

# LINGUASAGEM

## **CORPO E PRÁTICAS LIBERTÁRIAS: UMA GENEALOGIA DAS MÃOS EM VIDEOCLIPES DE DIVAS POPS (1983-2017)**

Nilton MILANEZ<sup>1</sup>  
Livia Jeanne GONÇALVES<sup>2</sup>

### **RESUMO**

Esta pesquisa, que está dentro da linha dos estudos discursivos Foucaultianos, é discutir e analisar a maneira como determinados discursos são materializados nos corpos de algumas divas pop nas imagens recorrentes que observamos em uma genealogia de clipes selecionados entre 1983 e 2017. Para isso, usamos os três seguintes pontos como eixos para nortear nosso trabalho: a) as reduplicações e evoluções de movimentos que constroem séries; b) a transição, através da dança, do sujeito mulher entre espaços antes interditados; c) a materialização de discursos através de movimentos e gestos produzidos pelo corpo na dança. Assim, acreditamos que o conjunto desses eixos descrevem uma trajetória de práticas libertárias para as mulheres.

**Palavras-chave:** corpo, genealogia, dança.

### **ABSTRACT**

This research, which is in the Foucauldian discursive studies line, aims to discuss and analyze the way certain discourses are materialized in the bodies of some pop divas in the recurring images we observe in a genealogy of clips selected between 1983 and 2017. To this end, we use the three points as axes to guide our work: a) the reduplications and evolutions of movements that construct series; b) the transition, through dance, of the female subject between spaces previously closed off; c) the materialization of discourses through movements and gestures produced by the body in dance. In that way, we believe that the set of those axes draw a path of libertarian practices to women.

**Keywords:** body, genealogy, dance.

---

<sup>1</sup>Professor Pleno na Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da UEFS. Líder do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo/CNPq – LABEDISCO. Editor-chefe da Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo – REDISCO. Coordenador do Projeto de Extensão “Audiovisualidades: elaborar com Foucault” e do Projeto de Pesquisa “Foucault e o Cinema”, ambos desenvolvidos na UEFS.

<sup>2</sup>Graduanda em Letras com Inglês na Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS. Integra a equipe de pesquisa do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo – LABEDISCO/CNPq. Colaboradora do Projeto de Extensão “Audiovisualidades: elaborar com Foucault”, na UEFS.

## 1. Flashes das memórias do dizer e das imagens

Temos como foco, ao longo de nossa pesquisa, analisar a maneira como determinados discursos são materializados nos corpos de algumas divas pop nas imagens recorrentes nos modos de enunciar as mãos, observadas em um conjunto de cliques selecionados. Também focalizaremos a materialidade linguística que incide sobre o corpo das cantoras, em geral, considerando as marcas de sua existência histórica.

Tomaremos, nessa esteira, a ideia de memória discursiva, cunhada por Jean-Jacques Courtine (2009, p. 105-106), que está na base para a compreensão desta pesquisa:

A noção de memória discursiva diz respeito à ‘existência histórica’ do enunciado no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos; ele visa o que Foucault (1971, p. 24) levanta a propósito dos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos discursos que originam um certo número de novos atos, de palavras que os retomam, os transformam ou falam dele, enfim, os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer.

Sob essa perspectiva, que problematiza o lugar da língua no campo da memória, vamos nos apoiar nos traços que falam sobre uma ordem da língua e os modos que esse procedimento discursivo apresenta, a fim de propiciar a emergência de discursos que encontram vazão em determinados momentos da história, tal é o fato sobre as modalidades de existência sobre a mulher e às ideias que dela se deflagram dos anos 1980 até o presente momento.

Queremos dizer com isso que há uma ordem discursiva na língua cantada pelas canções que inscrevem e fortalecem seus laços com o corpo performático das divas, assim como sua relação com o corpo social de condutas e regras para a mulher, destacando possibilidades de práticas libertárias na dança que mostram a ocupação de um terreno social não vivido pelas mulheres no início dos anos 1980, mas possível, hoje, em 2018. Acreditamos que há, portanto, uma memória discursiva dos dizeres sobre as mulheres que se repete ao longo de décadas, mas que apresentam fatos e atitudes novos, uma espécie de “repetição disfarçada”, para citar Foucault (FOUCAULT, 1996), que denuncia como a memória não é a repetição de um simples dizer, antes, sobretudo, um modo outro de enunciar sobre um mesmo tema.

Não obstante, ao lado de uma memória dos dizeres e cantares nas letras das divas pops, trataremos também de uma memória das imagens no *corpus* selecionado,

sob a perspectiva da noção de intericonicidade, para a qual “Não há imagem que não nos faça ressurgir outras imagens, tenham essas imagens sido vistas antes ou apenas imaginadas” (COURTINE apud MILANEZ, 2013, p. 201). Sobre essa visada, compreendemos, então, que há um sentimento instantâneo de familiaridade que provém de um próprio reconhecimento prévio externo de imagens, sendo aquelas que de fato vimos, ou até mesmo imagens internas, sendo aquelas produzidas e armazenadas por meio do discurso em nossa memória individual. De toda forma, estaremos em confronto com um arsenal de imagens que retomam a memórias de outras imagens, na medida que incidem sobre o funcionamento discursivo dos corpos nos clipes.

