



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

FERNANDA REBECA DE ANDRADE CARDEAL

**ANITTA OU LARISSA? DA PODEROSA À MALANDRA: PERFORMATIVIDADES
E IDENTIDADES QUE PROMOVEM O EMPODERAMENTO FEMININO NO
FUNK BRASILEIRO**

SÃO CARLOS
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

FERNANDA REBECA DE ANDRADE CARDEAL

**ANITTA OU LARISSA? DA PODEROSA À MALANDRA: PERFORMATIVIDADES
E IDENTIDADES QUE PROMOVEM O EMPODERAMENTO FEMININO NO
FUNK BRASILEIRO**

Trabalho de Conclusão de Curso entregue à
Universidade Federal de São Carlos -
UFSCar, como parte das exigências para
obtenção do título de Licenciatura em
Letras: Português/Espanhol.

ORIENTADOR: PROF. Dr. ANTÓN CASTRO MÍGUEZ

SÃO CARLOS
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

FERNANDA REBECA DE ANDRADE CARDEAL

**ANITTA OU LARISSA? DA PODEROSA À MALANDRA: PERFORMATIVIDADES
E IDENTIDADES QUE PROMOVEM O EMPODERAMENTO FEMININO NO
FUNK BRASILEIRO**

Trabalho de Conclusão de Curso entregue à
Universidade Federal de São Carlos -
UFSCar, como parte das exigências para
obtenção do título de Licenciatura em
Letras: Português/Espanhol.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antón Castro Míguez
(DL/UFSCar)

Prof. Me. Julio César Ribeiro
(PPGL/UFSCar)

Dedico este trabalho, em primeiro lugar, às mulheres-exemplo de minha vida, minha família, mãe e irmã. A todas as mulheres brasileiras – e me refiro ao conceito mais amplo, se houver, ainda, uma definição. Aos movimentos feministas, às conquistas políticas, sociais e culturais femininas. Dedico às minhas professoras e professores, às minhas alunas e alunos – que foram e aos que ainda serão. Às minhas amigas e amigos que lutam a cada dia para o reconhecimento de suas vozes, aos brasileiros que anseiam por uma sociedade menos desigual. A todos que acreditaram em mim para a realização desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Embora eu não seja muito religiosa, sinto-me na obrigação de agradecer à minha fé em Deus, que me ajudou a superar as pedras no caminho ao longo desta pesquisa.

Agradeço, em segundo lugar, à inspiração de minha vontade em iniciar um estudo sobre mulheres: minha amiga, guerreira, parceira e mãe, Maria Verônica. À minha irmã adolescente Maria Julia que, desde tão nova, transmite um espírito de luta, de consciência e vontade para mudar o mundo. Aos meus gatos – e filhos – Pucca e Bidu, os quais, mesmo inconscientemente, ficavam ao meu lado enquanto trabalhava dias e noites nesta pesquisa, fazendo-me sentir confortável e acolhida por meio de suas companhias. À minha querida e pequena família que tanto me ensina sobre o amor, superação e companheirismo, serei eternamente grata.

Este trabalho encerra um ciclo muito importante de minha vida, no qual conheci muitas pessoas e me conheci, de fato. Agradeço também aos meus amigos Shimbherly, Lucas Rafael, Larissa, Thiago, que sempre estiveram presentes, apoiando-me e compartilhando suas conquistas ao meu lado. Ao meu namorado e amigo Guilherme, que já me acompanha há nove anos, compartilhando comigo sentimentos de carinho, afeto e compromisso. A todos que passaram ou passarão por minha vida, que contribuíram e que contribuirão para a minha formação profissional e pessoal.

Agradeço à minha querida universidade, UFSCar, pela experiência única de conhecimentos! Lembro-me da sensação de quando recebi a notícia de que havia ingressado nesta universidade, da minha primeira aula na graduação, das dificuldades e das alegrias em superá-las! E hoje, encontro-me praticamente formada. Meus sinceros agradecimentos aos professores que tive a oportunidade de conhecer, aos programas de iniciação à docência em que participei, os quais propiciaram vivências riquíssimas para a minha vida.

Por fim, gostaria de agradecer ao meu professor e orientador Antón Castro Míguez por toda orientação e dedicação em me ajudar a realizar esta pesquisa. Ao querido Júlio Cesar – doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Linguística da UFSCar, a quem tive o prazer de conhecer por meio do professor Antón, que, desde o início, demonstrou interesse pela minha pesquisa. Agradeço pelas conversas e por acreditar no meu trabalho.

*Que nada nos defina, que nada nos sujeite.
Que a liberdade seja a nossa própria
substância, já que viver é ser livre.*

(Simone de Beauvoir)

CARDEAL, F. R. A. *Anitta ou Larissa? Da Poderosa à Malandra: Performatividades e Identidades que promovem o empoderamento feminino no funk brasileiro*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2019.

RESUMO

A pesquisa consiste em propor reflexões acerca do funcionamento da linguagem em relação ao(s) discurso(s) de empoderamento feminino encontrados nas performatividades da cantora e intérprete Anitta, bem como as múltiplas identidades sociais que a integram como sujeito político na sociedade brasileira. Ao representar o estilo Funk - gênero musical contemporâneo - a artista apresenta interpelações políticas e sociais relevantes para os estudos de teorias feministas e de empoderamento. A partir de uma análise documental auxiliada pelos estudos de performatividade e identidade, este trabalho buscará aproximações para reflexões de análise do objeto composto por duas performatividades de Anitta: *Show das Poderosas* e *Vai Malandra*, sob a perspectiva do lugar de fala, do empoderamento e do feminismo. A partir das discussões propostas ao longo da investigação, estimo resultados teórico-reflexivos significativos, pois considero o objeto de pesquisa empiricamente contemporâneo e transgressor.

Palavras-chave: performatividade; empoderamento; funk; Anitta

CARDEAL, F. R. A. *Anitta ou Larissa? Da Poderosa à Malandra: Performatividades e Identidades que promovem o empoderamento feminino no funk brasileiro*. Monografía para obtención de grado. Universidad Federal de São Carlos. São Carlos, 2019.

RESUMEN

La investigación propone reflexiones acerca del funcionamiento del lenguaje en relación a los discursos de empoderamiento femenino encontrados en las performatividades de la cantante e intérprete Anitta, así como las varias identidades sociales que la integran como sujeto político en la sociedad brasileña. Al representar el estilo Funk – género musical contemporáneo – la artista presenta interpelación política y social relevante para los estudios de teorías feministas y de empoderamiento. A partir de un análisis documental asistido por estudios de performatividad e identidad, la investigación presenta aproximaciones para reflexiones de análisis de los objetos seleccionados, compuesto por dos performatividades de Anitta: “Show de las Poderosas” y “Vai Malandra”, bajo la perspectiva del lugar de habla, del empoderamiento y del feminismo. A partir de las discusiones propuestas a lo largo de la investigación, busco resultados teórico-reflexivos significativos, pues considero los objetos de investigación empíricamente contemporáneos y transgresores.

Palabras clave: performatividad; empoderamiento; funk; Anitta

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Print Screen do Site Vagalume

Figura 2 – Print Screen da plataforma digital do Spotify

Figura 3- Print Screen Show das Poderosas na plataforma Streaming YouTube

Figura 4 – Print Screen Vai Malandra na plataforma Streaming YouTube

Figura 5 – Print Screen “Vai Anitta” na plataforma Streaming NetFlix

Figura 6 – Reportagem sobre a polêmica envolvendo o funk Só um tapinha

Figura 7 – Imagem retirada do documentário "Vai Anitta" na plataforma Streaming NetFlix

Figura 8 – Apresentação de Show das Poderosas, em 2013, e Vai Malandra, 2017

Figura 9 – Foto postada pela artista em seu perfil no Instagram

Figura 10 – Show das Poderosas, Anitta, 2013 (videoclip), no YouTube

Figura 11 – Videoclipe Show das Poderosas, Anitta, 2013, na plataforma YouTube

Figura 12 – Show das Poderosas, na plataforma de Streamin YouTube.

Figura 13 – Coreografia no videoclipe oficial Show das Poderosas (plataforma YouTube)

Figura 14 – Primeiros segundos do videoclipe "Vai Malandra" (plataforma YouTube)

Figura 15 - Imagem retirada do videoclipe "Vai Malandra" (plataforma YouTube)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	12
1.1. Feminismo, gênero e a teoria do empoderamento	12
1.1.1. Os movimentos feministas e a concepção de gênero	12
1.1.2. A teoria (da prática) do empoderamento	20
1.2. Lugar de fala e sujeito político do feminismo	23
1.3. Performatividade e identidade	30
CAPÍTULO 2 – PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS	33
2.1. Análise do Discurso Crítica	38
CAPÍTULO 3 – A ANÁLISE DOCUMENTAL	40
3.1. Mulheres no funk brasileiro: discursos empoderados	40
3.2. Um breve panorama de aparições de mulheres no funk: contrastes de gênero e discurso	43
3.3. Funk ou pop? O funk como uma experiência transgressora	51
3.4. Anittta ou Larissa?	53
3.5. Show das Poderosas: performatividade que constrói a identidade da poderosa	60
3.6. Vai Malandra: performatividade que constrói a identidade da malandra	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	78

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu a partir de um ensaio realizado para uma disciplina de Linguística Aplicada na graduação. Ao refletir sobre conflitos do uso da língua na sociedade, como por exemplo, o sexismo encontrado em algumas expressões da língua portuguesa, a partir de discursos conservadores e hegemônicos, percebi que em composições de letras do funk brasileiro havia exemplos claros de disseminação de discursos machistas que objetificavam o corpo feminino em suas temáticas. Decidi realizar um estudo inicial no contexto do funk, mas focado nas composições femininas. Assim, iniciei um trabalho sobre gênero e empoderamento feminino no funk brasileiro, o qual acarretou as reflexões iniciais para esta pesquisa, que tomou maior proporção em termos de complexidade.

Além das inquietações acerca da temática feminista, notei o aumento de consumo do funk no Brasil e a repercussão do gênero em escalas mundiais. Meus alunos do Programa Institucional de Iniciação à Docência (PIBID-UFSCar), entre idades de 11 a 17 anos, só ouviam funk em intervalos e até em sala de aula. Ou seja, percebi que este tipo de conteúdo cultural era consumido por uma geração jovem de nossa sociedade e me questionei: que tipos de discursos estão presentes nestas canções que influenciam tanto nossos jovens?

Para esta pesquisa, optei por selecionar uma artista que está em relevância no contexto do funk e que dissemina o gênero internacionalmente, por meio de suas composições artísticas: Anitta. Portanto, o foco está em dois objetos de análise que selecionei a partir de critérios relevantes para o objetivo da pesquisa. O primeiro foi a canção/performatividade *Show das Poderosas* (Anitta, 2013), que demarca o início da carreira da cantora e que se tornou a porta de entrada para o Brasil conhecer a Anitta. O segundo foi a canção/performatividade *Vai Malandra* (Anitta; Mc Zaac; Maejor, 2017), que faz parte de um projeto musical da artista com o objetivo de iniciar sua carreira internacional – marco da globalização do funk.

Após a escolha do objeto de pesquisa, realizei a mobilização de pressupostos teóricos para embasar as reflexões e as discussões ao longo da análise. Primeiramente,

para falar do movimento feminista e das teorias feministas, utilizo estudiosas como Saffioti (1986), Alves e Pitanguy (2017), Beauvoir (1980), Tiburi (2018), entre outras. Para os estudos de gênero, performatividade e identidade, utilizei as perspectivas de Butler (1990; 2003; 2010) e Salih (2012). Ao refletir sobre empoderamento, empoderamento feminino e empoderamento feminino negro, utilizei os pensamentos de Collins (1997), Kilomba (2012) e Berth (2018), quem também discorre sobre o lugar de fala (RIBEIRO, 2018). Além de citar os entendimentos de Gramsci sobre ativismo epistemológico. Adotei como pressuposto metodológico a Análise de Discurso Crítica (ADC), sob as concepções britânicas de Fairclough (2001), discorridas por Ramalho e Resende (2011).

A pesquisa foi dividida em três capítulos: o primeiro capítulo trata dos pressupostos teóricos, onde discorro sobre as teorias e compreensões iniciais para embasar posteriormente a análise. O capítulo foi subdividido em duas partes: a primeira apresenta as concepções feministas, estudo de gênero e empoderamento; a segunda parte insere as questões de performatividade e identidade. O segundo capítulo apresenta os pressupostos metodológicos mobilizados para o trabalho. A partir de uma pesquisa documental de caráter qualitativo-interpretativista, desenvolvo uma análise dos objetos selecionados, a fim de identificar alguns dados relevantes para cumprir o que a pesquisa se propõe. Por fim, no último capítulo do trabalho apresento os principais resultados da análise empreendida. Ele se divide em dois momentos: (i) breve contextualização de problemáticas relacionadas à pesquisa e (ii) a análise das duas performatividades da artista brasileira. E por fim, finalizo a monografia com os encaminhamentos finais da pesquisa.

Aproveito esta etapa introdutória para esclarecer o título do meu trabalho. A primeira problematização já é apresentada logo nos nomes utilizados pela artista: Anitta ou Larissa? Em segundo lugar, remeto os adjetivos “poderosa” e “malandra” às performatividades analisadas em questão, o que implica a construção de duas identidades que, por fim, promovem o empoderamento feminino no funk brasileiro (embora haja divergências a respeito do gênero dessas canções, opto por categorizá-las como funk, pois entendo que sua própria identidade não é fixa, sofrendo influências de outros gêneros musicais).

CAPÍTULO 1 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1. Feminismo, gênero e a teoria do empoderamento

1.1.1. Os movimentos feministas e a concepção de gênero

As trajetórias de luta dos movimentos feministas contra as imposições culturais, ideológicas e sociais determinadas por uma sociedade patriarcal e conservadora ao longo da história resultaram em grandes conquistas de direitos, valores sociais e culturais, promoção da participação política de mulheres na sociedade e reflexões sobre as questões de igualdade de gênero, resultados estes que se refletem na sociedade contemporânea. Atualmente, já é possível observar mulheres ocupando cargos importantes na política, na economia, na academia, sendo teórico-legalmente “livres” para trabalhar, estudar, escolher a maternidade ou não, cuidar da família sem deixar de cuidar de si etc., devido ao movimento de mulheres que lutaram, reivindicaram, morreram, se sacrificaram e exigiram mudanças na sociedade.

Os movimentos feministas, ao longo da história da organização de mulheres, apresentam multiplicidade de organizações e posicionamentos teóricos. Como destaca Saffioti (1986, p. 105), “em nenhum país do mundo pode-se falar em feminismo no singular”. Por isso, é difícil afirmar que haja um histórico do movimento feminista, embora possamos nos aproximar de uma síntese hegemônica de determinado período que demarca o enfoque dos diversos movimentos feministas, em que cada um defende uma posição política e delimita uma estratégia objetiva. Assim, se torna possível identificar certos parâmetros ou ideologias predominantes que se evidenciam nas reivindicações e pautas delimitadas em suas respectivas épocas, posto que, como se verá mais adiante, a própria categoria “mulher” (no singular) é problemática e nenhum movimento político ou social deu conta dessa complexidade, principalmente porque incidem sobre ela outras categorias, outros marcadores identitários, como raça/etnia, sexualidade, classe social, nacionalidade etc.

As primeiras organizações feministas datam do final do século XVIII, com o advento da Revolução Francesa, e se estendem até as primeiras décadas do século XX. Este período é caracterizado pela primeira onda do feminismo, que se destacou pelo

movimento sufragista¹. Neste momento, nos deparamos com a solidificação de correntes políticas entre os movimentos, como a liberal, a anarquista, a socialista e a conservadora.

Segundo Saffioti, a principal proposta consiste em

ampliar o que se entende por democracia, tornando iguais perante a lei os crescentes contingentes humanos das sociedades competitivas. Nesta concepção, cabe reivindicar para as mulheres igualdade de direitos com relação aos homens no plano de jure (SAFFIOTI, 1986, p. 107).

Sob a perspectiva política, o objetivo dessa primeira onda do movimento feminista era travar lutas de reivindicação de acesso à educação formal, ao trabalho remunerado e ao voto, fase caracterizada pelo interesse das mulheres brancas de classe média, que, embora não representassem todas as categorizações de “mulheres”, buscaram questionar e lutar contra imposições injustas sobre suas condições de ser mulher naquela época. Início massivo importante que inspirou questionamentos posteriores para as reflexões acerca de igualdade de gêneros em diversos países no mundo.

Na década de 1930 a 1940, estas reivindicações foram formalmente atendidas, visto que conquistaram o direito de votar e de ser votadas, ingressar nas instituições escolares, participar do mercado de trabalho, entre outros. Os sistemas social e político conflitantes daquele momento implementaram esses direitos à cidadania euro-central. Porém, o cenário econômico, sobretudo dos Estados Unidos e da Inglaterra, teve grande influência nessas decisões, uma vez que se começava a vivenciar a era repressiva da ideologia nazista e fascista e o advento de uma nova guerra mundial. Como aponta as pesquisadoras Alves e Pitanguy:

Este período é marcado pela preparação e pela eclosão de uma nova guerra mundial. Assim, a afirmação da igualdade entre os sexos vai confluir com as necessidades econômicas daquele momento histórico. Valoriza-se, mais do que nunca, a participação da mulher na esfera do trabalho, no momento em que se torna necessário liberar a mão-de-obra masculina para as frentes de batalha (ALVES; PITANGUY, 2017, p. 50).

¹ O primeiro movimento sufragista ocorreu na Inglaterra, com campanhas realizadas para que as mulheres da Inglaterra e dos Estados Unidos tivessem direito ao sufrágio, direito de votar em eleições políticas. No Brasil, este direito foi oficializado na Constituição em 1934. Fonte: Portal Abril. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-movimento-sufragista/>>

Após o final da guerra, junto com o retorno da inserção masculina no mercado de trabalho, ressurgiu fortemente a ideologia promissora de distinção de papéis pela condição biológica de sexo, ou seja, os questionamentos sobre as atribuições sexistas de tarefas específicas para o homem e para a mulher foram recolocados em pauta. A mídia e os meios de comunicação foram essenciais para a disseminação ideológica sexista, visto que as propagandas e as mensagens veiculadas propagavam esses tipos de discursos, exacerbando a mistificação dos papéis sociais, sobretudo os da mulher, que tinha sua imagem ligada à vida doméstica, conjugal e materna.

Em 1949, Simone de Beauvoir escreve o *Segundo Sexo*, dividido em dois volumes: o primeiro recebeu o subtítulo de Fatos e Mitos, e o segundo, A experiência vivida. Essa obra trata da situação da condição feminina no século XX: os obstáculos encontrados em diversos âmbitos da vida da mulher como sujeito na sociedade. A emblemática frase de Beauvoir, “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, contribuiu para diversas reflexões futuras sobre a condição social feminina, principalmente para a discussão do conceito de gênero. Alves e Pitanguy ressalvam que a obra de Beauvoir:

Denuncia as raízes culturais da desigualdade sexual, contribuindo com uma análise profunda na qual trata de questões relativas à biologia, à psicanálise, ao materialismo histórico, à história, à educação, para o desvendamento desta questão. Afirma ser necessário estudar a forma pela qual a mulher realiza o aprendizado de sua condição, como ela vivencia, qual é o universo ao qual está circunscrita (ALVES; PITANGUY, 2017, p. 50-52).

