Books/Éditions du Centre Pompidou, 2021.
- STEYERL, Hito. Duty free art. In: ERBNER, Florian; LISTA, Marcella (orgs.). **Hito Steyerl: formations en mouvement. Textes choisis**. Paris: Spector Books/Éditions du Centre Pompidou, 2021.
- WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre and excess. In: BAUDRY, Leo; COHEN, Marshall (orgs.). **Film theory and criticism**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- WILLIAMS, Linda. Blue is the Warmest Color: or the after-life of ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’. **New Review of Film and Television Studies**, n. 15, v. 4, p. 465-470. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17400309.2017.1376889>.

The gender machine in pop culture

Abstract: The gender machine is the possibility of material construction of gendered legibilities, identities and markers of difference from inorganic artifacts, activating the fabulatory character of the robot, the cyborg and the machinic as performative possibilities for women artists in pop culture. Using a constellation methodology, works by artists Rosalía, Julia Ducournau, Arca and Anne Imhoff reveal how coupling and indiscernibility are constructed sonically and imagetically, questioning which gender policies emerge from the activation of inorganicity as an expressive artistic and media platform.

Keywords: performance; audiovisual constellation; gender; fabulation; machine.

Recebido: 01/10/2023

Aceito: 01/11/2023