Partindo dessa premissa, seguiremos uma série de vídeos na qual, sob uma perspectiva genealógica, distinguiremos diversos desdobramentos discursivos em suas regularidades, levando em consideração a dança e a repetição do uso das mãos, determinando certas partituras corporais para as divas. Além disso, as discontinuidades na construção de séries entre os vídeos, fazem emergir, assim, mudanças nos movimentos corporais das divas em um formato de repaginação de discursos e em uma criação de novos signos sobre o corpo.

Posto isto, metodologicamente, vamos observar a reduplicação dos recortes promovidos em nosso *corpus*, a constituição de séries que tratam de retomadas e modificações atravessadas por discursos que precedem a formação das séries vidiáticas que construiremos, fixando-nos nos domínios da existência histórica, deslocando-o do universo da língua para os canteiros da imagem, do corpo, em geral, e das mãos, em específico, reconstruindo memórias do passado em memórias do nosso presente para reafirmar práticas corporais libertárias para as mulheres.

Como base para nosso estudo específico sobre as divas pop, consideraremos o estudo acerca das “Divas da linguagem” (MILANEZ, 2015), sobre o qual discorreremos a respeito da incidência da língua sobre o corpo, assim como abordamos a intericonicidade enquanto marca histórica para imagens, a fim de compreender um certo espaço localizado de liberdade para a mulher. Assim, também, objetivamos fazê-lo nesta pesquisa.

## **2. O corpo e o discurso: um lugar para a genealogia**

O corpo é um espaço discursivo para a materialização de micropoderes e nele reside enquanto elemento central. Entendemos essa microfísica do poder como construto do discurso, que, metodologicamente, dá a ver em pequenos detalhes as

grandes questões do poder. Seguindo essa proposta, analisaremos recortes de partes do corpo, a exemplo com a especificidade das mãos, para explorar o discurso que essas materialidades corporais podem reduplicar para demonstrar de que modo o corpo se exerce em um domínio de exercício de poderes sobre um discurso das mulheres hoje.

Consideramos o corpo, também, em seu espectro genealógico. A genealogia constitui a noção em que determinados discursos podem surgir, em dado momento, e ressurgir em uma outra esfera, a depender de suas condições de possibilidade. O que iremos investigar é essa ideia, o modo como determinados discursos aparecem em determinadas instâncias. Iremos individualizar as regularidades de imagens sobre as mãos, para que, uma vez identificadas, possamos caracterizar “superfícies de emergência” (FOUCAULT, 1969, p. 46) do discurso.

Para nossa pesquisa, que busca decifrar um pouco da história das reduplicações desses discursos das mãos acerca do corpo, a análise genealógica associa-se ao olhar, pois não há, como afirma Courtine (COURTINE, 2013, p. 80), “nenhuma história do corpo que não seja uma arqueologia dos discursos e uma genealogia dos olhares”. Aqui, Courtine se atém a uma genealogia do olhar, pois, se o corpo pode ser governado pelo outro, assim talvez se realize pela forma e pelos contornos de como se olhar. O olhar é, então, um aspecto metodológico que auxilia na separação e agrupamento de séries a respeito do *corpus*, não sem antes se fixar com um olhar histórico de sujeitos que vêm o presente, olhando o passado recente com o canto dos olhos.

O movimento do corpo é um movimento que é feito para o olhar do outro. Daremos, em nossa pesquisa, portanto, atenção àquilo que sai do lugar de interdição, daquilo que não poderia *a priori* ser visto, para dar visibilidade a seu modo de exibição. Escolher o corpo para analisar o discurso dentro de uma sociedade integra alguns eixos de olhares. Ressaltamos que o corpo não se dá apenas pelo seu biológico, o corpo se alça a partir da história que marcará os limites dentro de nossa realidade atual (MILANEZ, 2015). O corpo em sua visibilidade mostra aquilo que pode ser visto, ou seja, ele se limitará aos veres permitidos de sua atualidade.

Apresentar o percurso genealógico pelo qual o corpo das divas passa entre o final do século XX e o começo do século XXI é, então, um dos pontos por meio dos quais o corpo ganha um olhar discursivo, levando em conta que “o corpo, de fato, é uma invenção teórica recente: antes da virada do século XX” (COURTINE, 2013, p.12). Para obter um resultado significativo, consideraremos um período de três décadas, que serão

suficientes para marcar uma mudança sólida na posição do sujeito mulher na sociedade, sendo essa mudança e a forma como ela é dada à análise que almejamos.

Analizamos os clipes selecionados para esta pesquisa de forma que as repetições sobre as mãos pudessem ser recortadas para a formação de novas séries, as quais serão, para nós, já apresentam um grupo de resultados. Demonstraremos, assim, que há um padrão nos movimentos do corpo e das mãos de nossas divas *pop* que, ao separá-los e analisá-los como um conjunto, produzem a materialização de um novo discurso. Buscamos, aqui, nos aproximar desse novo discurso que se materializou, para entender o seu posicionamento sócio-histórico.