A partir das contribuições da filósofa francesa, por volta dos anos 1960 e 1980, iniciou-se a segunda onda do feminismo. Nesse período, o questionamento pautava-se em avanços das percepções do movimento como um todo, agregando diversas frentes de lutas que denunciavam o patriarcado como “forma de expressão do poder político exercido através da dominação masculina e inferiorização das mulheres que ultrapassa o campo privado” (BITTENCOURT, 2015, p. 201) e representa uma estrutura de poder fundamentada na violência.

É nesse período, também, em que aparecem as formulações de questionamentos sobre as diferenças conceituais de gênero, sexo e orientação sexual. Abrangem-se teorias

progressistas que desnaturalizam os papéis sociais típicos associados ao homem e à mulher, a identidade de gênero e a sexualidade. Essas diferenciações biológicas e sociais entre homens e mulheres estão interligadas ao binarismo sexo/gênero, segundo o qual se define que o sexo é natural e o gênero é social, conceitos que tomarei como base para as reflexões adiante.

O que na época julgava-se sexo, hoje é entendido como gênero. Considerando que a epistemologia da palavra “gênero” era ainda muito recente nos estudos das Ciências Sociais, não se falava em “igualdade de gêneros”, mas sim em “igualdade entre homens e mulheres”, sendo esta outra pauta essencial da primeira onda do feminismo, focada não apenas em lutas por igualdade de direitos jurídicos, civis e políticos, mas também olhando para o âmbito filosófico e social.

O sexo e o gênero são discursivamente produzidos e inscritos num conjunto de práticas, moralidades e significados. Sendo assim, a separação entre sexo e gênero é abandonada e dá o lugar a uma noção de sexo/gênero inscrita materialmente no corpo enquanto construções discursivas em relação aos movimentos do poder. Esta concepção é advinda de uma obra intitulada *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (publicado em 1990 e traduzido para o português em 2003), da filósofa e pensadora estadunidense Judith Butler, que propõe a desconstruir, em um sentido derridiano, os conceitos de sexo e gênero compreendidos pela teoria feminista, como veremos a seguir.

Segundo Judith Butler (2003), o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado. Isso porque devemos subverter a ordem compulsória heteronormativa (para a qual a heterossexualidade é a sexualidade normal e desejável, pela qual todos os indivíduos são interpelados), desconstruindo a obrigatoriedade empregada socialmente entre sexo, gênero e desejo, questionando uma lógica voltada para a reprodução. Para a política feminista, o conceito de gênero foi culturalmente construído e o conceito de sexo naturalmente concebido. Esta distinção foi fundamental para o movimento defender perspectivas desnaturalizadoras que associavam práticas femininas à fragilidade e submissão. O que

de fato foi importante para o movimento feminista à priori, mas Butler percebeu que esta concepção limitava alguns aspectos do ativismo político envolvido no feminismo.

Diversos estudos foram desenvolvidos e publicados sobre gênero. Em destaque, a consideração de gênero como um componente das relações sociais e de poder, sobretudo entre homem e mulher. Torna-se importante, neste momento, esclarecer a concepção de poder que embasam as instigações neste trabalho. Segundo Michel Foucault (1987), o poder seria uma prática social constituída historicamente, relacionada a uma “microfísica do poder”, articulada ao Estado, onde é atribuído todo o monopólio do poder. Salienta também que as relações de poder ultrapassam este nível estatal e está evidente em toda a sociedade, demarcada por disciplina, que, segundo o autor, é uma técnica específica de dominação de indivíduos.

Na época clássica, se descobre o corpo como objeto e alvo de poder, ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. Enfim, torna-se um corpo dócil, que pode ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado (FOUCAULT, 1987, p. 117-118).

Nestas relações de poder, já identificadas por Foucault, se preestabelece uma hierarquia, a qual denomina uma classe ou categorias sociais como principais ditadoras e promissoras de influências sociais, culturais e políticas, ou seja, indivíduos inscritos em determinadas categorias sociais ocupam um lugar de dominação e outros indivíduos pertencentes a outras categorias ocupam um lugar de obediência, subalternização.

Considero aqui “categorias sociais” como o conjunto de papéis sociais circunscrito na sociedade: grupos demarcados pelas diversidades sociais, políticas, raciais, econômicas que influenciam diretamente em questões discursivas sobre poder e hegemonia dentro de práticas na sociedade. Cada indivíduo está inscrito em um determinado grupo e, conseqüentemente, possui determinadas condições sociais contextualizadas historicamente.

A visão da concepção de poder foucaultiana intuitivamente relaciona o poder à exploração, alienação e aliciamento de pessoas individual-coletivamente. Para

compreender a segunda onda do feminismo, é necessário ter em mente esta concepção abusiva de poder, uma vez que é colocada em pauta a objetificação do outro como condição subalternizada na sociedade. O outro que considero aqui é o *Outro* beauvoiriano, definido pela categorização da filósofa em *O segundo sexo*, de 1949, que toma como ponto de partida a dialética do senhor e do escravo de Hegel. Segundo a filósofa francesa:

Os judeus são “outros” para o antissemita, os negros para os racistas norte americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários. Ao fim de um estudo aprofundado das diversas figuras das sociedades primitivas, Levi Strauss pôde concluir: “A passagem do estado natural ao estado cultural define-se pela aptidão por parte do homem em pensar as relações biológicas sob a forma de sistemas de oposições: a dualidade, a alternância, a oposição e a simetria, que se apresentam sob formas definidas ou formas vagas, constituem menos fenômenos que cumpre explicar os dados fundamentais e imediatos da realidade social”. Tais fenômenos não se compreenderiam se a realidade humana fosse exclusivamente um *mitsein* baseado na solidariedade e na amizade. Esclarece-se, ao contrário, se, segundo Hegel, descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer consciência; o sujeito só se opõe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer o outro inessencial, o objeto (BEAUVOIR, 1980, p. 11-12).

Segundo a leitura de Ribeiro (2018), para Beauvoir a relação do homem para com a mulher sustenta-se em submissão e dominação, pois estaria interligada à má fé dos homens que as veem e as querem como objeto. Aponta que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através de seu olhar sobre ela, o qual a confina num papel de submissão, implicando significações hierarquizadas.

Pensar no *Outro* beauvoiriano é compreender que o sujeito se afirma a partir do olhar do outro que não ele, objetificando-se através das imposições funcionalistas que o identificam. Em outras palavras, é atribuir determinadas funções ao papel social que o sujeito ocupa. Por exemplo, às mulheres foram destinadas certas “funções” a serem desempenhadas ao longo da vida, sem questionamentos: cuidar da casa, cuidar do marido, do filho. Além de categorizações estéticas relacionadas às suas personalidades e

corpos: desejável, delicada, sensível, obediente, amorosa etc., clássico estereótipo das mulheres que conhecemos e aplicamos até hoje.

Após a segunda onda do movimento feminista, muitas discussões foram engendradas, problematizando e retaliando algumas “falhas” dessa iniciativa demarcada fortemente pelas reflexões de Simone de Beauvoir, que eram direcionadas predominantemente para mulheres brancas de classe média e alta, o que nos instiga a pensar nas diferentes categorizações do sujeito “mulher” na sociedade, uma vez que reconhecemos a diversidade racial, econômica e política das mulheres. Aqui entramos em outra problematização proposta inicialmente por Butler (2003), a partir de sua concepção de gênero. Um movimento socialmente construído que propõe um ativismo político pressupõe automaticamente um sujeito político. No feminismo, pressupomos o sujeito político “mulher”, o que, de acordo com os estudos de Butler (2003), não é tão simples assim.

Iniciou-se, assim, a partir desses questionamentos, a terceira onda do movimento feminista, a qual insistia em teorizações para todas as problematizações já feitas nas ondas anteriores, porém com a inserção de pensadoras negras que incluíram suas condições nos debates. A maioria das reflexões proporcionadas nesse momento seria utilizada para se pensar sobre as diferenças entre as mulheres, envolvendo a sexualidade e o processo de construção de uma identidade de gênero individual, como nomeia Bittencourt:

É chamada por diversos nomes que remetem à convergência teórica e política proclamada como o pós-modernismo, inclusive reafirmando-se como “pós-feminismo” ou “feminismo da diferença”, criticando a segunda onda por seu suposto caráter monolítico, universal e generalizante, sem perceber as implicações individuais ou subjetivas das mulheres (BITTENCOURT, 2015, p. 202).

Ao incluir pensadoras e ativistas negras ao movimento, passamos a falar agora do Feminismo Negro, o qual é regido por estratégias de enfrentamento ao sistema racista, sobretudo dentro do próprio movimento feminista. Se para Beauvoir a mulher é o *Outro* que não o homem – mas que é definido como sujeito a partir do olhar masculino –, para

Grada Kilomba (2012), a mulher negra é o Outro do *Outro*, o que a coloca em uma posição subalterna ainda mais aguçada em comparação com a mulher branca. Segundo a escritora,

As mulheres negras foram assim postas em vários discursos que deturpam nossa própria liberdade: um debate sobre o racismo o sujeito é homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é mulher branca; e um discurso sobre a classe onde “raça” não tem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico, em teoria. E por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997) que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da raça e do gênero, o chamado “terceiro espaço”. Nós habitamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição “sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres” (MIRZA, 1997:4). Nós no meio (KILOMBA, 2012, p. 56).

Pode-se, portanto, compreender que nesta pesquisa procuro explorar dois movimentos feministas, o branco e o negro, embora ambos emergjam do mesmo conceito de emancipação feminina.

Os estudos da filósofa contemporânea Marcia Tiburi (2018) sugerem significações muito pertinentes do feminismo, definindo-o, não como um meramente um conceito, mas como um “complexo operador étnico-político, analítico, crítico e desconstrutivo” (TIBURI, 2018, p. 71). Não estamos falando de uma ideologia feminista, mas sim de uma leitura crítica das relações de poder de gênero na sociedade. O feminismo é, nesse aspecto, uma teoria crítica que se constrói a partir dos questionamentos inquietantes e injustos do sistema patriarcal.

Como abertura à compreensão, ao futuro, mais que uma promessa, o feminismo é um método de transformação social capaz de modificar tanto a microfísica quanto a macroestrutura da sociedade – que foi alicerçada no patriarcado machista e sexista, o qual tem sua base na conhecida violência contra as mulheres, não por acaso, excluídas do sistema do poder-saber (TIBURI, 2018, p. 72).

Sob uma visão panorâmica dos movimentos feministas, eclodem até hoje ações de reivindicações frente à ordem patriarcal, racista, capitalista que ferem os direitos das

mulheres. Estas ações são executadas em diferentes meios sociais, sobretudo através do uso da linguagem. Compreenderemos a linguagem aqui a partir da perspectiva teórico-metodológico da Análise de Discurso Crítica (FAIRCLOUGH, 2001), que considera a linguagem como parte fundamental da vida social, o que pressupõe relação interna e dialética de linguagem-sociedade, ancorada em estruturações semióticas e sociais, sem perder de vista a flexibilidade dos eventos comunicativos, que permite a criatividade na produção de textos (RAMALHO; RESENDE, 2011, p. 13-14).

Assim, as produções discursivas inseridas e constituídas nos movimentos feministas por meio das diversas manifestações artísticas e artefatos culturais – cinema, música, livros – que circulam na sociedade e interferem diretamente nas condições políticas e sociais de mulheres. Como discutirei adiante, no estilo musical funk, a representação feminina conflita com as propostas discursivas que o funk brasileiro propaga, sobretudo no embate libertário da sexualidade – e este faz parte do que chamamos de empoderamento.

1.1.2. A teoria (da prática) do empoderamento

O empoderamento feminino é um dos reflexos discursivos oriundos das ideologias propostas para o igualitarismo nos movimentos sociais organizados por mulheres durante toda a história. O anseio de mudança internalizado no movimento feminista se baseou no questionamento de imposições desconfortáveis, injustas, opressoras e exploratórias. Porém, a mudança nunca ocorre por completo e a influência da cultura sexista e machista ainda é muito presente em diversos meios na sociedade brasileira.

O neologismo “empoderamento” significa conceder/delegar poder para si próprio ou para outrem, atribuir domínio a uma situação. Mas é preciso especificar qual a concepção de poder a que me refiro ao falar de empoderamento. Diferentemente da concepção foucaultiana de poder, que está ligada à microfísica do poder articulada ao Estado que atravessa toda uma estrutura social, conceberei inicialmente a ideia de poder apresentada por Hannah Arendt (2001), que considera o poder a partir de uma ação coletiva:

O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em conjunto. O poder nunca é propriedade do indivíduo; pertence a um grupo e permanece a existência apenas na medida em que o grupo conserva-se unido. Quando dizemos que alguém está “no poder”, na realidade, nos referimos ao fato de que ele foi empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome (ARENDE, 2001, p. 36).

A ideia de poder entendida neste trabalho promove uma consciência coletiva, através de uma definição que pensa o significado social e subjetivo de poder. É neste sentido que opto pelas reflexões de Joice Berth (2018) sobre o poder a ser desenvolvido no processo de empoderamento, não só de mulheres, mas de qualquer grupo minoritário. A escritora discorre que:

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio que vive e em prol da coletividade (BERTH, 2018, p. 14).

O processo de empoderamento começa a partir das percepções do próprio indivíduo, ou seja, quando ele reconhece suas condições de sujeito político na sociedade em que pertence, a partir de questionamentos e inquietações presentes no sistema de dominação. O empoderamento é a consequência deste *insight*, em que o indivíduo começa a pensar em atividades de resistência e protesto, de maneira a romper com as bases sociopolíticas de poder. Indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada e uma coletividade empoderada formada será composta, portanto, de indivíduos com alto grau de re-consciência de seu eu social e de suas implicações na sociedade.

Assim, pode-se pensar no verbo “empoderar”, a partir das reflexões conceituais de poder coletivo. Sob a perspectiva feminista, “o empoderamento é um processo dirigido para a transformação da natureza e direção das forças sistêmicas que marginalizam as mulheres e outros setores excluídos em determinados contextos” (BATLIWALA, 1994, p. 130). Empoderar, segundo Joice Berth (2018), é:

[...] pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está sendo posto entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da história (BERTH, 2018, p. 16).

A proposta de Berth, em seu trabalho intitulado *O que é empoderamento?*, enfatiza, para além das questões de empoderamento, as questões feministas e raciais presentes nesse conceito. Aqui se fala de empoderamento a partir da perspectiva de mulheres negras, do autoconhecimento de suas condições na sociedade brasileira contemporânea e na importância do movimento feminista no processo de empoderamento feminino, para a promoção de equidade social.

Para falar de empoderamento como teoria, é necessário pensar em quatro dimensões que embasam todo o processo de empoderar(-se), são elas: a dimensão cognitiva, a psicológica, a política e a econômica. Ou seja, a visão crítica da realidade, o sentimento de autoestima, a consciência das desigualdades entre as relações de poder e a capacidade de gerar renda independente, esta última voltada, sobretudo, às mulheres. Joice Berth afirma que a teoria do empoderamento:

[...] está estritamente ligada ao trabalho social de desenvolvimento estratégico e recuperação consciente das potencialidades de indivíduos vitimados pelos sistemas de opressão e visa principalmente à libertação social de todo um grupo, a partir de um processo amplo de diversas frentes de atuação, incluindo a emancipação intelectual. (BERTH, 2018, p. 34).

A escritora, ao aproximar-se da definição da teoria do empoderamento, listou algumas práticas emancipadoras envolvidas no ato de empoderar(-se). Mais que um simples neologismo verbal, empoderar é promover as ações autônomas e coletivas de tomadas de consciência históricas, políticas e sociais. Ou seja, é a desconstrução de todo

um sistema consolidado nas ideologias conservadoras e patriarcais. A teoria do empoderamento, diferentemente de todas as teorias em seu conceito formal, é, em sua essência, a sua própria prática.

Não me limito apenas às reflexões de Joice Berth (2018) sobre o empoderamento, pois o considero também como a teoria de sua própria prática, uma vez que o processo de empoderar-(se) implica outras práticas – interiores/exteriores ou individuais/coletivas – que promovem uma passagem da tomada de consciência ao desejo de mudança. Permito-me considerar este trabalho uma pequena parcela dentro desta passagem, uma vez que falo sobre o empoderamento de mulheres na sociedade, sobretudo brasileira. Este processo significa o comprometimento de luta contra a desigualdade, e não se refere a causa de um indivíduo de forma isolada, mas sim de um grupo minoritário social que promove o fortalecimento de seus membros com o objetivo de alcançar uma sociedade mais justa.

Desta forma, o empoderamento feminino tratado aqui consiste na significação do coletivo, sobretudo da promoção de igualdade de gêneros. Compreender o significado do empoderamento feminino e do movimento feminista, para a análise proposta para este trabalho, é fundamental para a construção das problematizações que incito a respeito da chamada *performatividade* de Anitta na indústria musical.

1.2. Lugar de fala e sujeito político do feminismo

Para compreender os sujeitos que estão envolvidos nesta pesquisa, é preciso refletir acerca do lugar de fala – lugar de ocupação social pelo qual o sujeito mulher fala (ou não), e sua constituição como sujeito político nas práticas emancipadoras (RIBEIRO, 2018) – o que as etiquetas sociais rotuladas no sujeito mulher implicam nas instâncias políticas. Compreenderemos também os conceitos de representação e sujeito político apresentados por Butler (2003). Um movimento socialmente construído que propõe um ativismo político pressupõe automaticamente um sujeito político. No feminismo, pressupomos o sujeito político “mulher” (deveríamos nos perguntar, como a própria Butler problematiza, quem seria essa “mulher”, se seria possível pensá-la no singular ou

se o uso do plural “mulheres” daria conta). Mas podemos considerar a categoria “mulher” (ou “mulheres”) como exclusivamente o sujeito político do feminismo?

Para discussões iniciais, é importante que continuemos a refletir sobre o lugar de fala. Segundo a escritora Djamila Ribeiro (2018), não há de certa forma uma epistemologia determinada sobre esse termo. Sua origem é desconhecida, mas sugere um marco inicial para os pensamentos sobre o assunto, através da tradição de discurso sobre *feminist standpoint*, que significa, numa tradução literal, “ponto de vista feminista”. A hipótese é que, a partir da teoria do ponto de vista feminista, pode-se pensar em lugar de fala, uma vez que o movimento pressupõe realidades distintas dentro da normatização hegemônica.

Como aponta Collins (1997), ao considerar a diversidade de experiências, há, por conseguinte, uma quebra de uma visão universal sobre o assunto. Uma mulher negra não terá as mesmas experiências que uma mulher branca, por exemplo, ou uma mulher periférica não terá também as mesmas experiências que uma mulher de classe média, devido às suas localizações sociais. Portanto, a discussão sobre a teoria do ponto de vista feminista precisa partir das localizações dos grupos nas relações de poder.

É necessário compreender, assim, a categorização coletiva racial, de gênero, de classe e de sexo, como parte emergente da estrutura social contemporânea, estando os principais dispositivos envolvidos na desigualdade em um contexto mais complexo, ou seja, os indivíduos pertencentes a estas determinadas categorias partilham experiências similares nas relações de poder presentes na sociedade, mas cada qual possui uma localização atuante na sociedade, como explica Collins (1997):

[...] examinando apenas a dimensão das relações de poder, de classe social, Marx postulava que, por mais desarticulados e incipientes, os grupos oprimidos possuíam um ponto de vista particular sobre as desigualdades. Em versões mais contemporâneas, a desigualdade foi revisada para refletir um maior grau de complexidade, especialmente de raça e gênero. O que temos agora é uma crescente sofisticação sobre o discutir localização de grupo, não no quadro singular de classe social proposto por Marx, nem nos mais recentes enquadramentos feministas que defendem a primazia de gênero, mas dentro

de construções múltiplas residentes nas próprias estruturas sociais e não em mulheres individuais (COLLINS, 1997, p. 9).

