

## Monstro e bruxa: feminismos na canção brasileira contemporânea

## Monstruo y bruja: feminismos en la canción brasileña contemporánea

Eduarda Rocha Góis da Silva<sup>1</sup>

Susana Souto Silva<sup>2</sup>

### Resumo

*A canção e o poema têm uma longa e amorosa relação. No Brasil, muitos poemas foram musicados e muitas composições dialogam com a nossa vasta produção poética, podendo a circulação do poema se dar em diversos meios e suportes. Ela pode chegar até o/a seu/sua receptor/a em um livro impresso, modo privilegiado pelas pesquisas acadêmicas, ou sustentada pela voz de um/a cantor/a. Este texto não estabelece distinções hierárquicas entre canção e poema, tratando-os igualmente como produtos simbólicos pertencentes ao universo da palavra em sua dimensão estética e, em meio a mudanças significativas na cena musical e literária brasileira, neste início de milênio, tem como objetivo analisar as letras das canções "Eu sou um monstro", do disco Selvática (2015), de Karina Buhr; e "Joana Dark", do disco Trança (2018), de Ava Rocha, a fim de discutir como a canção contemporânea vem contribuindo para refletir acerca da desconstrução de estereótipos de gênero operados na sociedade brasileira. Esta análise breve se faz em diálogo com proposições teóricas de pensadoras feministas tais como: Silvia Federici (2018), Naomi Wolf (1991), Rebecca Solnit (2013), entre outras.*

**Palavras-chave:** Poesia contemporânea. Canção brasileira. Karina Buhr. Ava Rocha.

### Resumen

*La canción y el poema tienen una larga y amorosa relación. En Brasil, muchos poemas fueron musicalizados y muchas composiciones dialogan con nuestra vasta producción poética. La circulación de un poema puede darse en diversos medios y soportes. Ella puede llegar hasta su receptore en un libro impreso, modo privilegiado por las investigaciones académicas, o sostenida por la voz de una cantante. Este texto no establece distinciones jerárquicas entre canción y poema, comprendiendo a ambos como productos simbólicos pertenecientes al universo de la palabra en su dimensión estética y, en medio a cambios significativos en la escena musical y literaria brasileña, en este inicio de milenio, tiene como objetivo analizar las letras de las canciones "Eu sou um monstro", del álbum Selvática (2015), de Karina Buhr; y "Joana Dark", del álbum Trança (2018), de Ava Rocha, con la finalidad de discutir cómo la canción contemporánea viene contribuyendo para la reflexión acerca de la desconstrucción de estereotipos de género vigentes en la sociedad brasileña. Este análisis breve se hace en diálogo con postulaciones teóricas de pensadoras feministas como: Silvia Federici (2018), Naomi Wolf (1991), Rebecca Solnit (2013), entre otras.*

**Palabras clave:** Poesía contemporánea. Canción brasileña. Karina Buhr. Ava Rocha.

**Recebido em:** 22/10/2020.

**Aceito em:** 17/11/2020.

### Introdução

Poesia e canção estão associadas, há muito tempo. O que chamamos de poesia, na tradição da lírica lusófona, nasceu na península ibérica sob o signo da canção, no

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários no PPGLL da Universidade Federal de Alagoas.

<sup>2</sup> Professora Doutora de Literatura brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

Trovadorismo, quando os vocábulos “canção” e “cantiga” se referiam ao que posteriormente seria denominado poema ou poesia. Ao longo de toda a história da poesia, a sua estreita relação com a canção inscreve-se profundamente nos modos como a ela nos referimos. “Lírica”, por exemplo, remete ao instrumento, lira, que acompanhava a sua execução, na Antiguidade, quando a circulação do poema ocorria sustentada pela voz e acompanhada pela execução de uma peça musical nesse instrumento.

Na canção brasileira contemporânea, há um grupo múltiplo e diverso de mulheres compositoras que se fazem ver e ouvir, oriundas de todas as regiões do Brasil, de distintas classes sociais, cuja produção vincula-se a diversos gêneros musicais. Essas compositoras têm se destacado com uma obra que, inclusive, dialoga com os momentos políticos que estamos vivendo e, principalmente, com os feminismos, palavra que cada vez mais pede para ser usada no plural. Susana Funck destaca que um dos maiores desafios é desmistificar a prática feminista como uma unanimidade monolítica “e fazer valer as várias facetas da categoria gênero, perpassadas como são por vetores de raça, classe, nacionalidade, sexualidade, faixa etária e tantas outras ‘diferenças’ (FUNCK, 2016, p. 24). Essa pluralidade que interpela posturas teóricas e movimentos, que são a um só tempo, políticos, sociais e epistemológicos, como é o caso do movimento feminista, também configura a produção artística de autoria de mulheres, na contemporaneidade, na qual, muitas canções ecoam questões desses feminismos, abordadas pelas vozes plurais de suas compositoras e cantoras.