É necessário, ainda, que pontuemos o fato de que um estudo genealógico não busca nem se atenta à maneira como aquele processo se deu em sua origem de fato. Para Foucault (1979), a perspectiva genealógica é a noção em que os acontecimentos discursivos aparecem dentro de um tempo específico, podendo ser retomados ou modificados de acordo com as circunstâncias externas, sendo elas as circunstâncias sócio-históricas. É este processo de reduplicação e modificação sobre o qual nos debruçaremos para caracterizar os elementos corporais da materialidade discursiva dessas modificações. Essas materialidades do corpo transmutadas em discurso se mostram nas séries como uma forma de intensificação e libertação do discurso promovido pelo corpo das divas, uma historicidade que se alastra devido à possibilidade que a quebra de antigos padrões sociais gera em nossa atualidade.

Para auxiliar na visualização das considerações sobre o *corpus*, você poderá acompanhar os vídeos sobre as quais nos referimos ao clicar Ctrl + sobre o nome da música na tabela abaixo.

### 3. Dançando com as divas: o *corpus* vidiático

	MÚSICA	CANTORA	ANO
1	<u>Girls Just Wanna Have Fun</u>	Cyndi Lauper	1983
2	<u>Material Girl</u>	Madonna	1984
3	<u>Justify My Love</u>	Madonna	1990
4	<u>Wannabe</u>	Spice Girls	1995
5	<u>I'm A Slave 4 U</u>	Britney Spears	2001

6	<b><u>Dirrty</u></b>	Christina Aguilera	2002
7	<b><u>Candyman</u></b>	Christina Aguilera	2007
8	<b><u>Beautiful liar</u></b>	Beyoncé, Shakira	2007
9	<b><u>When I Grow Up</u></b>	The Pussycat Dolls	2008
10	<b><u>Can't Be Tamed</u></b>	Miley Cyrus	2010
11	<b><u>Dance Again</u></b>	Jennifer Lopez	2012
12	<b><u>Bitch I'm Madonna</u></b>	Madonna ft. Nicki Minaj	2015
13	<b><u>Downtown</u></b>	Anitta	2017

Nosso *corpus* conta com a seleção de treze videoclipes entre 1983 e 2017, período também no qual os movimentos de resistência e luta pela igualdade de gênero começam a se consolidar, como desenvolveremos ao longo desta discussão. Para tanto, pensamos com Courtine o universo das imagens, no qual há sempre sob as imagens um decalque de imagens interiores, que passa a imagens que podem ser retomadas e, daí, transformadas, reconfiguradas.

Dessa forma, podemos falar de como a sobreposição de imagens produzem discursos a partir de procedimentos de uma memória histórica da imagens que emerge do enfrentamento de uma imagem atual com imagens armazenadas no seio social de uma memória visual que é coletiva a todos nós. Por isso, entendemos que a imagem é ininterpretável fora do laço do discurso que a acompanha em suas camadas histórico-visuais. Atribuimos, assim, às imagens sempre seu caráter discursivo, sob a perspectiva de imagens que se repetem, criando novas imagens e discursos.

Nessa linha, o período que escolhemos para centralizar nossa pesquisa é o momento em que grandes passos da jornada para fora de uma segregação do vínculo de dependência do sujeito mulher ao sujeito homem começaram a circular em grande escala midiática, fazendo emergir práticas e exercícios de liberdade, manifestamente por meio do discurso do corpo da mulher em videoclipes. O corpo está entrelaçado imediatamente à ideia de livrar-se de amarras sociais, dando livre fluxo às maneiras de a mulher mostrar a força de sua voz por meio de seu canto e de seu corpo. O corpo não é um lugar de aprisionamento, mas fonte de reinvenções do sujeito.

Este processo, entretanto, vagaroso e árduo, enfrenta diversas barreiras em seu caminho, como salienta Courtine (2013, p. 14)

[...] os avanços de um pensamento do corpo na primeira metade do século se defrontaram com a existência de um fundo normativo antigo que vinha lembrar as exigências disciplinares às quais o corpo devia ser submetido, e àquelas de instituições que velavam para que ele se mantivesse como tal.

Desse modo, enfrentaremos nas décadas que acompanhamos em nossa pesquisa, ‘exigências’ que começam lentamente a serem quebradas. Sendo assim, com o passar de uma década para outra, observamos mais fortemente a circulação de ideais da força da mulher que se materializam no corpo das divas. Nesse ponto, é dada a largada para a apropriação da mulher mediante seu corpo, quando ela expõe uma consciência do poder que ele carrega e dos efeitos que ele é capaz de provocar. O corpo se tornara um parceiro da mulher na genealogia de suas práticas libertárias.

Vamos, portanto apresentar a seguir alguns breves resultados sobre a investigação do corpo da mulher e as práticas libertárias que ali se vinculam nos vídeos selecionados.

#### **4. Percurso genealógico das mãos: modos de enunciar práticas libertárias**

O percurso das mãos se mostra, em grande parte, como um caminho para um objetivo final. São elas as incitadoras que nos prendem a atenção, tendo o poder de fortalecer uma cultura visual, carregando-nos até aquilo que realmente podemos tomar como signos e indícios: as mãos e seus usos (MILANEZ, 2015), indicando na genealogia de nossa seleção de clipes um tipo de exercício e práticas libertárias.

