



## **RAINHA DA FAVELA: rupturas e continuidades das imagens de controle no funk<sup>1</sup>**

### **FAVELA'S QUEEN: ruptures and continuities of control images in funk aesthetics**

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). O videoclipe que acompanha a música de mesmo nome 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 mulher negra, lésbica, empoderada, funkeira representa perigo às estruturas vigentes.

**Palavras-Chave:** Imagens de Controle. Mulheres Negras. Funk.

**Abstract:** In November 2020, Brazilian singer Ludmilla released the video clip “Rainha da Favela”, recorded in Rocinha (largest favela in Brazil). The video clip that accompanies the song of the same name uses a series of control 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 “control 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 black, lesbian, empowered, funk singer woman represents a danger to existing structures.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Mídia, Gênero e Raça da 9ª Edição do Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (9ª COMPOLÍTICA), realizado em formato remoto, de 24 a 28 de maio de 2021.

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGCOM/UFMT), Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais, e-mail: tamirescoelho@gmail.com

<sup>3</sup> Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso, Doutoranda no Programa de Pós-Graduação de Estudos da Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT), e-mail: nealla.machado@gmail.com

---

**Keywords:** *Control images. Back women. Funk.*

---

## 1. “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 (maior favela do Brasil, no Rio de Janeiro). 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>4</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.

A peça artística aparece em um momento em que o estilo musical/cultural funk começa a alcançar reconhecimento internacional, principalmente após a empreitada de Anitta com o vídeo de “Vai Malandra”<sup>5</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>6</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.

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

---

<sup>4</sup> Clipe musical disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DWH349RfD7E>, visualizado em 07 de abril de 2021.

<sup>5</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>6</sup> Neste projeto Anitta lançou um novo single por mês, todos eles voltados para o mercado internacional, com músicas gravadas em inglês e espanhol.

estadunidense Rihanna<sup>7</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>8</sup> um trecho de um remix em ritmo de funk carioca feito por Pedro Sampaio<sup>9</sup> na música “WAP”, single de sucesso da cantora, que se destacou na apresentação do Grammy 2021.

Chama atenção a polêmica gerada pela presença de funk no Grammy: o produtor musical Rick Bonadio<sup>10</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. 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 está cada vez mais próximo e hibridizado à cultura pop dentro e fora do Brasil, alcançando uma visibilidade cada vez maior.

O clipe de “Rainha da Favela” é ambientado na favela e mostra recortes do que poderia ser considerado um estilo *favela movie*<sup>11</sup> (LUNA; RIBEIRO, 2015), com closes

<sup>7</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>8</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>9</sup> DJ, cantor, compositor e produtor musical carioca.

<sup>10</sup> Matéria disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/03/4912057-entenda-polemica-envolvendo-produtor-rick-bonadio-e-expoentes-do-funk.html>, acessado em 07 de abril de 2021.

<sup>11</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

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 reboam, 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.

É importante lembrar que todas essas representações são baseadas em imagens estereotipadas relacionadas a uma “cultura negra brasileira”, onde a 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 dissidente.

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, tantos 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 das 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,

---

internacional de películas com esta temática, o termo ‘favela’ passa a ser utilizado como gênero cinematográfico”.

jovem, em um cenário de favela é carregada de significações que vão perpassar (e podem romper com) nossas idealizações acerca dos processos de representação em objetos de análise crítica e científica do “real”.

Para 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>12</sup>, “morena”, da “cor do pecado”). Temos como objetivo entender como ocorrem apropriações e fugas de estereótipos (HALL, 2016) imagéticos nesse produto midiático.

## 2. O lugar da mulher negra nas representações do audiovisual brasileiro

Em um cenário relativamente diferente daquele que analisaremos no videoclipe, uma vinheta com um samba animado toca; em um primeiro momento, vemos várias faixas coloridas e muito brilho em um fundo branco. Quando a câmera capta uma figura humana, começa pelos pés, que estão sambando bem rápido em cima de saltos enormes e finos. Depois a câmera vai mudando em diversos cortes que mostram partes do corpo dessa dançarina que logo descobrimos ser uma mulher preta. Quando mostrada em plano aberto, temos certeza do que já desconfiávamos: ela está nua, somente pintada nos mesmos tons coloridos das faixas. Por mais de 25 anos foi “normal” vermos na televisão brasileira essa mesma cena se repetindo em todos os 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”.