Em ritmos diversos, do rap ao funk, passando pelo rock e pela chamada nova MPB, cantoras e compositoras tais como: Karina Buhr, Ava Rocha, Letrux, Larissa Luz, Flora Mattos, Karol Conká, Iara Rennó, Tulipa Ruiz, Anelis Assumpção, Juliana Perdigão, Ilessi, Linn da Quebrada, MC Carol, Ana Cañas, Preta Rara, Luedji Luna, Jup do Bairro, entre muitas outras, têm dado voz às suas próprias composições e questionado, direta ou indiretamente, diversos estereótipos de gênero, construídos por uma sociedade estruturalmente patriarcal.

Muitas dessas mulheres produzem seus discos em gravadoras independentes, contando, em muitos casos, com o apoio de editais de incentivo à cultura ou plataformas de financiamento coletivo. Longe do mercado fonográfico das grandes gravadoras e, portanto, muitas vezes, distantes do *mainstream* e das canções que tocam no rádio, o palco delas situa-se, principalmente, em festivais independentes e nas plataformas de música online, tais como Spotify, Deezer e Youtube. Acrescente-se a isso que as redes sociais, como Instagram, Facebook e Twitter, também são espaços de divulgação de suas criações, nos quais elas realizam um incansável trabalho de autodivulgação e divulgação de trabalhos de outras/os artistas.

Em meio a este contexto de expansão da atividade de mulheres compositoras, o que provocou mudanças significativas na cena musical e literária, neste início de milênio, este trabalho tem como objetivo analisar as letras das canções “Eu sou um monstro”, do disco *Selvática* (2015), de Karina Buhr; e “Joana Dark”, de *Trança* (2018), de Ava Rocha, a fim de discutir como a canção contemporânea vem contribuindo para refletir acerca da desconstrução de estereótipos de gênero operados na sociedade brasileira.

Este texto dialoga com os estudos de gênero de modo interdisciplinar, considerando sua dimensão plural. São importantes como fundamentação teórica: a noção de silêncio, discutida por Rebecca Solnit em *A mãe de todas as perguntas*, em diálogo com a canção de Karina Buhr; as proposições de Naomi Wolf, em *O mito da beleza*, que discute

padrões estéticos impostos às mulheres e como essa imposição, que se inscreve no campo da biopolítica, é um entrave para sua ascensão política e social; e as considerações de Silvia Federici sobre a caça às bruxas, presentes em *Calibã e a bruxa*, para pensar Joanna D'Arc, essa figura emblemática evocada por Ava Rocha, bem como outras vozes que abordam questões específicas, discutidas ao longo da análise. Esses três textos nos ajudam pensar a desconstrução de estereótipos de gênero, convidando-nos a dançar os feminismos ao som do funk de Ava Rocha e do rock de Karina Buhr, em um movimento contínuo de (auto)questionamento.

### Karina Buhr: música e militância feminista

A artista baiana/pernambucana Karina Buhr, atualmente radicada em São Paulo, começou sua carreira ainda muito jovem, na cena cultural do Recife. Apesar de ter nascido em Salvador, mudou-se para a capital pernambucana com apenas 8 anos e viveu durante muito tempo se dividindo entre as duas cidades e várias artes: é cantora, compositora, percussionista, ilustradora, poeta e atriz. Após sua passagem pelos tradicionais maracatus Piaba de Ouro e Estrela Brilhante, essa artista múltipla integrou a Banda Eddie e formou a Comadre Fulozinha, com a qual passeou por diversos ritmos, tais como o coco, o baião, a ciranda, ao lado das parceiras Isaar França e Alessandra Leão<sup>3</sup>. Em 2010, Karina Buhr estreou em carreira solo com o disco *Eu Menti Pra Você*, muito bem recebido pela crítica e pelo público, no qual há uma mistura de ritmos em conformidade com a trajetória da cantora. Avesa às rotulações, Buhr, que sempre transitou por sonoridades diversas, recusa o estigma de que sua música teria influências "regionais". Para ela:

O conceito de "música regional" é uma coisa bastante equivocada. No caso, falar que tem elementos regionais no meu disco, deve ser referência a algum ritmo de Pernambuco que possa ter sido ouvido ou talvez ao meu sotaque. O que vem do nordeste (que entre si já é totalmente diferente) é considerado regional no Rio e em São Paulo, por exemplo. Pra mim essa coisa que é chamada de regional, é o natural e universal, é minha casa, não é exótico, ou "regional". Já ouvi muito "você vem de longe". De longe de onde? (Buhr, 2011)<sup>4</sup>

Essa perspectiva do regionalismo está em consonância com a noção de que, no Brasil, o polo moderno é ligado aos grandes centros urbanos situados na região Sudeste, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo, com predomínio desta última metrópole, lugares que passaram por um processo de industrialização muito mais intenso do que outros estados e regiões do Brasil<sup>5</sup>, que aprofundou as desigualdades regionais e provocou intensos surtos migratórios na segunda metade do século passado<sup>6</sup>. A imagem de uma arte "nordestina" arcaica e folclórica, regionalismo atribuído ao Nordeste, é ironizada em uma das faixas desse disco: "Ciranda do incentivo" em que ouvimos: "Mas eu não sei negociar/ Eu sei no máximo tocar meu tamborzinho / E olhe lá". Ciranda remete a uma dança e a um gênero também de composição vinculado às tradições populares, quase sempre

<sup>3</sup> A formação original da banda contava com a participação Renata Mattar, Telma César e Maria Helena Sampaio, além de Karina Buhr, Isaar França e Alessandra Leão.