Em geral, ao assistirmos clipes da década de 1980 e 1990, observamos o uso das mãos como uma incitação ao público. No clipe *Girls just wanna have fun*, a cantora movimentava as garotas e pessoas ao seu redor, convidando-as com as mãos e agitando-as em forma de celebração. Podemos identificar, também, esse formato em *Wannabe*, no qual vemos as garotas convidando seu público a se divertirem e se ‘jogarem’ com elas. No escopo desta análise, avaliamos as mãos como as que trazem a representatividade de uma prática libertária e de autonomia da mulher. Mais tarde, em nossa linha do tempo, em *Dirty* e em *Bitch, I'm Madonna*, compreenderemos esse sinal como enunciabilidade de uma forma como quem alcançou aquilo pelo que lutou. Os braços para cima carregam força e firmeza, agora se movem sem medo de estarem na posição de controle, de quem convida. Com os recortes específicos das mãos nos quatro clipes aqui citados,

poderemos, então, criar uma única série da repetição de movimentos que nos parecem similares, e representam na verdade uma modificação a um discurso prévio, repaginado pelas possibilidades de ocupação de novos espaços que as novas políticas sociais trazem ao serem reatualizadas com o passar dos anos.

Nesta série (Ver Figura I abaixo), vemos um processo de conquista em três passos gradativos. A primeira com Cindy Lauper incitando o acontecimento em gestos mais discretos, a segunda com as garotas do Spice Girls já com apropriação desse discurso, carregando mais segurança na realização do sinal. E na terceira, Madonna e Christina Aguilera conseguem, por fim, ocupar esse novo lugar, trazendo força e virilidade no movimento.



Figura I

A vontade de liberdade já podia ser vista desde o primeiro videoclipe dessa série, porém faz-se necessária uma liberdade política permitindo que esse desejo transpasse da mente para os limites do corpo. Destacamos a importância, então, para o leve e contido movimento tanto de Cindy Lauper quanto o das Spice Girls, que materializam, dentro desta série, os micropoderes que permitem que mais tarde esse discurso seja repaginado de forma mais intensa e livre.

Mesmo que ainda não leve o teor sensual que veremos na maior parte dos clipes de nossa pesquisa, vemos o início da mudança de hábitos no comportamento da mulher na sociedade em *Girls just wanna have fun*. Essa ideia é claramente exposta quando percorremos a relação marido-mulher e pai-filha, de forma a explicitar a transformação comportamental dentro de uma única geração em um mesmo ambiente. Vemos Cindy Lauper ‘domando’ seu pai. Quando chamada a atenção, ela se impõe e defende seu



direito à liberdade e a diversão dando uma ‘chave de braço’ no homem, mostrando força e virilidade. A cantora-personagem no clipe se desloca do sujeito filha para o sujeito mulher, com um novo pensar e agir, enunciando a queda de uma sociedade patriarcal. Já na relação do próprio pai com a esposa, vemos uma relação autoritária destacada, na parte em que a cantora traz uma festa para dentro de casa, e o pai está na sala já brigando, culpando a mãe como responsável pela falta de controle com a filha. Com sua figura máscula e viril, ele usa as mãos como forma de comando e ordem, apontando o dedo para ela, veementemente, como quem dita algo, e a mãe se mostra submissa, sendo uma figura amedrontada, que segue as ordens encolhida, encurvada, na obrigação de ‘resolver o problema’, apontando para uma oscilação ainda entre a força de um discurso machista e o levante social das mulheres.

Observamos, portanto, nessa sequência de cenas descritas, que ter controle de sua liberdade é algo pelo qual a mulher da nova geração do século de 1980 vai lutar para conquistar.

Retomando nosso passado histórico para situar as condições de possibilidade deste discurso, consideramos que com a saída dos homens para lutar na primeira e segunda guerra mundial, houve a necessidade de se preencher essa lacuna deixada nos comércios, empresas e fábricas. A mulher tomará, então, esse lugar para si. Deste ponto em diante inicia-se um processo de ocupação feminina do mercado de trabalho. Apesar de ter sido uma movimentação com começo por volta de 1915, não foi algo que atingiu toda a classe, em todo local. Assim, ainda em 1980, é muito fácil encontrar o sujeito mulher atrelado somente ao sujeito mãe e esposa, responsável pelos filhos e casa.

Desta forma, a mulher muitas vezes ainda não era representada nas canções com uma independência financeira, o que a submetia a uma obediência ao patriarca da casa, o homem. O personagem mãe nesse vídeo representa exatamente essa situação. Ela se submete aos comandos de seu marido temerosa pelas consequências. Já o personagem da filha do casal, localiza-se em uma geração que busca sair de casa para conquistar liberdade, daí o desprendimento em relação a seu pai. Ela não vê na figura do homem a relação de necessidade por dependência. Os discursos produzidos pelos corpos desses três personagens quando contracenando enunciam essa prática libertária.

Tendo o corpo da figura do pai como referência para essa discussão, podemos analisar como os seus traços de virilidade, enunciando força e submissão, estão em evidência quando com a mãe. O peito ereto, de camisa aberta, ombros erguidos e movimentos bruscos como apontamos anteriormente, demonstram a força do corpo como

modo de coerção sobre a mulher. Já quando com a filha, ao tentar se impor da mesma forma, vemos o momento exato de uma prática libertária da mulher se materializando no contraste de posicionamento dos corpos: a chave de braço que Cindy dá em seu pai externaliza essa nova possibilidade de deslocamento daquele lugar de domínio do sujeito homem.