A partir do posicionamento de Collins (1997), Ribeiro (2018) enfatiza que, no Brasil, é preciso pensar no conceito em sua essência coletiva de atuação: pensar nas múltiplas condições que resultaram nas desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados em posições não humanizadas. Segundo a autora, isso faz com que as experiências partilhadas entre eles, assim como suas produções intelectuais, saberes e vozes, sejam igualmente tratadas subalternamente, já prevendo o silenciamento estrutural de suas localizações. Além disso, assente que

Essas experiências comuns resultantes do lugar social que ocupam impedem que a população negra acesse a certos espaços. E aí que entendemos que é possível falar de lugar de fala a partir do *feminist standpoint*: não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social (RIBEIRO, 2018, p. 64).

Assim, compreendemos que refletir sobre nosso lugar de fala na sociedade é refletir sobre nossa própria existência digna (ou, em termos butlerianos, em nossa “vida vivível” – em oposição a “vidas precarizadas”), nosso direito à voz em diversos espaços sociais, políticos e acadêmicos. O lugar de fala que cada sujeito ocupa depende da historicização do seu grupo, ou seja, de sua condição histórica na sociedade. Mulheres, negros, LGBTQ+, indígenas são exemplos de grupos historicamente invisibilizados e subalternizados, sobretudo no Brasil, um país que carrega os reflexos de trezentos anos de escravidão, que lidera o *ranking* mundial de países que mais matam transgêneros e que possui o quinto maior índice mundial de feminicídio, segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos².

² Dados disponíveis em sua web página: <<https://nacoesunidas.org>>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

Segundo Ribeiro (2018), o fato de ocupar posições que aumentam sua situação de vulnerabilidade faz com que algumas medidas mais conservadoras também atinjam estes grupos de maneira perversa. Isto porque sua exclusão social se materializa quando não há participação ativa nos processos democráticos (o que resulta, em geral, na manutenção de um status quo que privilegia apenas os grupos mais favorecidos, principalmente em momentos de crises políticas e econômicas).

As vivências semelhantes partilhadas por um grupo é fundamental para se compreender o lugar de fala, ou seja, há experiências individuais que advêm de estruturas opressivas historicamente estabelecidas, mas o foco é entender as condições sociais que as constituem como um grupo. Entretanto, o fato de alguns indivíduos estarem socialmente incluídos nestes grupos oprimidos não quer dizer que todos possuam a consciência de suas condições no contexto social no qual estão inseridos.

Como explica Ribeiro (2018), o fato de uma pessoa ser negra não significa que ela automaticamente refletirá crítica e filosoficamente sobre as consequências do racismo, por exemplo. Inclusive, muitos podem até declarar que nunca vivenciaram situações de racismo em suas vidas, mas isso não quer dizer que estejam isentos, devido à sua localização social, das atividades de opressão. Segundo a autora,

Por mais que sujeitos negros sejam reacionários, por exemplo, eles não deixam de sofrer com a opressão racista – o mesmo exemplo vale para outros grupos subalternizados. O contrário também é verdadeiro: por mais que pessoas pertencentes a grupos privilegiados sejam conscientes e combatam arduamente as opressões, elas não deixarão de ser beneficiadas, estruturalmente falando, pelas opressões que afligem outros grupos (RIBEIRO, 2018, p. 68).

Assim, o que esses grupos subalternizados buscam – além de igualdade político-social, de direitos e de dignidade de existência – é a legitimação dos discursos de combate às opressões que ferem estes princípios. Porque o que ocorre é justamente o contrário: tenta-se deslegitimar a luta antirracista, antimachista ou anti-lgbtfóbica, até a própria teoria feminista e de lugar de fala, apenas para mudar o foco de realidades extremamente perversas. Mas essas pessoas, pertencentes aos grupos oprimidos ou

subalternizados, são frutos de uma sociedade heteronormativa hegemônica, sendo obrigados, portanto, a elaborar estratégias de enfrentamento às desigualdades. Ribeiro sintetiza que

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala no faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder [...] (RIBEIRO, 2018, p. 69,70).

Tendo em vista esse posicionamento de Ribeiro (2018) sobre o lugar de fala, o qual pressupõe que o indivíduo, ao nascer e se inserir na sociedade, possui um determinado lugar social de onde partem suas perspectivas políticas sobre si e sobre o outro, a partir de suas características natural ou socialmente demarcadas. Sendo assim, podemos sugerir que dentro de um movimento ativista encontram-se sujeitos políticos que representam os interesses de luta do “grupo”. Como no movimento feminista, o ativismo político parte de mulheres que promovem mobilizações para questões de igualdade de gênero na sociedade. Porém, esta afirmação se anula quando partimos da concepção de gênero de Butler, que problematiza também os conceitos de representação dentro do Feminismo, sugerindo uma perspectiva pluralista da identidade do sujeito feminista. Segundo a filósofa estadunidense,

A representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca entender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeito político; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres (BUTLER, 2003, p. 18).

Butler (2003) aponta que a teoria feminista considera a “mulher” como uma unidade de categoria dentro do movimento, uma identidade fixa de um sujeito a ser representado, para que haja legitimação dessa política. Mesmo com a pluralização desse sujeito feminista observada, por exemplo, no feminismo lésbico, que toma como pauta as condições de mulheres lésbicas (e do feminismo chicano, do feminismo negro ou do

feminismo indígena etc.), ainda há uma normatização da categoria “mulher” – porque para Butler (2003) o termo “mulheres” ainda não é suficiente para pensar na representação do movimento feminista.

Parece necessário repensar radicalmente as construções ontológicas de identidade na prática política feminista, de modo a reformular uma política representacional capaz de renovar o feminismo em outros termos. [...] Será que as práticas excludentes que baseiam a teoria feminista numa noção das mulheres como sujeito solapam, paradoxalmente, os objetivos feministas de ampliar suas reivindicações de ‘representação’? (BUTLER, 2003, p. 24).

Butler (2003) sugere um deslocamento do feminismo do campo humanístico, como uma prática política que pressupõe um sujeito como uma identidade fixa, para algo que amplie a pluralidade da categoria “mulheres”, ou seja, sem um conceito unificado de “mulheres”. Dialogando com a teoria do lugar de fala, se não há um sujeito fixo dentro do movimento feminista, então podemos refletir sobre uma possível flexibilidade no lugar de fala deste sujeito. Pensando ainda sobre a identidade feminista, Butler ressalta que

A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente a ideia de representação só venha realmente fazer sentido para o feminismo quando o sujeito ‘mulheres’ não for presumido em parte alguma (BUTLER, 2003, p. 25).

De qualquer forma, para esta pesquisa, o conceito de “mulheres” ainda é muito importante, se não para representar o movimento, pelo menos para falar sobre as discussões que instigam este trabalho. Para tanto, estas teorias apontadas, principalmente pelas teóricas Ribeiro (2018) e Butler (2003), permitem a abertura para um debate muito interessante sobre identidade e performatividade.

Além disso, ao redigir esta pesquisa, encontro-me no dever de esclarecer meu lugar de fala, ou seja, minha posição social determinada a partir dos conceitos que apresentei até aqui. Como mulher branca, pertencente à classe média, moradora de bairro urbano e não marginalizado (que sofre opressões por ser mulher, mas que também goza de

privilégios por ser branca e de se classe média), procuro entender e utilizar a teoria do lugar de fala, de empoderamento, de feminismo e gênero sem ultrapassar ou ferir os movimentos e causas que não me dizem respeito diretamente (mas pelos quais sou totalmente solidária, por acreditar que suas pautas trazem justiça social).

Para esclarecer meu posicionamento, me utilizo do pensador italiano Antonio Gramsci e sua teoria do conhecimento através da “filosofia da transformação”. Baseada em premissas marxistas,

a teoria gramsciana resulta que toda concepção de conhecimento inegavelmente carrega consigo um perspectiva ético-política, o que torna inválida qualquer neutralidade científica ou filosófica alegada.” (MARTINS, 2004, p. 267)

Desse modo, toda produção de conhecimento pressupõe um ponto de vista ético e político, sendo acessível e não restrito a qualquer estereótipo intelectual. Essa relação existente entre o conhecimento e a política é tão clara que a epistemologia gramsciana está organicamente vinculada com as classes subalternas, como destaca Martins (2004). Assim:

Em Gramsci, os significados das categorias e dos conceitos variam de acordo com a situação concreta, de acordo com as disputa eminentemente políticas travadas entre os diferentes sujeitos sociais de uma determinada realidade. A rigor, eles não têm uma dimensão ‘em si mesmo’, pois que são sempre elementos situados concretamente, e cujos significados variam de realidade para realidade, de contexto para contexto, de sociedade para sociedade (MARTINS, 2004, p. 271).

Portanto, minha realidade não condiz com a realidade da artista a ser analisada, Anitta, nem com a realidade de mulheres que eventualmente estarão presentes nesta pesquisa. No meu caso, me utilizo de um ativismo epistemológico para falar, não *pelo* movimento feminista negro, por exemplo, mas *com* o movimento), em virtude de me solidarizar com suas pautas e por acreditar que suas lutas são por justiça social. O que, de certa forma, Anitta também fará por meio das performatividades artísticas que compõem o corpus desta pesquisa.

1.3 Performatividade e identidade

Neste subcapítulo e no próximo, serão apresentados conceitos abordados pela filósofa já citada nesta pesquisa, Judith Butler, que se tem debruçado sobre a teoria *queer*, a teoria feminista, as teorias de sexo e de gênero. Dada a abrangência de sua obra, nesta pesquisa nos limitaremos a alguns aspectos desenvolvidos pela autora, a partir de um recorte do pensamento butleriano e das interpretações de Sara Salih (2012) acerca do pensamento e da retórica butlerianos.

De antemão, é preciso esclarecer que o termo performatividade não está relacionado às práticas de performances, que são entendidas como atuações ou desempenho de um sujeito a partir de um ato. Para Butler, o termo performatividade não é tão simples assim, por isso, ao falar sobre a performatividade de Butler, Salih (2012) salienta a dificuldade de compreendê-la e defini-la, porque

performatividade é um conceito cambiante que se desenvolve gradualmente ao longo dos vários livros, isso torna difícil defini-lo com alguma precisão, mas novamente significa que a forma e o método da escrita de Butler colocam em ação a teoria que descrevem (SALIH, 2012, p. 22).

Ao contrário de performance (seja como atuação ou como sinônimo da palavra desempenho), a performatividade butleriana está interligada ao processo pelo qual o indivíduo vem a assumir sua posição como sujeito na sociedade a partir de sua identidade de gênero. Segundo a autora, o gênero produz uma falsa noção de estabilidade (que está baseada em dois sexos fixos que se opõem: macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino), mas esta é, na verdade, a manutenção de uma ordem compulsória que reforça a construção de corpos masculinos e femininos.

Esta ordem compulsória se dá através dos discursos hegemônicos culturais sobre gênero, ou seja, é a partir das repetições de atos, gestos, signos do âmbito cultural que se designa o que é um corpo feminino e o que é um corpo masculino. Porém, dado que esta é um conjunto de comportamentos pré-estabelecidos culturalmente e que o sexo e o gênero, sob as perspectivas de Butler, são sinônimos, o sujeito é performativo – não há uma natureza masculina ou feminina para além dos atos, gestos e signos. Esta reflexão de

Butler foi essencial para compreender, por exemplo, os estudos sobre transexuais e travestis.

Durante os estudos de sexo e gênero, Judith Butler se deparou com um conflito nos movimentos sociais, sobretudo o movimento feminista, o qual se pressupõe um sujeito representativo da categoria mulheres. Como já mencionado anteriormente, ao desconstruir os conceitos de sexo e gênero, a filósofa percebeu que o movimento feminista era limitado, destinado e construído *para e por* mulheres. Mas, segundo ela, o termo “mulheres” não é suficiente para representar o movimento, porque quando consideramos o indivíduo como performativo, temos em conta sua inconstância como sujeito, pois sua subjetividade se constrói a partir das identidades assumidas (partindo-se da ideia butleriana de as identidades não são fixas, mas contingenciais, negociadas, relacionais):

A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente, a ideia de representação só venha realmente fazer sentido para o feminismo quando o sujeito mulheres, não for presumido em parte alguma (BUTLER, 2003, p. 25).

Ao contrário do que os essencialistas consideram – as identidades são consideradas autoevidentes e fixas – o trabalho de Butler é descrever os processos pelas quais as identidades são constituídas no interior da linguagem e do discurso, através de uma análise foucaultiana “genealógica”. Segundo Salih (2012, p. 21), “uma investigação genealógica da constituição do sujeito supõe que o sexo e gênero são efeitos – e não causas – de instituições, discursos e práticas”. Neste aspecto, a crítica de Butler está relacionada à noção de que as identidades generificadas e sexuadas são performativas e, portanto, não são fixas. Por isso, ao pensar na identidade de um sujeito dentro do movimento feminista é preciso considerar as articulações pressupostas pelas performatividades – as diferentes identidades que podem ser estabelecidas pelo sujeito ao longo de sua agência no mundo.

Para finalizar, como destaca Salih (2012), estas reflexões são de fato complexas, principalmente por se construir a partir de uma genealogia dos sujeitos. Para esta pesquisa, se considerará as performatividades (identidades construídas) de Anitta em duas de suas produções: Show das Poderosas e Vai Malandra.

CAPÍTULO 2 – PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho constrói-se como uma pesquisa documental de base qualitativa-interpretativista e etnográfica, a partir da investigação de duas performatividades da intérprete Anitta, com foco específico no empoderamento (cf. BERTH, 2018), nas instâncias performativas (cf. BUTLER, 2003) e na identidade do sujeito feminista, articuladas a partir do pensamento gramsciano sobre ativismo epistemológico e auxiliada, metodologicamente, pela Análise de Discurso Crítica. As performatividades que compõem o corpus desta pesquisa estão inseridas nos gêneros canção, show, documentário, letra e videoclipe, compreendendo a produção textual como um conjunto amplo de manifestações escritas, orais e visuais.

Interligadas aos estilos pop e funk, as performatividades Show das Poderosas (Anitta, 2013) e Vai Malandra (Anitta, 2017) foram selecionados a partir dos *rankings* postos em tecnologias discursivas (sites de letras de canções, aplicativos direcionados a sua distribuição). Ora, dirá o leitor: “você olhará para documentos e não necessariamente para pessoas”. Ao contrário, ao observar rankings, encontro, de certa forma, a suposta preferência do consumidor. Em termos da dimensão discursiva, como observam Ramalho e Resende (2011), Fairclough orienta-nos a situar os textos a partir dos ambientes institucionais em que são gerados e dos processos com que são distribuídos. Uma vez baseados por uma categoria “principal”, que é responsável por todo o processo de produção e distribuição dos materiais fonográficos, não podemos descartar a hipótese de manipulações que supõem certo sucesso com o efeito de sentido negativo que persuadem (em termos de manipulação) o interlocutor (consumidor) em termos de incitação.

A coleta de dados foi realizada em sites e plataformas de entretenimento artístico, como por exemplo, sites e aplicativos de distribuição musical, como Vagalume e Spotify, plataformas de streaming, como YouTube e NetFlix (produtor do documentário “Vai Anitta”, 2018). Utilizo também, nesta pesquisa, algumas postagens autênticas da artista em suas redes sociais, como Facebook e Instagram (destaco que a coleta de dados foi realizada durante o ano de 2018, quando se iniciou esta pesquisa).

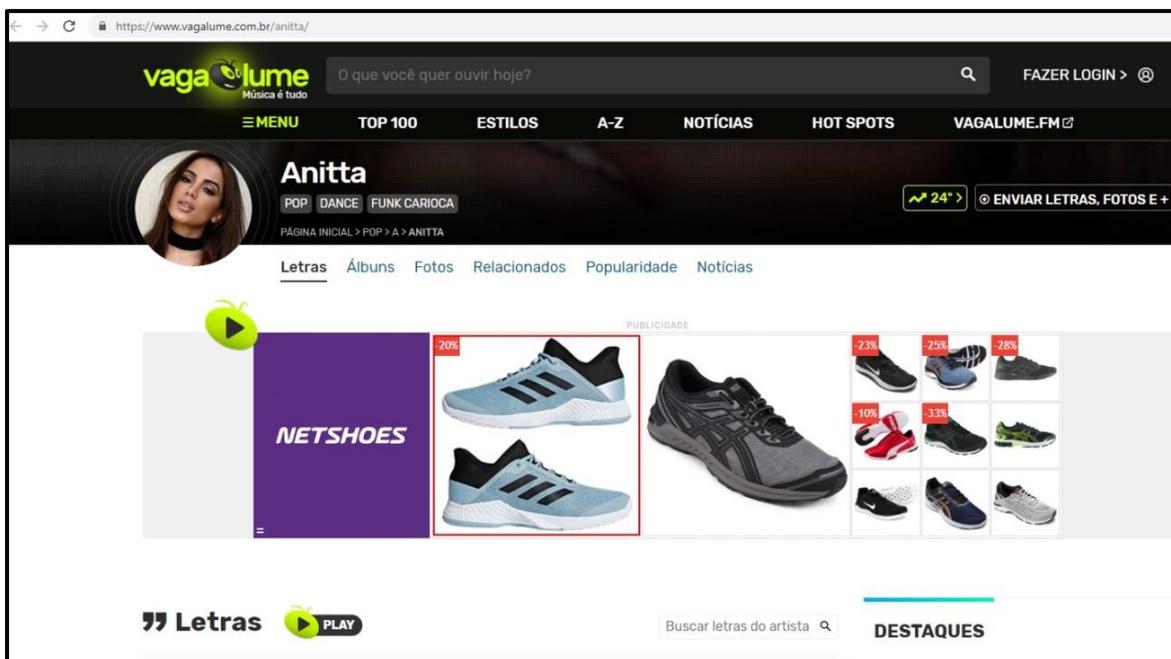


Figura 1 – Site Vagalume
 Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/anitta/>>
 Acesso em maio de 2019.