---

<sup>12</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.

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>13</sup> por trás da direção.



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

<sup>13</sup> Felipe Sassi, um dos nomes mais conhecidos na direção de videoclipes, foi o responsável por “Rainha da Favela”.

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 lésbica 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.

## **2.1 Da 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>14</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 as 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 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

---

<sup>14</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.

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>15</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. 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.

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).

---

<sup>15</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.



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>16</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.

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

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,

<sup>16</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.

---

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 seja possível, pois a negativa do direito ao discurso suprime a humanidade justamente porque nega 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 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. Assim, ainda que aderindo a algumas imagens de controle, a autodefinição como “rainhas” 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 fotojornalista 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>17</sup>. Muitas pessoas saquearam a carga enquanto meios de comunicação registravam tudo. A cena que ficou icônica mostra uma mulher jovem, negra, jogando refrigerante no próprio corpo<sup>18</sup> para se refrescar (FIG. 3).



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

<sup>17</sup> Matéria disponível em <https://br.noticias.yahoo.com/como-ludmilla-resgatou-um-momento-icone-do-rio-em-novo-videoclipe-174658148.html?guccounter=1>, acessado em 10 de abril de 2021.

<sup>18</sup> Cobertura fotográfica disponível em <https://extra.globo.com/noticias/rio/guarana-saqueado-418525.html>, acessado em 10 de abril de 2021.



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 embaralham e subvertem algumas leituras hegemônicas do corpo feminino em produtos audiovisuais.

### **3. “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 entram nessa disputa pela legitimidade da bunda brasileira.

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>19</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 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

---

<sup>19</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).

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, 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 meschem, 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 conseguem ultrapassar uma visão limitada do erótico (LORDE, 1984), restringindo-se à sensação por si só, conectando-se a 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 têm acesso. Videoclipes e outros produtos midiáticos podem consolidar e/ou afrontar estruturas sociais, afetar padrões e questionar binarismos. Se o corpo é uma arena política, a subversão das imagens de controle de corpos dissidentes tem muita relevância para gerar um debate que suplante o discurso (já ultrapassado) de questionamento da legitimidade do funk como fenômeno cultural.

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. 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.

#### 4. 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 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, com corpos que nem sempre atendem aos padrões hegemônicos de beleza.

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. 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, nos elementos que evocam luxo, como é o jatinho particular.

A lógica neoliberal, meritocrática, que remete à acumulação de capital como futuro possível está naturalizada na narrativa. 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, lésbica, empoderada, cantora de funk representa perigo às estruturas vigentes.



Ela 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, L. This Infinity of Conscious Pain: Zora Neale Hurston and the Black Literary Female Tradition. In: HULL, Gloria T.; SCOTT, P. B.; SMITH, B. (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, A. P. G. **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 abr. 2021.

BUENO, W. **Imagens de Controle**: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

CARNEIRO, S. 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-América-Latina-a-partir-de-uma-perspectiva-de-gênero.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509702/mod_resource/content/0/14-Artigo-Enegrecer-o-feminismo-a-situacao-da-mulher-negra-na-América-Latina-a-partir-de-uma-perspectiva-de-gênero.pdf). Acesso em: mar. 2021.

CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

COLLINS, P. H. **Pensamento Feminista Negro**: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

GONZALEZ, L. 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 em: fev. 2021.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro, Ed PUC Rio, 2016.

HAN, B. **No Exname**: Perspectivas do digital. Petrópolis: Vozes, 2018.

JARRIN, A. 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: 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

LORDE, A. **Sister Outsider**. New York: Crossing Press, 1984.



---

LUNA, S. B.; RIBEIRO, L. B. 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: mar. 2021.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 05, 2010, p.17-44.

SILVA, T. Visão Computacional e Vieses Racializados: branquitude como padrão no aprendizado de máquina. In: II COPENE Nordeste: Epistemologias Negras e Lutas Antirracistas, **Anais...** 2019.

SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.