É interessante pontuar que apesar dos fatos se situarem no mesmo ponto cronológico, existem duas distintas condutas regulares para o sujeito mulher. Não encontraremos ao longo do videoclipe mulheres aparentemente mais velhas (como na faixa etária da mãe) ao lado de Cindy Lauper nos seus momentos de livre diversão, festa. Essa geração e suas possibilidades são os resultados cumulativos de um processo de desconstrução de conceitos sociais pré-determinados, impostos ao passar das gerações. É dentro desse pensar que a cantora se movimenta dentro de seu clipe, ela se lança a lugares e gestos ainda interditos. Vemos a relevância desse ato pela disparidade de posicionamento social entre os personagens mãe e filha.

Seguindo para *Material girl*, veremos um pouco mais das mãos em um formato que se intensificará ao longo da nossa linha do tempo. Trata-se da mão que valoriza o corpo da diva, embora neste ponto ainda de forma sutil, encontraremos o esticar dos dois braços para baixo que voltam com a mão passando por todo o tronco, definindo o corpo. Analogamente, veremos uma das *Spice Girls* fazê-lo ainda com o mesmo objetivo. Ao mesmo tempo em que conduz esse gestual, incita uma posição da mulher, dizendo que o homem teria que saber lidar com seu amor, ou seja, ressaltando que talvez elas pudessem ser muito mais do que eles vêem, subestimando-as. Em *Candyman*, teremos mais uma vez esse gesto, agora culminado com um giro que posiciona Christina Aguilera de costas para a câmera, evidenciando a bunda enquanto, com os braços esticados juntos ao corpo, ela sobe e desce os ombros alternadamente com a palma da mão virada para o chão e bem esticada. Este movimento deixa o quadril em evidência, mas com suavidade e sem toques diretos à bunda. Com o passar dos anos, observamos esta ação se reduplica várias vezes em nosso *corpus*, como em *Slave 4 U*, *Dance again* e *Downtown*, mas agora transformando-se em um percorrer mais lento, de forma que os detalhes do corpo sejam ressaltados.

Em *Slave 4 U*, a cantora se apresenta em um ambiente escuro, seu corpo aparece quase como sombra, valorizando a silhueta, à medida em que ela passa as mãos sobre seu corpo em um gesto auto-erótico. E tanto em *Dance again* quanto em *Downtown*, a

mão se move pelo corpo também nessa ideia de desejo, mas agora em um passar de mãos exibicionista, oferecido.

Examinamos nessa série (ver Figura II) a genealogia da apropriação de seus corpos, que pode ser também apoiada em relação aos movimentos à carga que as expressões faciais transmitem. O corpo como lugar de verdade, traz em cada parte de si uma ferramenta nova para nossa análise. Madonna em 1984 materializava em sua expressão leveza, além de uma feição discreta, mesmo que ainda então já carregasse um aspecto de ‘sabedoria’, como quem secretamente tinha consciência do efeito do seu corpo no olhar do outro. Ao irmos para *Wannabe* e *Candyman*, observamos que essa feição já apresenta uma malícia mais acentuada, embora ainda interdita de certa forma.



Figura II

Já nos clipes do século XXI, o domínio do saber fez a possibilidade de existência desse discurso sensual, provocante e instigante. As expressões são sinceramente *sexy* e desprendidas de amarras sociais repressoras a um comportamento feminino com esse teor sexual. Ressaltamos, aqui, essa transmissão de sentimentos em seus rostos para fazer o *link* com o quão condizente essa genealogia de olhares e sorrisos está em relação a esse movimento do passar da mão pelo corpo. No século XXI esse passar de mão também foi intensificado e ‘escancarado’ no sentido do convidativo ao que nos leva a uma memória discursiva do prazer carnal.

Posto isto, podemos definir a mão como uma materialidade que conduz nossa conduta. Conseguimos identificar o sujeito mulher na reduplicação dos gestos de toques

fortes, como quem sente e aprecia aquilo que é tocado. Como em *Slave 4 U* e *Dance again*, as divas usam as mãos para tocar o peito e a barriga com a mão espalmada, acompanhadas de expressões de prazer, sentindo a sensibilidade dessa região e se entregando àquele momento, levando os olhos do espectador a percorrerem por estas determinadas partes. A diva é ainda representada com um ‘brilho’ de suor, que vem para ressaltar ainda mais essa ideia de desejo, pois temos a visão de um suor convidativo, que ilumina, deixa o corpo moreno ‘suculento’: intericonicidades de uma memória coletiva do desejo. Os gestos, portanto, reúnem um arcabouço discursivo que incitam práticas em torno da sexualidade e apontam para um exercício libertário da mulher em relação a seu prazer (ver Figura III).