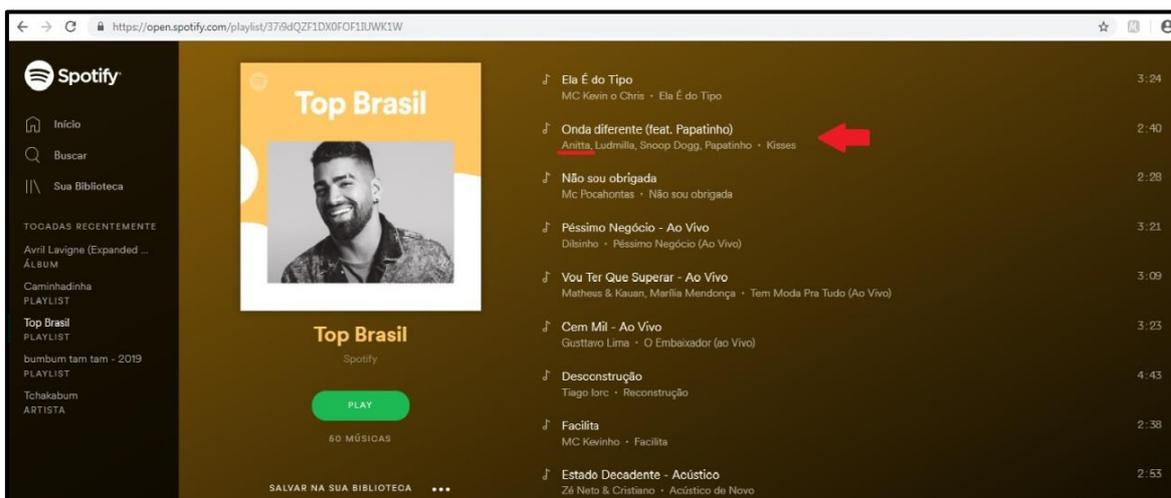


Figura 2 – Plataforma digital do Spotify
 Disponível em: <<https://www.spotify.com/br/>>
 Acesso em maio de 2019

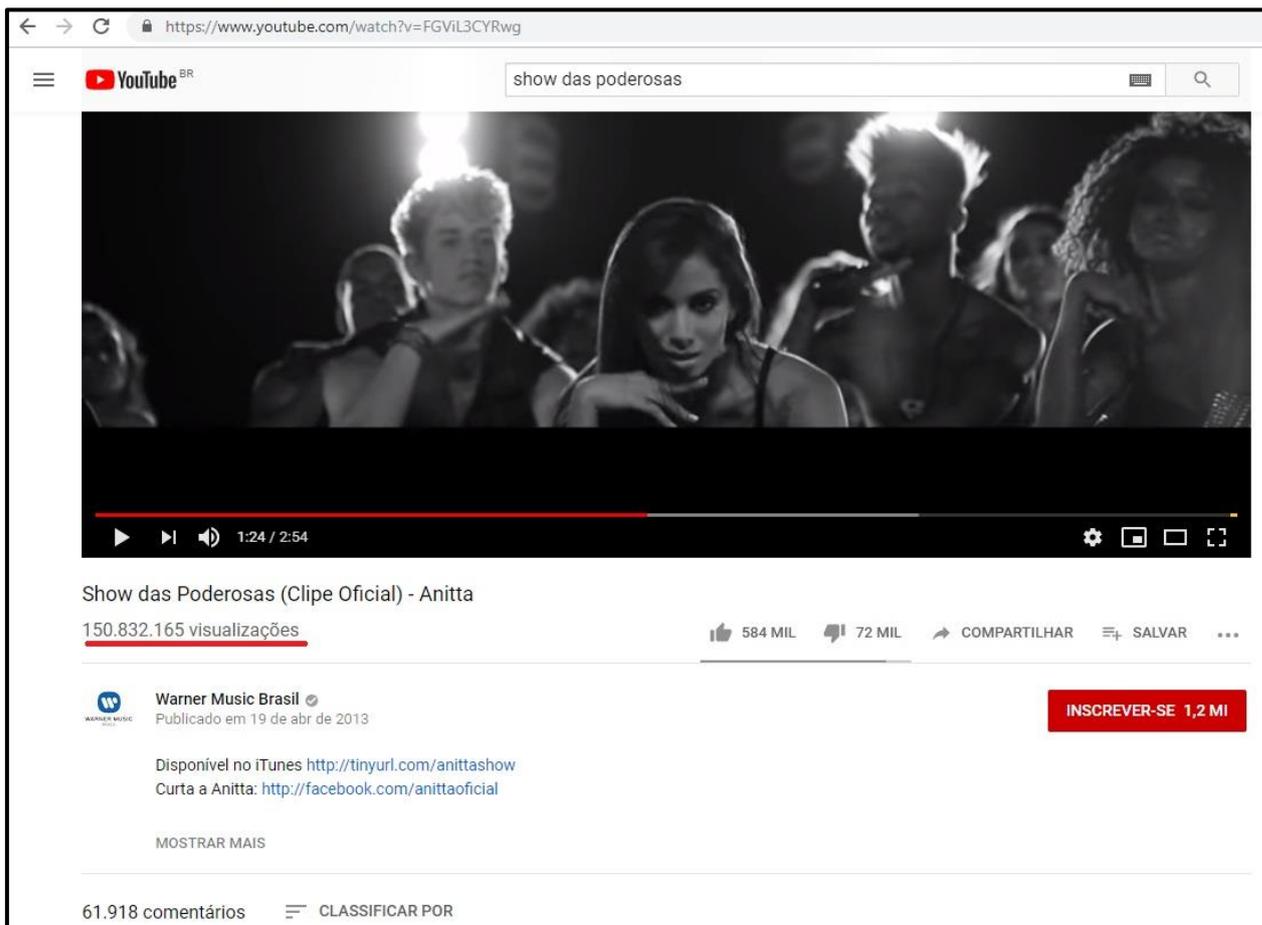


Figura 3 – Show das Poderosas na Plataforma Streaming YouTube
Disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>>
Acesso em maio de 2019

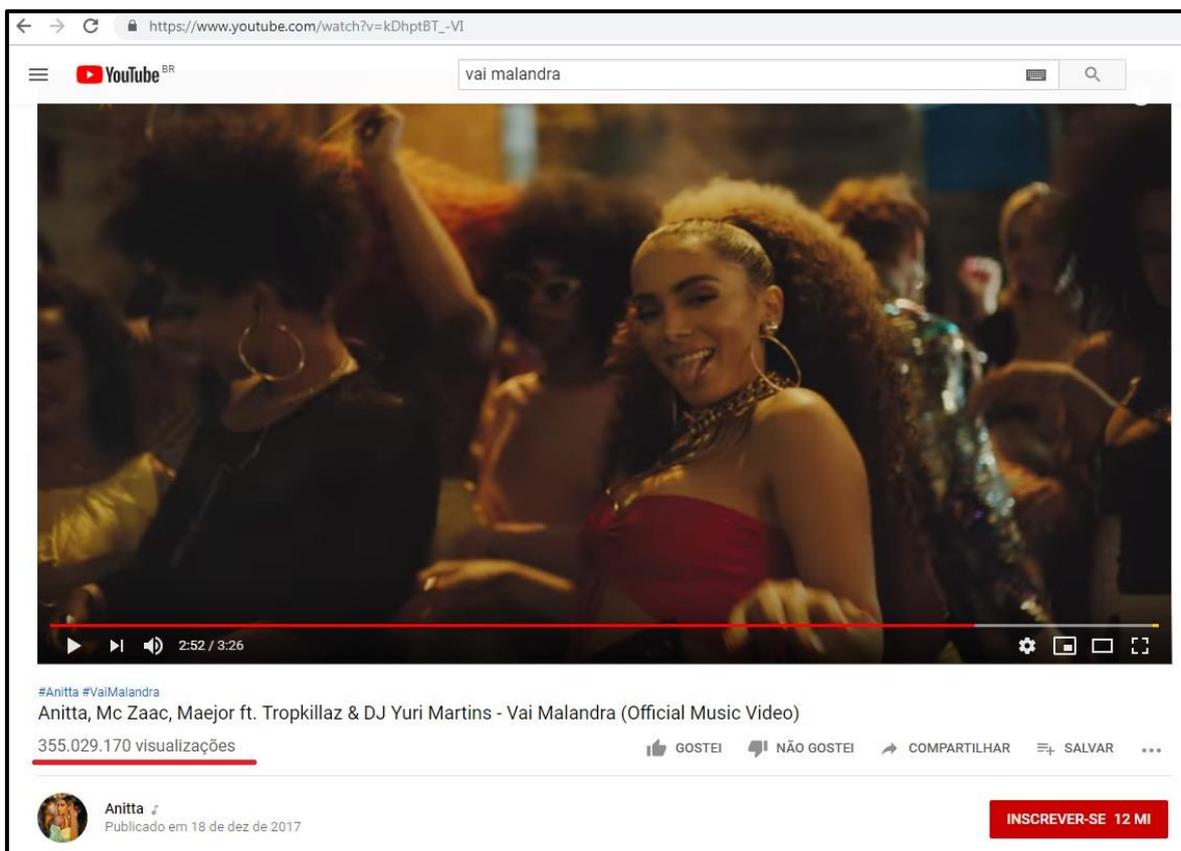


Figura 4 – Vai Malandra na Plataforma Streaming YouTube
Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=kDhptBT_-VI>
Acesso em maio de 2019

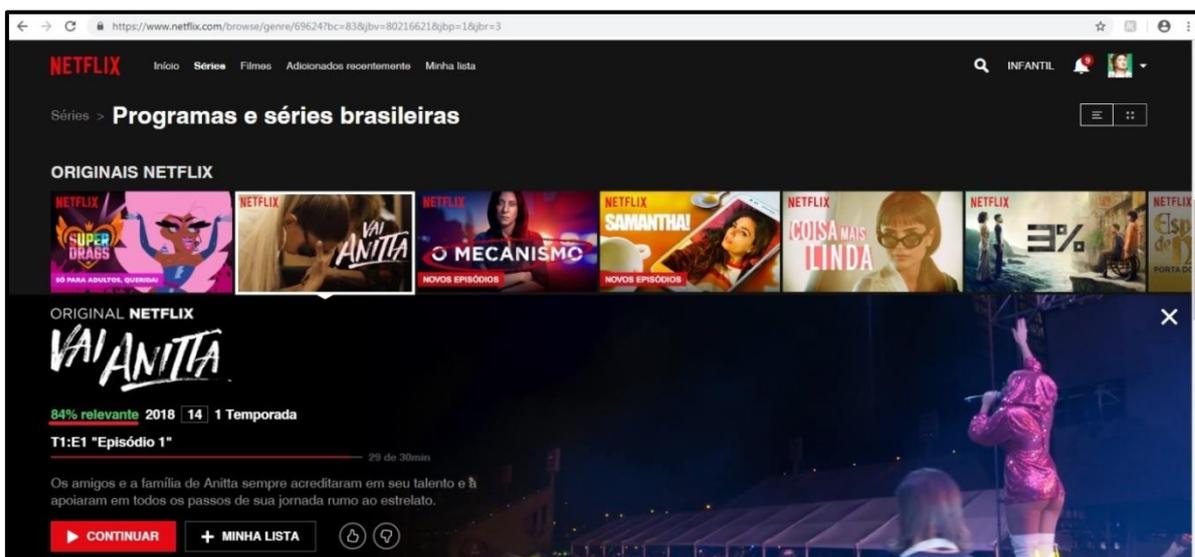


Figura 5 – Documentário "Vai Anitta", na Plataforma Streaming NetFlix
Disponível em: <<https://www.NetFlix.com>>
Acesso em maio de 2019

Ao realizar uma breve interpretação sobre estas plataformas e o que elas apresentam em termos de dados, é possível observar que:

- (i) Embora a canção no Spotify seja outra, Anitta é uma das poucas artistas brasileiras que figuram com regularidade na lista das mais escutadas no Brasil (além de suas produções estarem algumas vezes, também, entre as “Top 50 mais escutadas no mundo”);
- (ii) Através do YouTube é possível visualizar a circulação e o consumo das produções por meio de número de visualizações (a canção “Show das poderosas”, desde sua publicação na plataforma, obteve mais de 150 milhões de visualizações, em seis anos de circulação; já a canção “Vai Malandra” ultrapassou mais de 350 milhões de visualizações, em apenas dois anos de circulação), o que demonstra que Anitta, ao longo de seu reconhecimento artístico, conquistou uma grande carreira na indústria musical;
- (iii) Uma das maiores e mais populares redes de streaming do mundo, a NetFlix, produziu uma série documental sobre sua vida, desde o início de tudo – no funk carioca, intitulada “Vai Anitta”, e que foi lançado em novembro de 2018, alcançando, até o momento, um total de 84% de relevância, o que reflete um alto índice de aprovação pelos espectadores.

Ao executar as etapas de análise do corpus e interpretar alguns dados, foi perceptível a dimensão acadêmica que este trabalho pode alcançar, assim como a variedade de categorias que poderiam ser analisadas a partir dessas performatividades: a transgressão do conceito do gênero funk, as produções discursivas dos consumidores e não consumidores de Anitta, ideias iniciais para pensar o conceito de pós-identidade, a partir das incontestâncias indenitárias encontradas na artista etc. Embora eu incite algumas dessas reflexões, minha pesquisa não tem como objetivo apresentar conclusões concretas e limitadas, mas sim copilar um apanhado de reflexões que auxiliem a pensar sobre algumas práticas performativas e sociais da intérprete, a partir de suas produções artísticas e do impacto construído devido ao alto consumo e circulação, sob as perspectivas da performatividade e da identidade, que considero como categorias de análise para esta pesquisa.

2.1. Análise de Discurso Crítica

Primeiramente, julgo imprescindível apresentar algumas questões sobre discurso e prática social compreendidas pela Análise de Discurso Crítica (ADC) britânica, desenvolvida por Fairclough. Um dos principais fatores que me levaram a utilizar as perspectivas dessa linha teórica foi a interdisciplinaridade contemplada pelos estudos em ADC. Segundo Ramalho e Resende (2011), a ADC é conceituada a partir de abordagens científicas interdisciplinares voltadas para estudos críticos da linguagem como prática social. Ou seja, é possível estabelecer diferentes relações interdisciplinares com diferentes disciplinas das ciências sociais para subsidiar sua própria abordagem sociodiscursiva, bem como oferecer suporte para que pesquisas sociais possam considerar, também, perspectivas discursivas. Portanto, a perspectiva da linguagem como parte irredutível da vida social pressupõe relação interna e dialética entre linguagem e sociedade, pois questões sociais são também questões discursivas, e vice-versa.

Diferentemente das concepções consideradas pela semiótica, a qual tende a considerar estruturas mais fixas para a análise da linguagem, a ADC está centrada também nas ações dos agentes sociais, ou seja, nos eventos individualizados, atentando-se em estruturações presentes tanto na sociedade quanto no uso da linguagem. Entre estas duas posturas, está o entendimento sobre linguagem em ADC, que a considera como parte da prática social:

O conceito de prática social refere-se a uma entidade intermediária, que se situa entre as estruturas sociais mais fixas e as ações individuais mais flexíveis. [...] A ADC não pesquisa a linguagem como sistema semiótico, nem como textos isolados, mas sim, o discurso como um momento de toda a prática social (RAMALHO; RESENDE, 2011, p. 14).

Assim, podemos considerar que a linguagem se manifesta nas práticas sociais como discurso, uma parte intransigente das formas como agimos e interagimos, “representamos e identificamos a nós mesmos, aos outros e a aspectos do mundo por meio da linguagem” (RAMALHO; RESENDE, 2011, p. 15).

O corpus deste trabalho é constituído por textos – diferentes manifestações da linguagem, a partir de práticas sociais que apresentam o discurso, ocupando-se a ADC em mapear conexões entre escolhas de atores sociais ou grupos em textos ou eventos discursivos específicos e questões mais amplas, de cunho social, envolvendo poder. (RAMALHO, RESENDE, 2011, p. 21).

CAPÍTULO 3 – A ANÁLISE DOCUMENTAL

3.1. Mulheres no funk brasileiro: discursos empoderados

O funk brasileiro vem se popularizando cada vez mais no Brasil e no mundo. O gênero musical tomou proporções grandiosas nos últimos anos no âmbito musical. A evolução tecnológica não só proporcionou aos consumidores contemporâneos o fácil acesso à informação, como contribuiu para a disseminação da indústria musical para o mundo. Ao considerar essa difusão mundial a respeito do gênero funk, julga-se interessante estudar os componentes linguísticos, sociais e ideológicos dessa prática social: que discursos estão sendo (re)produzidos nas letras dessas canções, quem são os interlocutores/enunciadores e que lugares sociais ocupam dentro da sociedade brasileira, sobretudo em termos de sexo e gênero?

No funk brasileiro, especificamente no funk carioca, tardou-se em aparecer representantes do movimento feminista porque o espaço do estilo musical, inicialmente, foi predominantemente ocupado por homens. O funk carioca nasceu no Rio de Janeiro em meados dos anos 1970 e 1980, sob influência do *miami bass*³ e do *freestyle*⁴, sendo tocado em bailes funk nas regiões periféricas da cidade. O gênero musical *freestyle* abordava, em suas letras, além da mistura de várias batidas e ritmos diferentes, uma linguagem urbana e erótica. O principal foco das letras desse gênero era a erotização do corpo feminino como instrumento para o prazer sexual masculino.

No início dos anos 2000, o espaço ocupado por mulheres no funk se dava por meio da dança em apresentações de shows. Seus corpos eram o principal instrumento de transmissão de mensagens, mas a interpretação destas cabia ao homem. Esta prática reforçava o discurso machista que contribuía para a cultura do estupro: se a mulher está dançando de um determinado jeito, quer passar uma determinada mensagem, se está vestida com uma determinada roupa, quer passar outro tipo de mensagem. De acordo

³ Subgênero musical do electro, muito popular nos Estados Unidos durante as décadas de 1980 e 1990.

⁴ Gênero musical americano que surgiu por volta dos anos 1970 e foi popularizado nos bairros de comunidades negras nos Estados Unidos. Significa “estilo livre” e sua principal característica é a mistura de diversos outros gêneros musicais.

com Rachel Moreno⁵, a exploração do corpo da mulher possui um propósito muito bem articulado no comércio, e

essa super exploração acontece porque afinal de contas a mulher vende, quando começa a ter musiquinhas que acabam pegando mais o corpo tipo 'um tapinha de amor não dói', na verdade você acaba tendo a reprodução da banalização da violência e da utilização do corpo da mulher (apud CAVALCANTI, 2017).

O corpo feminino vende e com ele vende-se também um discurso repressor, massificador e agressivo quanto à imagem da mulher: seu corpo vale mais que sua voz. Nos últimos anos, esse cenário começou a passar por mudanças significativas e contrárias a esses discursos. Os espaços ocupados pelas mulheres, agora no palco, não era na dança, mas sim com o microfone na mão, tornando-se o próprio sujeito que toma a voz e desconstrói a objetificação de seus corpos, buscando transformar sua imagem na indústria do entretenimento. Valesca Popozuda, Anitta, Ludmilla, e Mc Mayara são alguns nomes que iniciaram essa transformação no funk carioca. Mc Mayara afirma que:

O funk é um espaço muito ocupado por homens, mas a gente conseguiu conquistar o nosso espaço através da música, só para fazer as pessoas entenderem o que é o feminismo e os direitos das mulheres (apud CAVALCANTI, 2017).

Nas letras de suas músicas, encontra-se um discurso que ainda luta pela liberdade das mulheres, seja ela sexual, social, cultural ou política, sobretudo a promoção igualitária nesses espaços, discursos oriundos dos movimentos feministas. Carla Rodrigues, jornalista e filósofa aponta que

devemos pensar no feminismo não como um clube exclusivo ao qual se tem acesso por tortuosos caminhos institucionais (quem vende o título deste clube? Onde entregam a carteirinha?), mas como aquilo que o inspirou desde o começo: ser um movimento plural, sem hierarquia, dogmas, controle ou estruturas centralizadas, que não defende uma verdade, mas está em

⁵ Psicóloga do Observatório da Mulher e Articulação Mulher e Mídia, pesquisadora, especialista em sexualidade humana e em meio ambiente. Militante das demandas e causas das mulheres e pela democratização da mídia. Citada por Cavalcanti (2017), em artigo para a revista Gente do Portal iG.

permanente construção de uma agenda em evolução. Assim, devemos mais é comemorar que a pauta da liberdade sexual tenha chegado ao funk – no que se espera que seja um permanente processo de expansão desde as primeiras reivindicações do movimento feminista (RODRIGUES, 2016).