Figura III

O objeto central do desejo, devido ao “[...] mistério da interioridade dos órgãos genitais da mulher comparado a simplicidade e a exterioridade dos do homem.” (CORBIN, 2013, p.18), introduzindo a região genital, obviamente não deixaria de ser valorizada pelas mãos. Temos uma leva de movimentos que almejam valorizar e chamar a atenção para a púbis, como também já indicou Milanez (2015). Entre breves tapinhas, um leve passar da mão, descer a mão até a parte interior da coxa e ir subindo de volta como uma provocação, focamos em um passo recorrente específico, que dá a visibilidade mais clara à genitália da mulher e nos permite constatar o conceito da mão como forma de conexão a outras partes do corpo. O passo consiste em ter as duas mãos posicionadas no limite das laterais da pélvis, com o dedo mindinho pressionado ao corpo e a palma virada para a vagina, deixando-a, assim, no centro do olhar.

Esse gesto que vemos em *When I grown up*, das Pussycat Dolls, 2008, pode ser relacionado com um passo que se faz famoso no Brasil na atualidade: a chamada ‘sarrada no ar’, que nada mais é do que reduplicação desse gesto com a mão, mas agora com um pulo que impulsiona o quadril para frente a fim de ressaltar ainda mais a pélvis. O gesto das mãos em associação com a pélvis garante um discurso de poder para a mulher, prática de liberdade de seus desejos e dos modos de enfrentar sua sexualidade em um terreno de prazeres e visibilidades formatadas há muito em terreno sexual para os homens (Ver Figura IV).



Figura IV

Ao considerarmos essas reduplicações de movimentos promovidos pelas mãos das divas como um exercício de liberdade, demonstramos uma contraposição em relação a do sujeito mulher como um produto dependente do homem de maneira que agora ela queira um afastamento do homem para que sua identidade possa ser criada com livre-arbítrio, e independentemente. Podemos exemplificar esse processo de censura com o uso da mão para intervenção do homem, quando desde *Material girl*, vemos a cantora usar as duas palmas contra o peito de dois homens, no intuito de barrá-los. Esse movimento enuncia uma tentativa de resistência. Expõe a vontade de impor um limite à interferência do sujeito homem ao controle de seus deslocamentos e movimentos. Mas ela é falha, a virilidade da figura masculina sobrepõe o desejo de liberdade de Madonna que é domada por eles. Os homens a abordam como uma investida sobre seu corpo, ela faz a tentativa de impedi-los com as mãos, mas, por fim, eles seguram-na um por cada braço e vão então conduzi-la, praticamente carregando e

direcionando-a para onde querem. Neste recorte vemos o domínio claro se materializar nos corpos dos personagens, o homem se apresenta como aquele que está sobre controle e que resistirá às investidas das práticas libertárias da mulher, para se manterem na ideia de comando e força esperadas da figura masculina.

Veremos esse movimento se repaginar em *Can't be tamed*, mas Miley Cyrus, não se permite ser domada pelo homem que tenta reprimir seus instintos, ela então empurra-o, como forma de resistência e é bem sucedida, conseguindo lutar contra a força que a reprime para se revelar quem é e o que se quer ser (Ver Figura V).

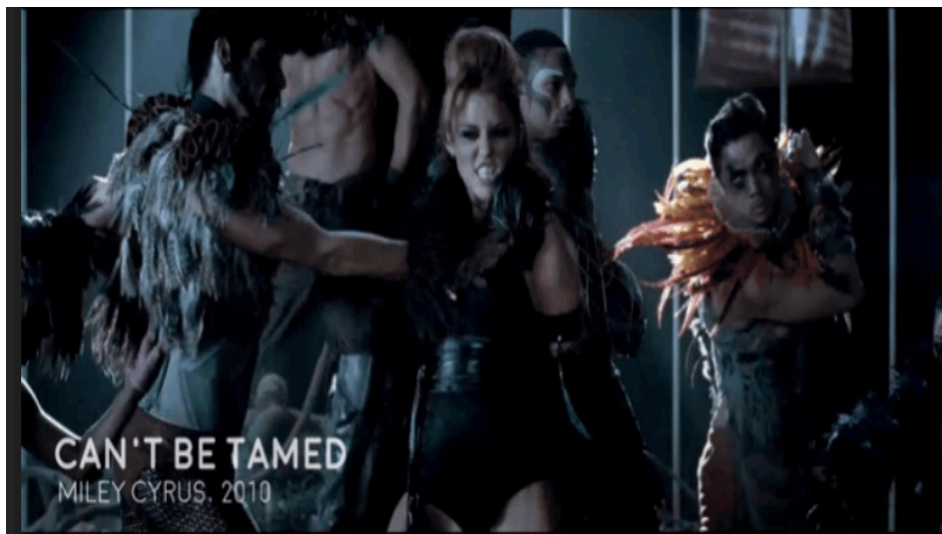


Figura V

Em *Justify my love*, encontramos um recorte que chama muita atenção. Há uma cena em que Madonna se encontra deitada, com os braços esticados e entrelaçados acima da cabeça, dando uma ideia de estar presa a algo, ao mesmo tempo em que sua feição demonstra um sentimento de prazer por estar naquela posição. Encontraremos retomadas desse recorte em *Beautiful Liar* e *Dance Again*, mostrando as divas deitadas, mas agora os braços se encontram abertos, o que nos faz voltar ao clipe de Madonna, que se põe em sequência no quadro em que ela está deitada, uma imagem presa à parede, à figura de Jesus crucificado, nos levando, então, a criar uma conexão entre esses discursos, fazendo ecoar uma noção de sofrimento, que foi revitalizada pelos cliques materializando o prazer. Trata-se do par *sofrimento e prazer*, em uma ideia de masoquismo. Nesse recorte temos o deslocamento de um movimento pertencente à ideia de submissão, imposta por uma figura de força maior, para a ideia de dar-se e doar-se, àquela submissão por uma busca de prazer. Este lugar de prazer é o lugar que antes era

interditado à mulher, mas que ao ser ocupado por ela, lhe dá a poder de transformar o discurso desse gesto das mãos para algo no qual ela agora possui o controle, mesmo que ainda posicionada como presa a uma ordem (Ver Figura VI).



*Figura VI*

## 5. Considerações finais

Analisamos, portanto, por meio dessa breve pesquisa, um momento essencial de exercício libertário para o sujeito mulher face a coerções sociais e históricas, que envolvem suas relações com os homens, a família e a sociedade. Vimos as mudanças de manifestações corporais que o tempo e as mudanças sócio-históricas possibilitaram, como também a ligação direta que uma prática libertária mantém com a posição e o modo como o corpo se comporta. Viajamos junto com a criação de um discurso do corpo, antes interdito, que apenas acontece em resultado dessas mudanças. Assim, concluímos que “[...] continua de pé uma constatação, a de uma grande reviravolta: jamais o corpo conheceu transformações de uma grandeza e de uma profundidade semelhantes às encontradas no decurso do século que acaba de terminar” (COURTINE, 2008, p. 10). Tivemos, aqui, a oportunidade de olhar de perto a genealogia de um movimento histórico que continua se reduplicando, modificando e abrindo novas portas para uma sociedade em construção e de constituição para os sujeitos.

Daremos continuidade a esse trabalho, visando analisar outros recortes e aspectos em reduplicação que ainda temos em abundância nesses cliques. Afinal, “no curso de sua história, os homens jamais cessaram de se construir, isto é, de deslocar

continuamente sua subjetividade, de se constituir numa série infinita e múltipla de subjetividades diferentes” (REVEL, 2005, p. 84)

## REFERÊNCIAS

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade: o triunfo da virilidade**. Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 14.

\_\_\_\_\_. **Análise do Discurso Político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: Edufscar, 2009, p. 105-106.

\_\_\_\_\_. **História do corpo: as mutações do olhar: O século XX**. Direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e George Vigarello; tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**. Pronunciada em, v. 2, p. 10, 1996.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas; tradução Salma Tannus Muchail**. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder: organização e tradução de Roberto Machado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, v. 4, 1979.

\_\_\_\_\_. **Genealogia e poder - Curso do Collège de France, 7 de janeiro de 1976**. In: **Microfísica do poder, organização e tradução de Roberto Machado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

MILANEZ, Nilton. **Divas da linguagem** (Vídeo didático - pedagógico; edição e montagem Matheus Vieira). LABEDISCO: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Bahia, 2015

\_\_\_\_\_. **O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade**. In: Pedro Navarro. (Org.). **Estudos do Texto e do Discurso: mapeando conceitos e métodos**. 1 ed. São Carlos: Claraluz, 2006, v. 1, p. 153-179.

\_\_\_\_\_. **Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens**. Acta Scientiarum. Language and Culture (Impresso), v. 1, 2013.

\_\_\_\_\_. **Materialidades da Paixão: sentidos para uma semiologia do corpo**. In: SARGENTINI, Vanice; CURCINO, Luzmara; PIOVEZANI, Carlos (Orgs.). **Discurso, Semiologia e História**. São Carlos: Claraluz, 2011a.



\_\_\_\_\_. **Intericonicidade sem papel na memória.** Entrevista de Jean-Jacques Courtine por Nilton Milanez. *O corpo é discurso*, v. 1, p. 2-3, 2013.

\_\_\_\_\_. **Materialidades da ansiedade corpo e retorno a si em filmes de fadas (2010 – 2015).** In: FLORES, Giovanna G. Benedetto; NECKEL, Nádia Régia MAffi. GALLO, Solange Maria Leda (Orgs.). **Análise do discurso em rede: Cultura e Mídia.** Campinas, SP: Pontes Editores, 2011b.

REVEL, Judith. **Sujeito/Subjetividade.** In: **Foucault: Conceitos essenciais.** Tradução: Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. 2005, p.84-87.

## YOUTUBOLOGIA

HAZARD, Robert. **Girls just want to have fun.** Intérprete: Cyndi Lauper. In: *She's so unusual.* Produtor: Rick Chertoff. Epic records, 1983. 1 CD (38min e 42segundos), faixa 2 (3min e 58seg). Disponível em: <<https://youtu.be/PIb6AZdTr-A>> Acesso em: 20 fev 2018.

BROWN, Peter; RANS, Robert. **Material girl.** Intérprete: Madonna. In: *Like a virgin.* Produtor: Nile Rodgers. New York. Cire records & Warner Bros, 1984. 1 CD (43min e 10segundos), faixa 1 (4min e 01seg). Disponível em: <<https://youtu.be/6p-IDYPR2P8>> Acesso em: 22 fev 2018.