Embora a objetificação do corpo da mulher, a insinuação de subserviência sexual, a submissão social, econômica, política, sejam ainda muito frequentes nas composições de funks brasileiros, apenas o surgimento dessas mulheres nesse espaço musical, que predominantemente é ainda ocupado por homens, já pode ser considerado uma prática social e discursiva que rompe uma determinada ordem de poder no funk.

De acordo com o pensamento saussuriano, a língua e a linguagem são as principais articuladoras do mundo: sem ambas, nada teria sentido, a língua é a materialização do pensamento, das coisas, da vida. Todas as práticas humanas envolvem a língua, os códigos, a organização desses códigos e seus efeitos na sociedade. Nesse processo, encontram-se vários problemas dentro das ciências que envolvem a Linguística, sobretudo nos estudos da Semântica na construção do sentido das palavras (SAUSSURE, 2010).

Algumas palavras são a chave para a compreensão da importância da problematização do uso de alguns signos que se encontram nas letras das músicas do funk brasileiro. Principalmente palavras relacionadas ao público feminino: figuras de linguagem utilizadas para referir-se a uma mulher com uma determinada característica. Por exemplo, o uso do signo *cachorra* para referir-se a uma mulher submissa na prática sexual, ou *vaca* para referir-se a uma mulher ruim ou que tenha feito algo desagradável.

O grande problema é percebido quando se inverte o uso dessas palavras, pois o sentido também é invertido. O uso da palavra *cachorro* quando é destinada à qualificação de um homem, pode ser interpretado pela sociedade como algo positivo para ele, porque ele sai com muitas mulheres, é “pegador” - outro signo muito problematizador. Se utilizamos o signo “touro” para um homem, esse remete a um sentido completamente oposto ao atribuído à mulher, pois se interpreta que esse homem é muito forte, bruto, sério, viril, reprodutor...

As cantoras que promovem direitos iguais para mulheres no contexto do funk brasileiro através de suas composições, também reivindicam essas interpretações de sentidos injustos de palavras na sociedade. Por que se utiliza o signo “puta” para referir-se a uma mulher que é livre sexualmente se para o homem, que também é livre sexualmente, utilizam-se palavras como *pegador*, *garanhão*, ou *cachorrão*? Sendo positivamente aceito para os homens e negativamente aceito para mulheres?

A seguir, considero importante apresentar um breve panorama de algumas composições do funk produzidas e cantadas por homens, em contraste com outras composições produzidas ou cantada por mulheres. Isto apenas para ilustrar o ponto de vista linguístico que exponho nesta pesquisa. Embora meu foco não seja um estudo aprofundado das escolhas lexicais dos compositores, considero essa perspectiva relevante para a compreensão dos efeitos de sentido nas interpretações destas canções.

3.2. Um breve panorama de aparições de mulheres no funk: contrastes de gênero e discurso

O funk brasileiro representado por mulheres que utilizam esse espaço que ainda é muito machista, opressor e agressivo, para transmitir estes tipos de mensagens, discursos e ideologias, pode refletir na própria relevância cultural que este gênero propõe para o país, pois este ainda é muito ridicularizado dentro da sociedade brasileira, porém muito ouvido por jovens e crianças. A provocação do pensamento crítico nesses jovens e crianças sobre esses fatores recorrentes na sociedade através da música é uma tentativa válida e atrativa para ações de mudança no futuro.

Fui uma criança e adolescente que cresceu ouvindo o gênero funk, em confraternizações da escola, da família e amigos. Não partindo de sua origem nos anos 1990 – em que a temática dos DJs e compositores tratava da realidade da violência em favelas e periferias do Rio de Janeiro –, mas sim de algumas composições posteriores, as que começariam a tratar da temática erótica e feminina – para não dizer misógina. O Furacão 2000⁶ foi a maior produtora e gravadora carioca responsável pela divulgação do

⁶ Teve início a partir da união de duas equipes de som na década de 1970: o Som 2000, de Rômulo Costa e a Guarani 2000, de Gilberto Guarani. Inicialmente realizava bailes de soul e funk.

gênero musical dos anos 1990 e 2000, iniciando uma nova era do funk que perpetua até os dias de hoje.

Um dos principais grupos que marcou o funk carioca dos anos 2000 foi o Bonde do Tigrão, com canções que explodiram na indústria da música na época, dentre elas, Cerol na mão, Só um tapinha e Só as cachorras. Com o auxílio de um site de letras de músicas intitulado Vagalume, apresento aqui as letras das canções mencionadas, para fins reflexivos e analíticos. Abaixo, transcrevo a letra das canções mencionadas.

Cerol na Mão

Quer dançar, quer dançar	Guarda esse corpo pra mim
O Tigrão vai te ensinar [2x]	Que eu te quero demais
Eu vou passar cerol na mão, assim, assim	Agora, vem com o Tigrão
Vou cortar você na mão, vou sim, vou sim	Na nova dança, a do entra e sai
Vou aparar pela rabiola, assim, assim	Entra e sai, entra e sai
E vou trazer você pra mim, vou sim, vou sim	Na porta da frente e na porta de trás
Eu vou cortar você na mão	Realizar seus desejos, isso nós vamos fazer
Vou mostrar que eu sou tigrão	Tudo que você pedir nós vamos atender
Vou te dar muita pressão	É uma nova mania, vai pegar o baile inteiro
Então martela, martela, martela o martelão	Entra e sai, entra e sai
Levante a mãozinha, na palma da mão	Na porta da frente e na porta de trás
É o Bonde do Tigrão...	
Elas são maravilhosas, claro	
Elas são demais	

Letra da música Cerol na mão, do Bonde do Tigrão

Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/bonde-do-tigrao/cerol-na-maoentra-e-sai.html>>

Acesso em 29 de março

Para uma breve análise dessa composição textual, relembro aqui a definição de signo linguístico na perspectiva saussuriana: de acordo com Saussure (2010), o signo linguístico é a união de duas faces psíquicas – o conceito e a imagem acústica, nomeados pelo autor de significado e significante, respectivamente. O significado (conceito) está relacionado à palavra e o significante (imagem acústica) é a impressão sensorial que imaginamos quando lemos/ouvimos/vemos a palavra. Ou seja, em termos morfológicos, as palavras nos remetem sempre, não a uma união de uma coisa com um código que nomeia esta coisa, mas a um conceito que incita uma imagem à nossa mente.

Podemos considerar esta definição de signo para pensar nos significados e significantes que encontramos na letra acima, com a finalidade de compreender a

complexidade da língua e a linguagem no contexto artístico, bem como analisar algumas expressões características e recorrentes utilizadas na linguagem do funk – nas letras de canções, em discursos de shows, em videoclipes e nas demais plataformas textuais relacionadas.

O signo *cerol* nos remete ao conceito de substância, relacionada a uma imagem acústica de uma pasta cortante utilizada geralmente na prática de empinar pipas (pelo menos, esta é a imagem que me incita). Percebe-se que, ao ler toda a sentença “Eu vou passar cerol na mão, assim, assim/Vou cortar você na mão, vou sim, vou sim”, a imagem acústica que incita em nossa mente não é a ação de empinar/cortar pipas, mas, sim, a imagem de violência física a uma pessoa (você). Certamente, como conhecemos o contexto em que esta sentença está sendo dita, podemos relacioná-la a uma prática erótica, uma metáfora utilizada para movimentos em relações sexuais.

Ao realizar a leitura da letra dessa composição, percebe-se que toda a narrativa está relacionada à temática da prática sexual. As expressões utilizadas logo no início, como “eu vou passar cerol na mão/vou cortar você na mão” são ambíguas em seu sentido, pois estão passíveis de diversas interpretações. Para uma análise mais clara, o contexto social e discursivo do gênero funk revela uma interpretação interligada à conotação sexual, embora as palavras utilizadas remetam a uma simples prática de empinar pipa.

Além do uso de metáforas, destaco as inferências de dizeres às mulheres nessa canção. Primeiramente, ao longo de todo o texto, o interlocutor masculino lista uma série de “ações” direcionadas a um interlocutor feminino, o uso constante do pronome pessoal *eu*, juntamente com o verbo *ir* conjugado no presente com valor de futuro imediato – *vou* – no início das frases do interlocutor incita um intervalo de tempo muito curto entre as ações, ou seja, é como uma sequência quase ininterrupta de comportamentos que envolvem uma segunda pessoa. Como se disséssemos, “vou fazer isso com você, depois isso, depois aquilo etc...”. Nesse texto, não temos indícios de resposta do interlocutor feminino, mas verifica-se o uso de verbos no modo imperativo, como em “Então martela, martela, martela o martelão”, “Levante a mãozinha na palma da mão” e “Guarda esse corpo só pra mim”. Segundo a norma culta da língua portuguesa, o verbo classificado no

modo imperativo pode expressar: pedidos, conselhos, súplicas, avisos, convites, sugestões e ordens.

Após a leitura, é difícil atestar se o interlocutor está pedindo ou ordenando algo, mas sabemos que estão entre essas duas ações. Para isso, como em qualquer situação de uso da língua, precisamos obter contexto da enunciação para analisar mais precisamente o sentido completo das frases. Retomando o contexto, estamos falando de canções compostas por grupos masculinos no funk brasileiro em meados dos anos 2000, a partir de uma temática erótica. Assim, após a leitura da letra, compreendemos que se trata de um conjunto de metáforas para realizações de práticas sexuais. As sentenças em que se utilizam os verbos “martelar”, “levantar” e “guardar” no modo imperativo também estão relacionados a esse contexto e, portanto, possuem um significado diferente de suas reais ações – como o ato de masturbação, de interação sexual e preservação do corpo da mulher para apenas um homem.

Outra produção bastante famosa nos anos 2000 foi a canção “Só as Cachorras”, do mesmo grupo musical.

Só as Cachorras	uh uh uh uh uh!	vo te dar muita pressao
uh so as cachorras	o baile todo	quando eu vejo um popozao
uh uh uh uh uh!	uh uh uh uh uh!	rebolando no salao
as preparadas	pula sai do chao esse e o	nao consigo respirar
uh uh uh uh uh! (2X)	bonde do tigrão	fico louco pra pegar
as popozudas	libera a energia e vem pro	melhor tu se preparar
uh uh uh uh uh!	meio do salao	que o tigrão vai te ensinar
o baile todo	o baile esta tomado eu	agora e ruim de tu fugir
uh uh uh uh uh!	quero ver voce dança	que o tigrão vai te bulir
pula sai do chao esse e o	ta tudo dominado e o	se tu corre por aqui
bonde do tigrão	planeta vai grita assim:	eu te pego logo ali
libera a energia e vem pro	uh so as cachorras	eu vou lutar ate o fim
meio do salao	uh uh uh uh uh !	vou trazer voce pra mim
o baile esta tomado eu	as preparadas	e eu te chamo bem assim
quero ver voce dança	uh uh uh uh uh! (2X)	uh so as cachorras
ta tudo dominado e o	as popozudas	uh uh uh uh uh !
planeta vai grita assim:	uh uh uh uh uh!	as preparadas
uh so as cachorras	o baile todo	uh uh uh uh uh! <4X
uh uh uh uh uh !	uh uh uh uh uh!	as popozudas
as preparadas		uh uh uh uh uh!
uh uh uh uh uh! (2X)	PARTE RÁPIDA	o baile todo
as popozudas		uh uh uh uh uh!
	vem pra ca com o seu tigrão	HUUU!!!

Letra da música Só as cachorras, do Bonde do Tigrão

Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/bonde-do-tigrao/so-as-cachorra.html>>

Acesso em 29 de março de 2019

Na composição acima, chamo a atenção para a intitulação da canção em que há o signo “cachorra” no plural. A imagem acústica que é vinculada a esse signo nesta situação não é a dois ou mais animais fêmeas da espécie canina, mas sim a mulheres. Porém, há algumas características estéticas e comportamentais comum dentre essas mulheres: solteiras, sexualmente ativas, inclusas em padrões de beleza (loira ou morena, corpos esteticamente magros ou malhados, de estatura mediana etc.), que aparentemente, são “fáceis” para a relação sexual.

O processo de ressignificação acontece quando invertemos o gênero do signo “cachorra” na canção, utilizando “cachorro”. A pergunta que deve ser feita é: obtemos a mesma imagem acústica da palavra “cachorra”, com a diferenciação apenas do gênero? A resposta é claramente não. Nessa circunstância, acompanhado dos adjetivos “preparadas” e “popozudas” – a última muito comum na linguagem do funk para referir-se a uma mulher com um bumbum grande, a denominação “cachorra” está relacionada à mulheres com determinadas atribuições, porém, quando este adjetivo está relacionado ao gênero masculino, as atribuições e o sentido “negativo” da palavra é alterado.

Por exemplo, em um grupo de amigos, quando um homem é chamado de “cachorro” ou “cachorrão” – a palavra é mais utilizada quando está no aumentativo – é porque ele teve determinados comportamentos que são culturalmente enaltecidos pelo público masculino apenas quando são cometidos por homens, como se relacionar com várias mulheres, enganar ou trair a companheira etc. Ou seja, a palavra ganha um aspecto positivo quando é atribuída ao gênero masculino e negativo quando atribuída ao gênero feminino.

Isso ocorre com diversas palavras na língua portuguesa, porém não é o meu objetivo nesta pesquisa me aprofundar no sexismo existente na língua, mas, sim, apresentar, como um todo, os principais discursos envolvidos nas composições textuais e artísticas por sujeitos masculinos e sujeitos femininos. Percebe-se que nessa canção, os dizeres do interlocutor também estão direcionados a uma receptora que, por sua vez, é percebida através dos adjetivos já mencionados e dos pronomes pessoais tu e você, utilizados na “parte rápida” da composição.

Há um trecho bastante problemático nessa composição que, analisando brevemente, podemos considerar quase uma apologia de crimes de estupro. Nos versos “melhor tu se preparar/que o Tigrão vai te ensinar/agora é ruim de tu fugir/que o Tigrão vai te bulir/se tu corre por aqui/eu te pego logo ali”. Aqui ocorre uma narração clara de uma condição abusiva: a mulher, numa situação desta, está predestinada a aceitar certas práticas na relação e ainda gostar – ou o próprio interlocutor sugere o consentimento da mulher. A estratégia musical para a propagação de discursos de abuso mascaradas em metáforas e ritmos é altamente eficaz, uma vez que está envolvido todo um mercado de consumo que compra um determinado conjunto de arte: ritmo, temática, artista e performance.

Outras apologias são feitas através de composições artísticas no mundo do funk, como, por exemplo, o termo muito famoso dos anos 2000, “o tapinha não dói”, originária da canção “Só um tapinha”, que exponho abaixo, ainda do grupo musical Bonde do Tigrão. Porém, diferentemente das outras canções, nesta temos a participação coadjuvante de uma interlocutora feminina. Ela canta apenas o refrão, mas o ato de obter o seu momento de participação ativa na canção já é um grande avanço para as mulheres no funk, uma vez que seus espaços eram apenas no fundo do palco exibindo seus corpos através de coreografias. Neste momento, ouvimos uma voz feminina que diz algo.

Só um tapinha	Dói, um tapinha não dói	dói
Vai glamurosa	Um tapinha não dói	Um tapinha não dói
Cruza os braços no ombrinho	Um tapinha não dói	Um tapinha não dói, só um tapinha
Lança eles pra frente e desce bem devagarinho	Um tapinha não dói, só um tapinha	Dói, um tapinha não dói
Dá, dá, dá uma quebradinha e sobe devagar	Vai glamurosa	Um tapinha não dói
Se te bota maluquinha	Cruza os braços no ombrinho	Um tapinha não dói
Um tapinha eu vou te dar porque	Lança eles pra frente e desce bem devagarinho	Um tapinha não dói, só um tapinha
	Dá, dá, dá uma quebradinha e sobe devagar	Em seu cabelo vou tocar
Dói, um tapinha não dói	Se te bota maluquinha	Sua boca vou beijar
Um tapinha não dói	Um tapinha eu vou te dar porque	Vou visando tua bundinha
Um tapinha não dói		Maluquinho pra apertar
Um tapinha não dói, só um tapinha	Dói, um tapinha não	Vai glamurosa

Cruza os braços no ombrinho Lança eles pra frente e desce bem devagarinho Dá, dá, dá uma quebradinha e sobe devagar Se te bota maluquinha Um tapinha eu vou te dar porque	Um tapinha não dói, só um tapinha Dói, um tapinha não dói Um tapinha não dói Um tapinha não dói Um tapinha não dói	Vai glamurosa Cruza os braços no ombrinho Lança eles pra frente e desce bem devagarinho Dá, dá, dá uma quebradinha Dá, dá, dá uma quebradinha e sobe devagar Se te bota maluquinha Um tapinha eu vou te dar porque Só um tapinha
Dói, um tapinha não dói Um tapinha não dói Um tapinha não dói	Vai glamurosa Cruza os braços no ombrinho Vai, vai glamurosa Cruza os braços no ombrinho	

Letra da música Só um tapinha, do Bonde do Tigrão

Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/bonde-do-tigrao/so-um-tapinha.html>>

Acesso em 29 de março de 2019

A fala da mulher nesta canção está como confirmação das falas masculinas durante todo o texto. Isso porque, como comentado acima, a participação dela é secundária, ou seja, o foco discursivo do texto não está no que ela diz, de fato, mas no que o homem diz e sua confirmação. O “tapinha” mencionado no texto está relacionado a um fetiche sexual, mas embora esta interpretação esteja clara, pode-se estender uma discussão sobre os efeitos de sentido que podemos obter quando um discurso aparentemente inofensivo passa a incentivar práticas de abuso e violência, justificado em “um tapinha não dói”. Por isso, quando a canção foi lançada em 2001, os produtores foram processados, acusados de incentivar a violência contra a mulher. Numa reportagem realizada por um programa de televisão chamado Domingo Espetacular, na Rede Record, em 2015, relata-se que os produtores foram sentenciados a pagar uma multa no valor de quinhentos mil reais.



Figura 6 – Reportagem sobre a polêmica envolvendo o funk Só um tapinha

Disponível na plataforma online YouTube: <<https://www.YouTube.com/watch?v=XhlurA9kXJA>>
Acesso em 29 de março de 2019

A partir da influência desses grandes hits do funk na geração 2000, a representação feminina sob temáticas sexuais e agressivas só se intensificou, porém de uma forma mais explícita. Se antigamente utilizavam metáforas para se referirem a determinadas práticas no âmbito sexual, como possível estratégia para amenizar o impacto de sentido de suas falas, de certa forma, tratando ainda a temática como tabu, hoje as narrativas encontradas nas produções de autoria masculina estão linguisticamente muito mais explícitas, ou seja, não há, aparentemente, preocupação por parte do enunciador nas escolhas lexicais para a produção de sentido em suas composições.

Essa nova “era” do funk brasileiro pode ser categorizada como “funk proibidão” que aborda, ainda, com muito mais vigor, discursos opressores, machistas e misóginos. Por outro lado, as mulheres MCs expandiram seu espaço no funk, não apenas dançando ou participando como coadjuvante de shows ou canções, mas produzindo suas próprias composições que, não só combatem às temáticas abordadas pelos MCs masculinos, mas reagem ativamente como sujeito participativo consciente de todos os

discursos que o atinge. Nasce, assim, um grupo representativo de mulheres funkeiras que são ouvidas, seguidas, admiradas pelo público brasileiro.