KRAVITZ, Lenny; CHAVES, Ingrid; MADONNA. **Justify my love.** Intérprete: Madonna. In: *The Immaculate Collection.* Produtor: Lenny Kravitz & André Betts. New York: Warner Bros, 1990. 1 CD (73min e 34seg), faixa 16 (4min e 59seg). Disponível em: <<https://youtu.be/FTw-4Ni7T1M>> Acesso em: 22 fev 2018.

Spice Girls; ROWE, Matt & STANNARD, Richard. **Wannabe.** Intérprete: Spice Girls. In: *Spice* Produtor: Matt Rowe & Richard Stannard. Londres, Virgin, 1995. 1 CD ( 39min e 56seg), faixa 1 ( 2min e 52seg). Disponível em: <<https://youtu.be/gJLiF15wjQ>> Acesso em 22 fev 2018.

AGUILERA, Christina; ROCKWILDER; MUHAMMAD, Balewa; REDMAN & CAMERON, Jasper. **Dirrty.** Intérprete: Christina Aguilera. In: *Stripped.* The Interprise Studios & Conway Studios, 2002. 1 CD ( 77min e 34seg), faixa 1 (4min e 58seg). Disponível em: <<https://youtu.be/4Rg3sAb8Id8>> Acesso em: 22 fev 2018.

WILLIAMS, PHARREL & HUGO, Chad. **I'm a slave 4 U.** Intérprete: Britney Spears. In: *Britney.* Virginia: Jive Records, 2001. 1 CD (39min e 36seg), faixa 1 (3min e 23seg). Disponível em: <<https://youtu.be/Mzybwwf2HoQ>> Acesso em: 22 fev 2018.

PERRY, Linda & AGUILERA, Christina. **Candyman.** Intérprete: Christina Aguilera. In: *Back to basics.* Los Angeles: RCA Records, 2007. 1 CD (78min e 43seg), faixa 16 (3min e 14seg). Disponível em: <<https://youtu.be/-ScjucUV8v0>> Acesso em: 22 fev 2018.

ERIKSEN, Mikkel; HERMANSEN, Tor Erik; GHOST, Amanda; DENCH, Ian & KNOWLES, Beyoncé. Intérprete: Shakira & Beyoncé. In: B'Day, edição Delux, edição Norte americana. New York: Columbia Records, 2007. 1 CD (37min e 40seg), faixa 1 (3min e 27seg). Disponível em: <<https://youtu.be/QR0e2h9RtWI>> Acesso em: 22 fev 2018.

JERKINGS, Rodney & SCHERZINGER, Nicole. When I grow up. Intérprete: Pussycat Dolls In: Doll Domination. Califórnia: A&M Records, 2008. 1 CD (62min e 40seg), faixa 1 (4min e 04seg) Disponível em: <<https://youtu.be/K0K46C82v9o>> Acesso em 22 fev 2018.

CYRUS, Miley; POMPETZKI, Marek; NEUMANM, Paul; ARMATO, Antonina & JAMES, Tim. Can't be tamed. Intérprete: Miley Cyrus. IN: Can't be tamed. Califórnia: Hollywood records & Universal Music: 2010. 1 CD (44min e 15seg), faixa 3 (2min e 48seg) Disponível em: <[https://youtu.be/sjSG6z\\_13-Q](https://youtu.be/sjSG6z_13-Q)> Acesso em: 22 fev 2018.

KHAWAT, Nadir. PEREZ, Armando; JUNIOR, AJ; THE CHEF & IGLESIAS, Enrique. Dance Again. Intérprete: Jeniffer Lopes feat Pitbull. IN: Dance again...The Hits. New York: Epic, 2012. 1 CD (52min e 09seg), faixa 1 (3min e 55seg) Disponível em: <<https://youtu.be/bjgFH01k0gU>> Acesso em: 22 fev 2018.

CICCONE, Madonna; PENTZ, Thomas; RECHTSHAID, Ariel; MCDONALD, Maureen; GAD, Toby; MARAJ, Onika & LONG, Samuel. Bitch I'm Madonna. Intérprete: Madonna feat Nick Minaj. IN: Rebel Heart. Califórnia: Live nation, Interscope & Boy toy, 2015 . 1 CD (55min e 06seg), faixa 6 (3min e 47seg) Disponível em: <<https://youtu.be/7hPMmzKs62w>> Acesso em: 22 fev 2018.

BALVIN, José; RAMIREZ, Alejandro; QUILES, Justin & MACHADO, Larissa. Intérprete: Anitta & J Balvin. New York: Warner Music, 2017. Faixa única (3min e 13seg) Disponível em: <<https://youtu.be/wlS6Ix7mA0w>> Acesso em: 22 fev 2018.

### **Como referenciar este artigo**

MILANEZ, Nilton; GONÇALVES, Livia Jeanne. Corpo e práticas libertárias: uma genealogia das mãos em videoclipes de divas pops (1983-2017). **revista Linguagem**, São Carlos, v.29, n.1, p. 147-164, jul./dez. 2018. ISSN: 1983-6988.

**Submetido em:** 24/01/2018.

**Aprovado em:** 01/10/2018.