3.3. Funk ou pop? O funk como uma experiência transgressora

Como já mencionado antes nesta pesquisa, o funk está crescendo exponencialmente no Brasil e no mundo, tornando-se conhecido e consumido por grande parte da população jovem do país. Embora o principal gênero musical brasileiro atualmente seja o sertanejo, o futuro, segundo uma pesquisa realizada em 2017⁷, é do funk. A pesquisa foi realizada entre os dias 14 e 27 de julho de 2017 e contou com a participação de 10.630 pessoas, com idade a partir de 12 anos de idade, em 12 capitais brasileiras. O questionário, com 55 perguntas, permitiu traçar um breve panorama dos hábitos culturais dos entrevistados. A pesquisa solicitou, entretanto, que as pessoas indicassem os três gêneros de que mais gostavam. Os seis gêneros que receberam o maior número de indicações foram Sertanejo (37%), MPB (27%), Gospel (21%), Rock (21%) Pagode (17%) e Pop Music (17%).

De acordo com o resultado, o funk não está entre os seis gêneros mais populares, porém, entre as pessoas com idade entre 12 e 15 anos, o funk apareceu como o gênero preferido, obtendo o percentual de 55% entre os jovens entre esta faixa etária. O que indica, de certa forma, que, no futuro, o funk provavelmente ocupará um lugar nesse ranking.

Esta pesquisa pode instigar também uma outra questão a respeito do gênero: se o funk está se popularizando cada vez mais no país e no mundo, por que alguns dados mostram que as pessoas não ouvem funk? Mas, será que as pessoas não ouvem mesmo o gênero musical? Verificamos que o funk é muito mais popular entre as crianças e os jovens e se lhe perguntarmos se ouvem funk, provavelmente vão responder sem constrangimento algum se ouvem ou não.

⁷ Pesquisa realizada pela consultoria J Leiva Cultura & Esporte, com participação do Datafolha, divulgada em 24 de junho de 2018. Disponível em: <<https://blogdobarcini.blogosfera.uol.com.br/2018/07/24/pesquisa-comprova-no-brasil-o-sertanejo-lidera-mas-o-futuro-e-do-funk/>>. Acesso em 20 de junho de 2019.

Mas isso não ocorre com a comunidade adulta devido ao forte preconceito que esse gênero sofre no país. O funk que conhecemos atualmente se originou das favelas do Rio de Janeiro, produzidos por e para a comunidade nas favelas, expondo para o país sua realidade social através das temáticas abordadas em suas letras. Após o reconhecimento dessa produção artística, o funk tomou grandes proporções na indústria da música, porém, ainda recebendo muitas críticas e recusa do público brasileiro.

Talvez o funk não seja ouvido (ou não é assumido que seja ouvido) porque ele ainda é ofensivo. Embora envolva toda a cultura de um povo por trás de suas produções, a linguagem agressiva, a temática de violência e os discursos eróticos presentes nessas composições podem atingir negativamente as pessoas – o que, sob a minha perspectiva, não passa de um constrangimento moral conservador ao qual a sociedade é submetida, consequência do policiamento e censura de assuntos que não deveriam ser ditos ou expostos, como intimidades sexuais ou algumas necessidades emocionais.

Mas o que é o funk? Ele é a letra obscena? A batida fracionada com a repetição de um único ritmo? É a roupa do cantor? A coreografia ensaiada? Acredito que se perguntarmos a qualquer brasileiro sobre essa questão, talvez lhes venham à mente o ritmo dançante de alguma canção. Não é como o country, o forró, o samba, o rock, que conseguimos identificar quase imediatamente o gênero e suas variações. O funk, ao longo dos anos, se modificou enquanto produção rítmica, isso porque sofreu muitas influências de alguns gêneros locais e estrangeiros, como o sertanejo e o pop.

A artista analisada nesta pesquisa, Anitta, produziu funk em parceria com vários outros gêneros musicais – sertanejo, pop, eletrônica etc., adicionando outros artistas ou até performances solo. Isso quer dizer que Anitta não é mais funkeira? Que ela deixou de produzir funk e, portanto, perdeu seu lugar de fala como representante do funk? Para muitos fãs, as respostas são afirmativas. Porém, considerando o aspecto musical, os gêneros estão em constante mudança e aprimoramentos e quando isso ocorre é adicionada uma nova variação do gênero ou um gênero totalmente novo, que

comporte a mudança adquirida, como por exemplo, o samba e o pagode, que são, em sua essência, muito próximos em termos de ritmo.

A composição “Show das poderosas” de Anitta não é considerada tipicamente uma canção do gênero funk, mas sim do gênero pop. Mas Anitta ainda produzia funk em seus shows, sua carreira ainda era baseada no funk e, inclusive, de acordo com o depoimento do produtor musical que popularizou Anitta, o mercado do funk se interessou por ela devido a sua influência pop para o funk. Meu intuito não é solucionar este impasse entre o funk e o pop de Anitta, delimitar o que é exatamente funk e o que é exatamente pop, mas instigar algumas reflexões sobre a complexidade dessas perguntas, uma vez que o funk é uma experiência transgressora: as pessoas podem não assumir que ouvem, outras podem realmente não ouvir, mas em ambientes onde o funk é presente, como festas ou bailes, as pessoas performizam naquele momento – dançando, cantando ou apreciando – o funk. Segundo Leno, um amigo próximo da cantora, que por sua vez também faz parte do funk brasileiro, afirma que “ela hoje está mostrando um outro lado do funk, ela veio do funk... ela está dando uma cara nova para o nosso movimento, e isso é bacana” (Vai Anitta, NetFlix, 2018).

O funk brasileiro produzido por mulheres enfrenta um espaço ainda muito machista, opressor e agressivo. Trata-se de um gênero em processo de reconhecimento como arte, que tem o potencial transgressor de produzir em seu público, especialmente crianças e jovens, provocações que poderão contribuir para o desenvolvimento de um senso crítico em relação às problemáticas que ainda afligem nosso país.

3.4. Anitta ou Larissa?

Além da repercussão que grandes nomes do funk feminino brasileiro estão obtendo no país, há algumas artistas que estão levando suas mensagens para o mundo. Anitta é um exemplo concreto da globalização musical, neste contexto. Embora atualmente esteja compondo músicas para o pop brasileiro e internacional, Anitta tem suas origens no funk carioca, como MC Anitta. Nascida em 20 de março de 1993, Larissa de Macedo Machado é natural de Honório Gurgel, Rio de Janeiro. Iniciou

sua carreira em 2010, quando publicou um vídeo na plataforma online YouTube e despertou o interesse de Renato Azevedo, produtor de uma gravadora independente intitulada na época Furacão 2000, que a chamou para assinar contrato.

Atualmente, as músicas da cantora fazem sucesso mundialmente, sobretudo na América Latina. Com a nova era da Internet e a existência de plataformas de streaming e aplicativos de consumo musical, o alcance das canções é exorbitante, com mais de seis milhões de inscritos em seu canal do YouTube. As visualizações de todos os seus vídeos chegam a aproximadamente 2,6 bilhões. Além disso, Anitta é a artista brasileira mais ouvida no Spotify Brasil e é a única a estar no Top 50 da Billboard. É notória, a partir desses dados, a influência de Anitta no cenário cultural artístico brasileiro e o reconhecimento de suas produções para a demanda musical.

Refiro-me à artista desde o início da pesquisa como Anitta, porém seu nome de nascimento, como vimos, é Larissa. Embora se trate da mesma pessoa em termos físicos, há uma passagem que transita entre estes dois nomes. Como prática comum no âmbito artístico, as pessoas costumam adotar para si um nome diferente ao ingressar em suas carreiras, como possível estratégia de identificação em situações restritas de sua vida. Eu, você e o mundo conhecemos a Anitta, não a Larissa.

Em um documentário produzido pela NetFlix intitulado “Vai Anitta”, lançado em 2018, é possível identificar algumas situações em que a Anitta é referida como Larissa. Sua família a identifica como Larissa; sua mãe, Miriam Macedo, diz que “no palco que eu vejo ela é Anitta, porque ela vira outra pessoa, porque ali ela está representando” (Vai Anitta, NetFlix, 2018). Segundo a mãe, a filha Larissa quando está trabalhando é Anitta, mas fora dos holofotes é Larissa. Até que ponto a construção dessas identidades se separam? Além disso, o nome Larissa Machado aparece como autora de suas composições.



Figura 7 – Imagem retirada do documentário "Vai Anitta" (NetFlix, 2018)

"Show das Poderosas"	"Vai Malandra"
	
<p><i>Single</i> de Anitta do álbum <i>Anitta</i></p>	<p><i>Single</i> de Anitta, MC Zaac e Maejor com a participação de Tropkillaz e DJ Yuri Martins</p>
<p>Lado B "Menina Má"</p>	<p>Lançamento 18 de dezembro de 2017</p>
<p>Lançamento 16 de abril de 2013</p>	<p>Formato(s) Streaming · download digital</p>
<p>Formato(s) Download digital</p>	<p>Gravação 2017</p>
<p>Gênero(s) Pop · dubstep</p>	<p>Gênero(s) Funk ousadia · trap¹¹</p>
<p>Duração 2:30</p>	<p>Duração 3:21</p>
<p>Gravadora(s) Warner Music</p>	<p>Gravadora(s) Warner Music</p>
<p>Composição <u>Larissa Machado</u></p>	<p>Composição Isaac Daniel · <u>Larissa Machado</u> · Brandon Green</p>
<p>Produção Mãozinha · Umberto Tavares</p>	<p>Produção Tropkillaz · DJ Yuri Martins</p>

Figura 8 – Apresentação de Show das Poderosas, em 2013, e Vai Malandra, 2017

Sob as perspectivas de Butler (2003), que estuda o conceito de performatividade na construção das identidades do indivíduo a partir de suas inscrições na linguagem e no discurso, será que é clara a mudança de identidade quando se é Anitta ou quando se é Larissa, assim como sua mãe propõe? Em “Vai Anitta”, quando a cantora faz uma reflexão sobre sua personalidade no passado, ela afirma que “era uma menina funkeira, nova, que rebolava, que falava o que pensava, que era pobre” (Vai Anitta, Netflix, 2018), sugerindo que, atualmente, houve amadurecimento em algumas atitudes e características que ela possuía antes da fama.

Pode-se considerar, por um momento, que a Larissa era uma mulher que morava próximo a comunidades periféricas, que frequentava bailes, que dividia o quarto com a mãe e o irmão, que possuía as características citadas por Anitta no parágrafo acima. Ela possui, a partir das reflexões apontadas inicialmente neste trabalho sobre lugar de fala, uma localização social em um grupo ao qual está inscrita politicamente. Seria correto afirmar, portanto, que a Larissa possui um lugar de fala distinto do de Anitta? Em uma postagem recente em sua rede social Instagram, a cantora publicou uma imagem na qual está posicionada em frente a um estabelecimento comercial de nome “Larissa’s”, seguida de uma legenda “Só para os íntimos”, ou seja, a cantora ainda se identifica como Larissa para pessoas próximas a ela, mesmo sendo Anitta, que segundo um amigo da cantora, que a considera “muito de verdade, ela é Anitta dentro do palco, ela é Anitta fora do palco, ela é Anitta em qualquer momento” (Vai Anitta, Netflix, 2018).



Figura 9 – Foto postada pela artista em seu perfil no Instagram
Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BxNnoYxAcKM/>>
Acesso em junho de 2019

Embora haja esta problematização identitária da artista entre Anitta ou Larissa, a construção da sua identidade artística possui práticas discursivas que promovem ideias feministas em suas composições. Em termos de conquistas, se pensarmos que ao longo da história do silenciamento de mulheres como integrantes descartadas social e politicamente, houve um avanço significativo no fato de uma mulher ingressar, difundir e modificar um ambiente majoritariamente ocupado por homens, implementando suas perspectivas ativamente em suas próprias produções.

Após sofrer com algumas frustrações com gerenciadores de carreira, Anitta decidiu administrar sua própria carreira e ser sua própria empresária. Além da identidade funkeira, cantora pop, neste momento podemos adicionar a identidade empresarial da cantora. Segundo a agente publicitária Amanda Gomes, a Anitta é “um diferencial na história do empreendedorismo artístico brasileiro, ela foi uma pessoa que mudou o cenário brasileiro de como o artista consegue ser, ao mesmo tempo, artista e empresário” (Vai Anitta, NetFlix, 2018).

Em uma cena de seu documentário na plataforma NetFlix, Anitta reúne sua equipe de gravação, composta por homens, e a dirige, em seu projeto artístico “Check Mate”, listando todas as etapas que devem ser realizadas, dizendo o que e como tudo deve ser feito, ocupando o lugar de liderança naquela situação – e o mais importante, estava sendo ouvida por todos. Essa prática discursiva a coloca, através da linguagem, em uma posição de poder que, muitas vezes, são ocupadas exclusivamente por homens.

Segundo RIBEIRO (2015), o empoderamento “significa ter consciência dos problemas que nos aflige e criar mecanismos de combatê-lo. Quando uma mulher empodera a si tem condições de empoderar a outras”. Nas letras da cantora, encontramos discursos emancipadores sobre o comportamento feminino: “não sou mulher de aturar sermão” (Sua Cara, 2017) “não encosta, não me beija, só me olha” (Sim ou Não, 2016), “eu posso conquistar tudo que eu quero, mas foi tão fácil pra te controlar” (Meiga e Abusada, 2012). Ideias de combate à violência de gênero, do direito de decidir sobre seu próprio corpo e da promoção do direito de poder conquistar o que deseja, sem restrições ou impedimentos por ser uma mulher.

Quando Anitta promove este tipo de discurso em suas práticas sociais, empoderando-se, ela empodera outras mulheres. Segundo sua preparadora vocal, Valéria Leal, “se você for ver letra por letra, tem sempre algo de empoderamento. É simplesmente dizer: ‘me respeite, eu gosto de verdade, eu gosto de estar aqui, de estar plena, de estar livre’” (Vai Anitta, NetFlix, 2018).

Com a circulação de letras que transmitem essas mensagens de empoderamento feminino, sobretudo sobre os direitos sociais e políticos da mulher, a disseminação dessas práticas emancipadoras podem promover a conscientização de homens e mulheres sobre alguns fatores equivocados e retrógrados na sociedade, que reprimem, oprimem e contribuem para uma cultura hierarquizada e desigual. Quando essas práticas estão direcionadas a mulheres, elas compreendem as condições injustas e ocorre o processo de empoderamento. Quando são direcionados aos homens, há um processo de desaprendizagem (e, pensando no ativismo epistemológico gramsciano, há um processo de conscientização e solidariedade). Essa desaprendizagem consiste na desconstrução de um aprendizado internalizado oriundo de ideologias conservadoras e tradicionais sobre os estereótipos de gênero. Problematizar esses estereótipos contribui para um comportamento respeitoso quanto ao corpo da mulher, reforçando o discurso de que seu corpo pertence somente a ela, e não ao outro, independente do que está vestindo, do que está fazendo, do que está falando.

Anitta (ou Larissa?) passou por este processo de desconstrução ideológica. Em 2014, Anitta participou de um programa de TV chamado Altas Horas, onde realizou um debate junto à cantora baiana Pitty, que iniciou uma discussão sobre questões da condição da mulher na sociedade. As opiniões de Pitty foram contrárias às da cantora Anitta, que, na época, afirmava que “na balada, a mulher precisa se dar o respeito” para conquistar respeito, caso contrário, a consequência não poderia ser outra senão o assédio, conseqüentemente não dando o direito da mulher a se isentar da culpa da própria violência (Programa Altas Horas, 2014). Este debate obteve um efeito significativo na vida da cantora. Em um festival musical intitulado Villa Mix Festival, em 2016, no Rio de Janeiro, a cantora Anitta fez um discurso sobre a importância de respeitar o funk brasileiro e a mulher, deixando uma mensagem de cunho feminista, muito contrária à sua opinião sobre o assunto no debate com Pitty, em 2014:

Uma vez eu peguei um cara que falou assim pra mim: ‘Se tu fosse minha mulher, a primeira coisa que ia mudar é se rebolar aí na frente dos outros que ia acabar’. Aí eu falei, ‘ah, entendi, pra me pegar é legal; pra ser tua mulher não dá’. Hipocrisia é que não dá, sabe por quê? Eu prefiro ficar sozinha do que ser subordinada (Declaração de Anitta em apresentação realizada no Villa Mix Festival, em 2016).

No discurso acima, a cantora relata uma situação pela qual passou com quem supostamente estava se relacionando. É clara a imposição sobre o corpo dela na fala do homem, que utilizando o substantivo “mulher” seguido de um pronome possessivo “minha” indica a materialização de posse do indivíduo passivo ao indivíduo ativo. A reação da cantora foi combater o discurso machista através da sua postura em afirmar que “eu prefiro ficar sozinha do que ser subordinada”.

Anitta ou Larissa, produzindo funk ou pop, performatiza identidades emancipadoras que incitam, direta ou indiretamente, a promoção do empoderamento feminino em diferentes contextos: na autonomia de sua própria carreira, na autoria de suas próprias composições, em suas letras e em suas performances.

3.5. Show das Poderosas: performatividade que constrói a identidade da poderosa

Butler (2003, p. 25) discute a questão de gênero, afirmando que “todos os corpos são generificados desde o começo de sua existência social (e não há existência que não seja social), o que significa que não há corpo natural que preexista à sua inscrição cultural”, o que aponta para uma conclusão de que

[...] o gênero não é algo que somos, mas algo que fazemos, um ato, ou mais precisamente, uma sequência de atos, um verbo em vez de um substantivo, um fazer ao invés de um ser. [...] O gênero demonstra ser performativo, constituinte da identidade que pretende ser ou o que simula ser [...] a identidade é performativamente constituída pelas próprias expressões que supostamente são seus resultados (BUTLER, 2003, p. 25).

Assim, neste subcapítulo analisarei como estas ações e produções, através das práticas discursivas envolvidas na temática do empoderamento feminino e nas teorias feministas, constroem a identidade da “poderosa” Anitta. Esclareço que considero o Show das Poderosas como uma performatividade, pois se trata de um conjunto de práticas envolvendo a composição: a letra, o videoclipe, performances em shows, discursos ou entrevistas.

Show das poderosas é uma canção composta pela Anitta, produzida por Umberto Tavares e Mãozinha e gravada pela Warner Music. Foi lançada digitalmente em 16 de abril de 2013, na plataforma privada iTunes, como primeiro single de seu primeiro disco intitulado “Anitta”. Em 19 de abril de 2013, foi publicado na plataforma YouTube o videoclipe da canção, que possui atualmente quase 152 milhões de visualizações. Como mencionei anteriormente, embora a Anitta estivesse inserida no gênero funk, a canção não é considerada funk brasileiro, mas sim pop music. Porém, no documentário “Vai Anitta”, o produtor que se interessou por ela no começo da carreira afirmou que ela chamava a atenção do funk porque ela tinha influência do pop (Vai Anitta, NetFlix, 2018). Assim, após o lançamento de Show das Poderosas, o Brasil passou a conhecer a Anitta. Iniciarei a análise, primeiramente, pela letra da composição artística.

Show das Poderosas	Chama atenção à toa Perde a linha fica louca	Meu exército é pesado A gente tem poder Ameaça coisas do tipo você Vai
Prepara que agora é a hora Do show das poderosas Que descem e rebolam Afrontam as fogosas Só as que incomodam Expulsam as invejosas Que ficam de cara quando toca	Solta o som que é pra me ver dançando Até você vai ficar babando Para o baile pra me ver dançando Chama atenção à toa Perde a linha fica louca	Solta o som que é pra me ver dançando Até você vai ficar babando Para o baile pra me ver dançando Chama atenção à toa Perde a linha Fica louca
Prepara Se não tá mais à vontade sai por onde entrei Quando começo a dançar eu te enlouqueço, eu sei Meu exército é pesado a gente tem poder Ameaça coisas do tipo você Vai	Prepara que agora é a hora Do show das poderosas Que descem e rebolam Afrontam as fogosas Só as que incomodam Expulsam as invejosas Que ficam de cara quando toca	Solta o som que é pra me ver dançando Até você vai ficar babando Para o baile pra me ver dançando Chama atenção a toa Perde a linha Fica louca Fica louca Fica louca
Solta o som que é pra me ver dançando Até você vai ficar babando Para o baile pra me ver dançando	Prepara Se não tá mais a vontade Sai por onde entrei Quando começo a dançar Eu te enlouqueço, eu sei	Prepara!

Partindo do título da canção, o “Show das poderosas” implica um grupo de pessoas que se encontram em um palco – espaço que enfatiza aqueles que se apresentam, promovendo visibilidade. A canção se inicia a partir do aviso “Prepara, que agora é a hora do show das poderosas”. Nessa sentença, Anitta, literalmente, prepara o seu espectador/leitor/ouvinte para a sua fala e, ao utilizar o adjetivo “Poderosas”, no plural, compreende-se que ela não será protagonista do show sozinha, propiciando espaço para mais pessoas. O verbo “preparar” no imperativo e o advérbio temporal “agora” prendem a atenção do interlocutor para quem as falas se dirigem. No videoclipe, Anitta aparece em foco, em um primeiro momento ela está andando em direção a um microfone. Simbolicamente no contexto do funk, essa evolução da ocupação feminina em estar no palco e ser o centro da performance com o microfone na mão, pode ser considerada uma prática emancipadora.



Figura 10 – Show das Poderosas, Anitta, 2013 (Videoclipe)
Disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>>
Acesso em junho de 2019

Na segunda estrofe, Anitta diz: “meu exército é pesado, a gente tem poder”, confirmando a referência a um protagonismo compartilhado, e, ao ver o videoclipe, percebe-se que Anitta encontra-se no centro do palco, juntamente com mulheres e homens – por isso, o leitor, ao se deparar com o título “show das poderosas”, pode, a partir do adjetivo do gênero feminino, concluir que se refere apenas às mulheres. Interpretação equivocada, uma vez que na ilustração da composição, na representação do “exército” encontram-se mulheres e homens.



Figura 11 – Videoclipe Show das Poderosas, Anitta, 2013, na plataforma YouTube
Disponível em: <<https://www.YouTube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>>
Acesso em junho de 2019

Ao analisar a imagem acima (Figura 11), podemos identificar uma mistura racial e de gênero em seus dançarinos. Há homens brancos, negros, mulheres brancas e negras. Ao optar pela diversidade na representação em seus videoclipes, Anitta constrói uma identidade solidária aos movimentos sociais desses sujeitos políticos. Essa prática solidária pode ser justificada através do ativismo epistemológico gramsciano, mencionado inicialmente neste trabalho.

Pressupondo que cada fazer é político e cada indivíduo é pertencente de um grupo social que pressupõe um lugar de fala na sociedade, Anitta está inscrita em uma agenda social, ao considerar sua cor, classe social e gênero. Pode-se interpretar que no verso “**meu** exército é pesado”, esse exército está composto de mulheres com as mesmas condições que ela, o que lhe confere lugar de fala (ativismo político), mas, na imagem, a partir da inserção de mulheres negras e homens – homossexuais ou heterossexuais – o sentido de solidarizar-se aplica ao espaço oferecido para que suas vozes também sejam ouvidas (ativismo epistemológico).

A narrativa do texto indica uma situação de performance em um baile, espaço onde o funk é apresentado e consumido através de shows, Djs, MCs, geralmente, em favelas brasileiras. Em “Solta o som que é pra me ver dançando” / “Para o baile para me ver dançando” (Show das Poderosas, Anitta, 2013), o foco está exclusivamente nela. Na canção, o homem não tem participação ativa na letra, apenas está implicitamente pressuposto a partir do pronome pessoal “você” – como uma inversão de ocupações na escala do funk dos anos 2000, por exemplo. As mulheres estavam presentes em suas composições através das temáticas e referências objetificadoras para o seu corpo em função do homem. Em “Show das Poderosas”, a temática não está direcionada aos homens, mas sim à própria cantora e às pessoas que estão ao seu lado e que fazem parte do protagonismo na representação visual e na representação textual da canção.

Em junho de 2013, Anitta realizou um show de lançamento da turnê “Show das Poderosas”, onde se apresentou em um evento intitulado “Barra Music”. O primeiro dado interessante que esta performance acrescenta para este trabalho é que, ao performatizar a canção ao vivo, o ritmo pop da música não é enfatizado. O mesmo ocorreu em uma apresentação da artista em fevereiro deste ano, em um festival de música chamado “Planeta Atlântica”, um dos maiores eventos de música no sul do país. A cantora apresentou a canção, nos dois shows, em 2013 e 2019, com um arranjo de beats típicos do gênero funk, ou seja, desconstrói-se um pouco as características pop que a composição carrega. Pode-se questionar, assim, se a identidade do funk também pode ser considerada performativa, uma vez que a Anitta apresenta transividade entre o funk e o pop, de acordo com suas estratégias de apresentação.

Em relação às questões de empoderamento, a postura de Anitta ao longo do videoclipe da canção e durante algumas apresentações ao vivo apresenta expressões de seriedade, agressividade e força. A coreografia da canção possui movimentos de luta, como por exemplo, as mãos para cima ao cantar o verso “meu exército é pesado, a gente tem poder” e é isto mesmo que a performatividade Show das Poderosas constrói: a identidade de uma mulher poderosa que é livre para cantar funk, para cantar pop ou ambos.

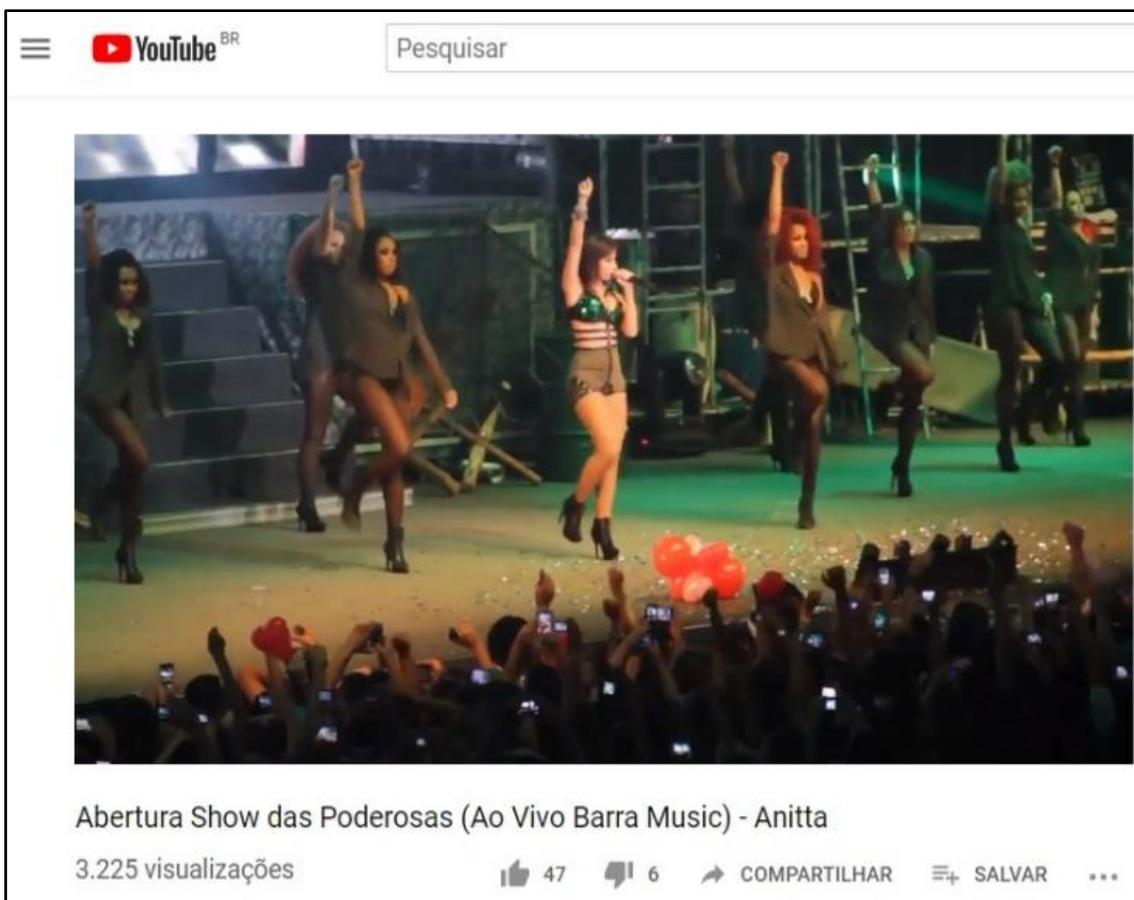


Figura 12 – Apresentação de Show das Poderosas em Barra Music 2013 (plataforma YouTube)
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ljlwYCz90>>
Acesso em junho de 2019



Figura 13 – Coreografia no videoclipe oficial Show das Poderosas (plataforma YouTube)
Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FGViL3CYRwg> >
Acesso em junho de 2019

Ao longo da carreira de Anitta, o momento mais importante de sua vida, segundo a cantora, foi o ano de 2017, em que iniciou sua carreira internacional. Com as influências da indústria musical internacional, suas composições e aparições no funk diminuíram, ela começou a cantar em espanhol e inglês com muita frequência, sua personalidade artística era voltada totalmente para o pop, para o reggaeton e a música eletrônica. O “Show das Poderosas” foi a porta de entrada para o mundo ouvir Anitta.

3.6. Vai Malandra: performatividade que constrói a identidade da malandra

“Vai Malandra” faz parte de um projeto musical intitulado “Check Mate”, de Anitta. A artista, compreendendo um pouco melhor o cenário musical e como o seu público consome música, ao invés de lançar um álbum, ela anunciou que a cada mês lançaria uma canção, juntamente com o seu respectivo videoclipe. O projeto iniciou-se

em 3 de setembro de 2017 com a canção em inglês “Will I See You”, em parceria com o produtor musical americano, Poor Bear.

Em outubro, lançou a canção “Is That For Me”, em parceria com o DJ sueco Alesso. O videoclipe foi gravado na Amazônia em um momento político crítico, no qual o então presidente da república, Michel Temer, estava prestes a autorizar um decreto de liberação de exploração de mineradoras, o que resultaria em um alto grau de desmatamento da floresta amazônica. Anitta, consciente dessa situação e da sensibilidade do público brasileiro, optou por gravar seu videoclipe em território amazônico, com a presença de índios locais, com o objetivo de mostrar a beleza amazônica e a importância de preservar as reservas naturais brasileiras.

No próximo mês, foi lançada a canção “Downtown”, em parceria com o cantor colombiano J Balvin. A canção foi composta em língua espanhola e o seu videoclipe foi filmado no prédio Empire States, em Nova York, nos Estados Unidos.

A última produção desse projeto foi a canção “Vai Malandra”, em 18 de dezembro de 2017, produzida por Tropkillaz e pelo DJ Yuri Martins, gravada pela Warner Music e composta por um MC, chamado artisticamente de MC Zaac, e Anitta, além da participação de um rapper americano chamado Maejor. Após quase dois anos de lançamento, o videoclipe possui um pouco mais de 360 milhões de visualizações e foi o segundo maior sucesso do seu projeto, perdendo apenas para Downtown, com 426 milhões de visualizações. Ganhou Certificado Duplo de Platina no Brasil e ficou em 18º lugar no Spotify Global – ou seja, entre as 20 canções mais ouvidas no mundo pela plataforma Spotify.

Assim como no subcapítulo anterior, analisarei a performatividade “Vai Malandra”, a partir das práticas discursivas da letra da canção, do videoclipe e da performance ao vivo para a construção da identidade, que chamo neste momento, de “malandra”. Uma identidade diferente da identidade da “poderosa” discutida anteriormente: enquanto a primeira foi originada no funk brasileiro e transitada para o pop, esta estava inserida em um contexto pop e transitou para o funk. Abaixo, segue a letra da canção:

Vai Malandra

Vai malandra an, an
E ta louca, tu brincando com o bumbum
An, an tutudum an, an (2x)

Ta pedindo, an, an
Se prepara, vou dançar presta atenção
An, an tutudum an, an
Cê aguenta an, an
Se eu te olhar
Descer, quicar até o chão

Desce, rebola gostoso
Empina me olhando
Te pego de jeito
Só começar embrazando contigo
É taca, taca, taca, taca

Desço, rebolo gostoso
Empino te olhando
Te pego de jeito
Se começar embrazando contigo é

Não vou mais parar
Cê vai aguentar (2x)

(Hip hop)
Vai malandra
Me mostre algo
Bebê brasileira, você sabe que te quero
Bunda grande, sente um copo nela
Veja meu zíper colocar essa bunda nele
Hipnotizado pelo jeito que você se mexe
Não posso mentir, estou tentando te ver
nua
Anitta, bebê, estou tentando dar uns tapas
Eu posso dar isso para você, você pode
aguentar

Já tá louca, bebendo
Tão solta, envolvendo eu tô vendo
Não para não

Vai malandra an, na

E ta louca, tu brincando com o bumbum
An, an tutudum an, an

Vem malandra an, an
Eu tô louca, tô brincando com o bumbum,
an an

Vai malandra
Vire-se e coloque-o sobre mim, querida
Vai malandra an, an
Eu tô louca, tô brincando com o bumbum
An, an bebê (2x)

Desce, rebola gostoso
Empina me olhando
Te pego de jeito
Só começar embrazando contigo
É taca, taca, taca, taca

Desço, rebolo gostoso
Empino te olhando
Te pego de jeito
Se começar embrazando contigo é...

Não vou mais parar
Cê vai aguentar (2x)

(Hip Hop)
Jogue de volta para mim e Zaac
Faça com que faça "clap", sim, eu tô nessa
Puxando forte, sim, eu tô nessa
Por trás, sim, eu tô nessa
Cachorro grande fazendo na gatinha
Chefe jovem onde a está a Millys
Na favela onde tudo acontece
E todo o Brasil está sentindo isso

Já tá louca, bebendo
Tão solta, envolvendo eu to vendo
Não para não

Vai malandra an, an
E ta louca, tu brincando com o bumbum
an, an tutudum an, an
(2x)

Vai Malandra, Anitta, 2017
Disponível em <<https://www.vagalume.com.br>>
Acesso em junho de 2019

A partir de uma breve interpretação, é possível identificar palavras originadas da linguagem do funk brasileiro, como, por exemplo: o verbo “embrazar”, que significa, segundo o Dicionário Informal⁸, “quando uma pessoa está fazendo algo melhor que as outras pessoas ou que está chamando mais atenção do que os outros.” Diferente de “embrazado”, que significa que o indivíduo está sob efeito de entorpecentes. Esta expressão é muito comum nas produções atuais do funk brasileiro e está relacionada a um estilo de dança vinculado ao funk.

A narrativa do texto refere-se a uma temática relacional entre os protagonistas em um contexto de entretenimento. Para facilitar a análise, sublinhei os versos em que a cantora se coloca na composição. Embora o objetivo neste trabalho seja discutir as práticas discursivas individuais da artista Anitta, neste momento analisarei a letra em contraste com suas falas e as falas dos protagonistas masculinos, para, assim, verificar se há uma prática emancipadora na canção.

A partir da leitura da letra, se corrobora o protagonismo compartilhado entre os cantores, cada um possui um momento de fala na composição. Anitta inicia com o verso “Tá pedindo an, an/ Se prepara, vou dançar, presta atenção” e é um início parecido com a canção “Show das Poderosas”, pois há o mesmo verbo de impacto que incita o foco para a sua fala. A cantora se dirige ao outro protagonista a partir de uma provocação de teor erótico, estratégia de temática recorrente nesse gênero musical. Esta provocação se perpetua durante toda a narrativa, com refrãos que se repetem.

O adjetivo “malandra” é direcionado a Anitta na fala dos outros protagonistas e, em sua fala, ela utiliza o verbo “ir” no imperativo, “Vem, malandra”, semelhante a uma condição de convite para se juntar a ela. O jogo enunciativo é arranjado a partir das trocas pronominais com os verbos, “Vai malandra” – ela – “Vem malandra” – você -, “tá brincando com o bumbum” – ela – “tô brincando com o bumbum” – eu -. Esta prática comunicativa se assemelha à participação coadjuvante da mulher no funk antigamente, em que suas falas serviam para a confirmação da fala do outro.

⁸ Dicionário Informal, disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br>>.

Um dado interessante são as falas nos momentos de participação do happer Maejon. Considero, aqui, que Anitta participou da composição da letra e que se o produto final foi este, teve seu consentimento. Os versos destes dois momentos revelam expressões que objetificam o corpo feminino, caindo no estereótipo estético de uma imagem sexualizada da mulher brasileira. O envolvimento de Anitta com canções que disseminam ainda esses tipos de discurso promove o empoderamento feminino? Qual a identidade que está sendo construída?

Como mencionado na introdução desta pesquisa, meu objetivo não é responder com propriedade às problemáticas apresentadas, mas, sim, apresentar questionamentos e discussões que possam possibilitar reflexões iniciais para as respostas. Mas, resgatando as ideias de Butler (2003), o sujeito é performativo porque pressupõe identidades transitórias ao longo da vida, ou seja, em determinadas situações, constroem-se identidades de acordo com as escolhas internas e externas ao indivíduo, estrategicamente ou não. Antes de chegar a qualquer conclusão, é necessária a análise do videoclipe da canção – a representação visual das falas, que pode também apresentar outros dados pertinentes à pesquisa. O videoclipe foi gravado na favela de Vidigal, Rio de Janeiro.

A primeira imagem do videoclipe é focada no “bumbum” da cantora enquanto ela caminha e depois sobe em uma motocicleta. Inclusive, é a imagem utilizada na divulgação da música. Esse dado é importante para discutir padrões estéticos impostos nos corpos femininos, que, ao serem questionadas, demonstram consciência combativa a esses discursos hegemônicos de “padrões de beleza”, o que promove a autoaceitação feminina em questões de autoestima. Leon (2001) aponta que

O empoderamento como autoconfiança e autoestima deve integrar-se em um sentido de processo com a comunidade, a cooperação e a solidariedade. Ao ter em conta o processo histórico que cria a carência de poder, torna-se evidente a necessidade de alterar as estruturas sociais vigentes; quer dizer, se reconhece o imperativo de mudança. (LEON, 2001, p. 97)

Ao optar por “mostrar” o seu corpo sem edição nenhuma, com marcas, cores, curvas naturalmente próprias de seu corpo, inseriu-se em uma prática emancipadora de empoderamento feminino. Em seu documentário “Vai Anitta”, ao tratar do videoclipe “Vai Malandra”, ela afirma:

E aquilo ali é muito de quem eu realmente sou, assim. É uma parte minha, eu tenho também uma parte séria, uma parte empresária, uma parte romântica, mas eu também tenho aquela parte ali malandra, que eu coloquei no vídeo, e é a minha imagem que foi usada, o meu corpo, enfim; eu não fiz com a imagem de ninguém. Então não é uma bandeira que eu usei outras pessoas para levantar. Eu quis fazer isso para me sentir livre mesmo.” (Vai Anitta, NetFlix, 2018)

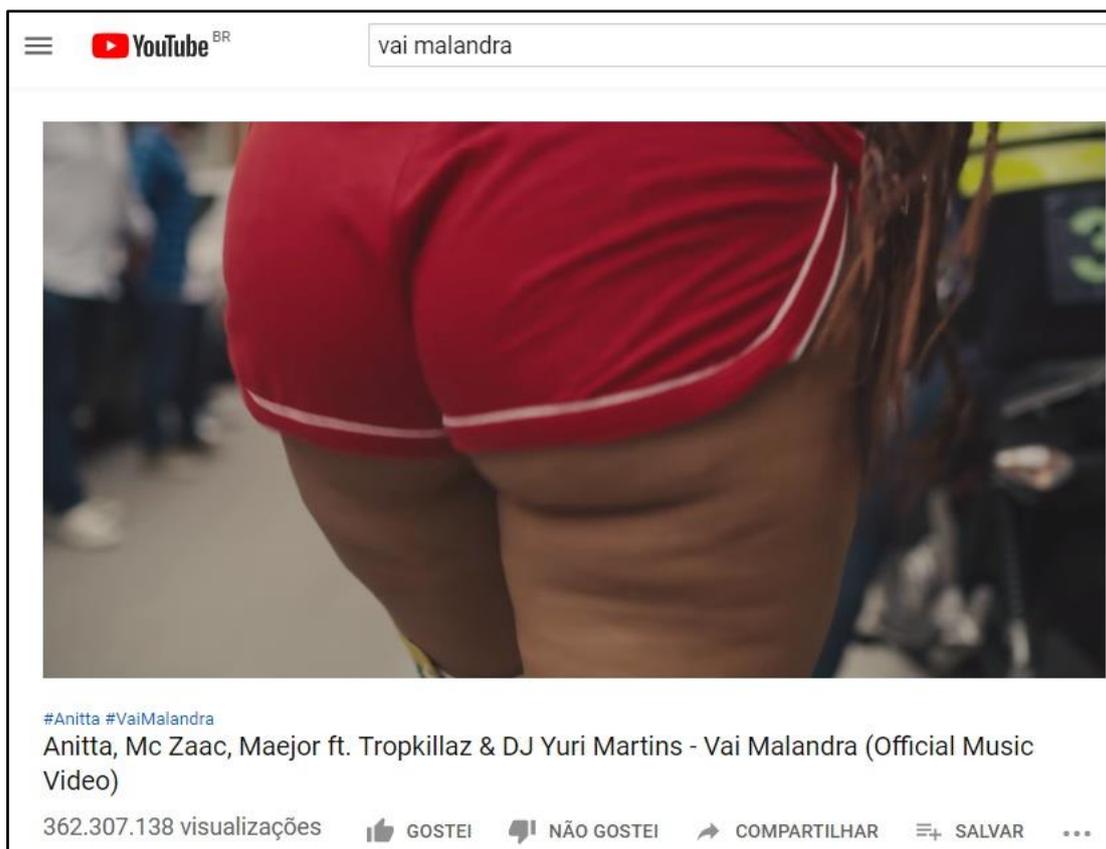


Figura 14 – Primeiros segundos do videoclipe "Vai Malandra" (plataforma YouTube)
Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=kDhptBT_-V>
Acesso em junho de 2019

No clipe, é representada a cultura do funk carioca através do figurino, da caracterização do ambiente, das ações das pessoas em torno dos protagonistas, dos figurantes etc. Nota-se o prestígio do funk como prática comum em favelas, a linguagem, a dança e a diversidade social presente no videoclipe. Assim como em “Show das Poderosas”, Anitta abre espaço no palco para mulheres negras moradoras de favela, mulheres gordas, magras, altas e baixas, expandindo até para a comunidade LGBTQ+. Sobre a importância do empoderamento negro na sociedade brasileira, Adenilde de Petrina Bispo, do coletivo “Vozes da Rua”, afirma que:

Como mulheres de periferia, do quarto de despejo da cidade, é importante falar o que entendemos como empoderamento a partir de nossas vivências. Não encontramos em nenhuma discussão produzida pelo feminismo branco uma possibilidade de construção de nossa identidade. Somos muitas, somos plurais. Nossa discussão sobre o empoderamento é no sentido de busca que fortalece o grupo na caminhada dentro de uma sociedade desigual. Racista, machista e preconceituosa. Empoderar o coletivo leva a conscientização, união e a transformação das pessoas e da comunidade. Especificamente, nós, mulheres periféricas, buscamos estratégias sempre criativas de superar a desigualdade, o machismo, a violência e a maneira como a sociedade nos vê e reage diante de nossas lutas. Por causa de nossa história de opressão, silenciamento, marginalização, buscamos caminhos pra superação, daí o nosso entendimento do que seja empoderamento. Abrir a discussão sobre este tema é vital para nossa caminhada (Adenilde Petrina Bispo, do coletivo Vozes da Rua, Santa Cândida, Juiz de Fora/MG).

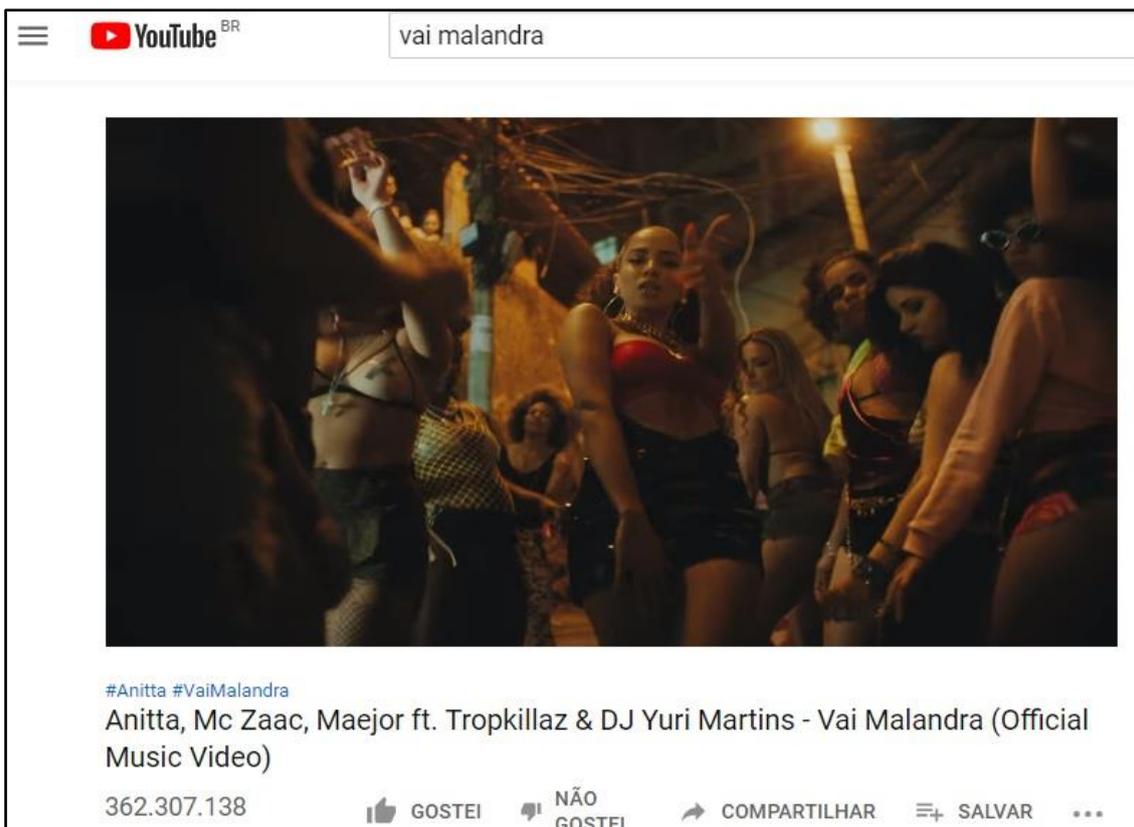


Figura 15 - Imagem retirada do videoclipe "Vai Malandra" (plataforma YouTube)

Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=kDhptBT_-VI>

Acesso em junho de 2019

Em termos de Identidade, Anitta adquiriu um figurino representativo da cultura negra e durante o todo videoclipe estava com roupas curtas, ora de cabelo com tranças, ora estilo blackpower, bronzeada, na laje. Aqui, revela-se outra identidade de Anitta, que não se evidencia só pelas escolhas visuais de sua aparência, mas por todo o projeto musical em si: a escolha do local de gravação, das pessoas que participariam do videoclipe, do ritmo excêntrico do funk carioca, da composição da letra e da recepção do seu público para com este trabalho. Minha intenção não é afirmar se Anitta é ou não uma mulher negra – nem cabe a mim está classificação –, mas demonstrar que, ao ter suas origens em periferia carioca, iniciar sua carreira no funk, ela estava inscrita nessa agenda social e, portanto, pertence a este coletivo de lugar de fala e se identifica com esse espaço. Porém, ao desenvolver toda uma carreira internacional, a cantora obteve outros interesses, os quais se articulavam de acordo com as necessidades do seu trabalho, transformando sua realidade social em outra. Poderíamos sugerir, portanto, que “Vai Malandra” foi estrategicamente produzida

para disseminação internacional do funk? Ela poderia retornar “às origens” a partir desse interesse? Em uma entrevista realizada em janeiro de 2018 para uma agência de notícias intitulada Agence France-Press (AFP) sobre a canção, Anitta confirma este interesse, ao apontar que: "Acho que o fato de estarmos com um funk lá fora mostra ainda mais nossa diversidade musical. [É] Importante pra tanta gente que trabalha com música e com o funk" (Jornal Metro, 04/01/2018). Considerando a construção identitária como transitória, contingencial e relacional, Anitta poderia construir novamente esta identidade que se encontrava lá em meados de 2012, quando ainda era Larissa.

Na mesma entrevista, Anitta ainda discorre sobre questões feministas propostas pelo videoclipe. A recepção do público foi dividida entre os que acreditavam que o projeto disseminava ainda mais a objetificação erótica da mulher brasileira e aqueles que enxergavam essa atitude como uma prática de empoderamento feminino. Ao perguntar à cantora se ela se considerava feminista, ela respondeu: “Sim. E eu, como mulher, tento fazer a minha parte. Ainda há um longo caminho para todas nós termos os mesmos direitos. O machismo no Brasil é muito grande, mas acredito na mudança e juntas somos mais fortes” (Jornal Metro, 04/01/2018).

Embora inicialmente, ao realizar uma breve interpretação apenas da letra da canção e identificar que, na composição, ainda havia versos que incitavam discursos machistas e sua participação dava espaço para questionamentos sobre possíveis conflitos ideológicos, que, até o momento, alinhavam-se para ideias progressistas, feministas e emancipadoras, ao analisar o videoclipe e as falas em entrevistas, em conjunto, acredito em uma visão panorâmica da performatividade, contextualizando-a em um interesse da artista em empoderar, sobretudo, o funk brasileiro. Anitta, nessa perspectiva, construiu a identidade da malandra gerando repercussões positivas e negativas quanto à legitimidade de suas ações. Luisa Bertrami D’Angelo, em um site intitulado NotaTerapia⁹, copila sete conceitos essenciais para entender o pensamento de Butler, ao falar de sujeito, afirma que

⁹ NotaTerapia é um site construído por Luisa Bertrami D’Angelo, Doutoranda em Psicologia Social pela UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, mestre em Psicologia Social (UERJ), Psicóloga (PUC-MG)

O sujeito não é preexistente; ele é sujeito-em-processo constituído no discurso pelos atos que executa. Este sujeito, portanto, se constrói e destrói o tempo todo. É assim, instável e poroso, sem lugar fixo no mundo. Isto significa dizer que o sujeito é um construto performativo (D'ANGELO, 2016).

Por isso, é extremamente complexo definirmos a identidade de algum sujeito no mundo, porque, de certa forma, estamos lidando com ações que indicam várias identidades em um único sujeito – como então mapear suas ações e falas de acordo com uma única linha ideológica, social e política? O sujeito pode demonstrar coerência em suas práticas, independente da maneira como decide agir no mundo, mas outros podem não ter coerência nenhuma e, de fato, transitar em identidades estrategicamente convenientes que não geram o propósito emancipatório, combativo, ativista, mas, pelo contrário, que provocam deslegitimação de algum movimento social, de alguma luta política.

Esta pesquisa poderia se estender para refletir melhor sobre essas questões indenitárias que permeiam a carreira de Anitta. Mas, para este trabalho, finalizo com apenas estas reflexões sobre performatividades que construíram uma identidade de cunho feminista, a partir de práticas de linguagem individual que incita o processo de empoderamento feminino, sobretudo o feminismo negro, o qual está altamente ligado ao contexto do funk.

e Luiz Antonio Ribeiro, Doutorando em Memória Social pela UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro na área de Memória e Linguagem/Literatura Brasileira, mestre em Memória Social (PPGMS-UNIRIO) na área de Poesia Brasileira, Formado em Artes Cênicas – Teoria do Teatro pela UNIRIO e graduando do curso de Letras/Literaturas (UNIRIO). (Fonte: <http://notaterapia.com.br/>)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa tinha por objetivo principal propor reflexões acerca do funcionamento da linguagem em relação ao(s) discurso(s) de empoderamento feminino encontrados através das performatividades “Show das Poderosas” e “Vai Malandra”, da artista Anitta.

A partir das considerações teóricas a respeito de questões de identidade e sujeito performativo, foi possível identificar transitividade das identidades ao longo da análise, uma vez que as práticas discursivas eram interpeladas de acordo com os interesses da artista em suas composições musicais no contexto do funk ou fora dele, o que confirma a inconstância do sujeito a partir das performatividades analisadas.

Ao observar algumas das identidades sociais que a integram como sujeito político na sociedade brasileira, representando ou não o funk brasileiro, é possível afirmar que a artista apresenta interpelações políticas e sociais relevantes para as práticas feministas e de empoderamento.

Em “Show das poderosas”, Anitta constrói uma identidade pop originária do funk, mas que conduz discursos emancipadores através da letra, da coreografia e da produção audiovisual.

Já em “Vai Malandra”, Anitta desconstrói a identidade do pop para retornar ao funk – como estratégia de empoderamento do gênero musical marginalizado no país. Além de promover discursos que se solidarizam com o movimento feminista negro. Através de um ativismo epistemológico gramsciano, Anitta insere, em suas produções e performatividades artísticas, pautas do movimento, levantando debates para a desconstrução de pensamentos hegemônicos.

Reforço que este trabalho é um estudo inicial para essas questões de identidade, ou, se é possível falar, para uma pós-identidade. Para a continuidade desta pesquisa, seria necessário considerar várias outras performatividades da artista – até o seu silêncio diante da atual conjuntura política do país. Situações estas que dizem respeito aos movimentos do feminismo negro e da comunidade LGBT+, os quais fazem parte de seu público. Qual

identidade ela constrói a partir do silêncio? Até que ponto podemos alinhar coerentemente nossas identidades a posições políticas, sociais e culturais?

Finalizo minhas palavras dizendo que, assim como Anitta, a identidade que construo neste momento é a de pesquisadora da área de humanas que tenta promover reflexões acerca da emancipação de movimentos sociais que me dizem respeito (ou não) e, por meio de um ativismo epistemológico, apoiar, por meio da minha pesquisa, tais movimentos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

BATLIWALA, S. The meaning of women's empowerment: new concepts from action. In. SEN, G.; GERMAIN, A.; CHEN, L. C. (eds.). **Population policies reconsidered: health, empowerment and rights**. Boston: Harvard University Press, 1994.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** São Paulo: Letramento, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAVALCANTI, Heloísa. O corpo da mulher na música: empoderamento ou objetificação? Portal IG, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://gente.ig.com.br/cultura/2017-04-27/corpo-na-musica.html>> Acesso em: 16 de agosto de 2018.

COLLINS, Patrícia Hill. **Comentário sobre o artigo Hekman "Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revired": Onde está o poder?** Sings, v. 22, n. 2, 1997.

D'ANGELO, Luisa Bertrami. **Sete conceitos essenciais para entender o pensamento de Judith Butler**, NotaTerapia, 2016. Disponível em <<http://notaterapia.com.br/2016/01/28/7-conceitos-essenciais-para-entender-o-pensamento-de-judith-butler/>>. Acesso em 03 de julho de 2019.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: UnB, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GONZÁLEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**, Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984. Disponível em: <<https://goo.gl/VFdjdq>>. Acesso em: 24 de outubro de 2018.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episode of Everyday Racism**. Munster: Unrast Verlag, 2012.

LEÓN, Madalena. **El empoderamiento de las mujeres: encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género**, La Ventana, Espanha, v. 2. n. 3, 2001.

MARTINS, Marcos Francisco. **O valor pedagógico e ético-político para a “filosofia da transformação” de Gramsci e sua relação com o marxismo originário**. Tese (doutorado). Universidade de Campinas, 2004.

NOVAES, Marina. **Funk, o ‘bonde’ da revolução sexual feminina**, El País, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/08/cultura/1438990341_905412.html> Acesso em: 16 de novembro de 2018.

RAMALHO, Viviane; RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de Discurso (para a) Crítica: o texto como material de pesquisa**. Campinas: Pontes, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Letramento, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O empoderamento necessário**, Geledés, 2015. Disponível em < <https://www.geledes.org.br/o-empoderamento-necessario/>> Acesso em 8 de julho de 2019.

RODRIGUES, Carla. **O funk é feminista**, Superinteressante, 2016. Disponível em <<https://super.abril.com.br/cultura/o-funk-e-feminista/>>. Acesso em: 16 de novembro de 2018

SAFFIOTI, Heleieth B. **Feminismos e seus frutos no Brasil**. In: SADER, Emir (org.). **Movimentos sociais na transição democrática**. São Paulo: Cortez, 1986.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. São Paulo: Autêntica. 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 32ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

TEIXEIRA, Cíntia Maria; MAGNABOSCO, Maria Madalena. **Gênero e diversidade: formação de educadoras/es**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

TIBURI, Marcia. **Feminismos em comum, para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

VIANNA, H. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. UFRJ. Museu Nacional, 1987.

Canções citadas:

Anitta. Meiga e Abusada. **Anitta**. Rio de Janeiro. Warner Music, 2012.

Anitta. Show das Poderosas. **Anitta**. Rio de Janeiro, Warner Music, 2013.

Anitta. Sim ou Não. **É Fada - O filme**. Rio de Janeiro, Warner Music, 2016.

Anitta. Sua Cara. **Essentials**. Mad Decent, 2017.

Anitta; MC Zaac; Maejor. Vai Malandra. **CheckMate**. Rio de Janeiro, Warner Music, 2017.

Documentário citado:

Vai Anitta. Direção de Anitta, John Shahidi, Sam Shahidi. Rio de Janeiro: Netflix, 2018. [Seriado/ Documentário]