<sup>4</sup> Cf. Regional para quem? <http://www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/regional-para-quem> Acesso em 5/11, às 17h57.

<sup>5</sup> Ver CANO, W. Desequilíbrios regionais e concentração industrial no Brasil. 3a.ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

<sup>6</sup> Ver BARBOSA, A. de F. A. **Migrantes nordestinos na literatura brasileira**. Curitiba: APRIS, 2019.

associadas a uma visão idílica e arcaica de uma região em que ainda seriam mantidos vínculos comunitários com gêneros de composição fortemente vinculados à oralidade e à coletividade, ao contrário do que predominaria nos grandes centros urbanos, com a produção individual e moderna de arte. Ao Nordeste, nessa perspectiva, caberia uma espécie de reserva de tradições orais que se prolongam no tempo e também prolongam uma certa relação com o tempo, um passado que o aprisiona e define.

O terceiro álbum de Karina Buhr, *Selvática*, foi gravado de modo independente, graças a um financiamento coletivo na plataforma Kickante, em que o/a artista divulga seu projeto e passa, então, a receber doações, que terão como contrapartida recompensas enviadas aos/às doadores/as, após o lançamento do título, caso a meta seja alcançada. Essas novas formas de financiamento estão relacionadas à emergência da internet e surgem como alternativa para viabilizar projetos independentes, sendo cada vez mais utilizadas por artistas que não têm contratos formais com gravadoras.

No disco *Selvática*, há uma unidade temática mais evidente do que nos álbuns anteriores, pois a maioria das letras das onze faixas tem um viés feminista que atua como fio que costura as peças dessa obra. A capa traz uma foto de Karina Buhr com os seios à mostra, segurando uma espécie de punhal e mirando a câmera de frente, numa defesa da liberdade de mostrar o próprio corpo e numa atitude de desafio. Esta capa gerou polêmica e foi censurada em redes sociais, como o Facebook, sob o argumento de que violaria os termos de uso, pela exposição dos seios, o que quase sempre é denunciado por grupos conservadores como atentado ao pudor ou imagem ofensiva aos seus valores. No texto em que descrevia o projeto e solicitava as doações, lê-se:

A partir da ideia dos animais selváticos, presente em textos sagrados e a maneira como são descritas as mulheres nesses mesmos textos, veio a ideia das mulheres selváticas, com inspirações em guerreiras do Daomé, do Brasil, de todo canto e todo tempo. Um som pesado às vezes, às vezes leve, com pouco de reaggae, um toque de ciranda e a percussão voltando aos poucos a fazer parte do meu som. A música homônima veio por último, aos 47 do segundo tempo, no fim da gravação, pra fechar a costura [...] (BUHR, 2015)

Como se vê, na citação acima, há uma escolha programaticamente política de resgate de mulheres associadas à luta. Na faixa título ecoa o refrão: "Selvática, ela come a selva de fora / Ela vem da selva de dentro! / Selvática, ela pare a própria hora / Ela vale em pensamento!". São atribuídas a essa figura selvática ações bastante amplas: comer a selva de fora e parir a própria hora, figurando, assim, uma personagem que assume o controle de sua própria existência, do seu tempo, "própria hora".

A militância feminista é um ponto marcante da carreira dessa multiartista. No dia 8 de março de 2012, ela lançou a performance *sexo ágil*<sup>7</sup>, contrapondo-se à ideia de sexo frágil, um zine manifesto que já está na sexta edição. De dentro da palavra "frágil", extrai-se o vocábulo "ágil", interpelando, assim, a linguagem que tantas vezes nos oprime e tenta nos (con)formar, em um estereótipo:

[...] precisamos nos conscientizar sobre os efeitos que o uso cotidiano da linguagem tem sobre nós, ficando atentas para formas mais sutis de

<sup>7</sup> A edição de 2017 está disponível neste link: <https://sxpolitics.org/ptbr/wp-content/uploads/sites/2/2017/03/sexoagil2017final.compressed.pdf>. Acesso às 21h19 do dia 12/11/2018.

discriminação. A representação não é inócua e, se não tivermos uma consciência linguística ou um mínimo conhecimento do funcionamento do discurso, não percebemos os condicionamentos ideológicos que nos afetam (FUNCK, 2016, p. 33).

Vale ainda acrescentar o caráter coletivo em que essa performance/manifesto – composta por textos, ilustrações e fotografias que reivindicam a igualdade de gênero – é realizada: há sempre a participação de outras artistas militantes feministas.

Em *Selvática*, Karina Buhr aborda algumas questões feministas em um tom irônico e agressivo, como ocorre com suas performances e textos em prosa, publicados em revistas e redes sociais. Nesse uso explícito da raiva, nas letras e nas imagens, como a faca, na capa do disco acima referido, há também um questionamento do estereótipo de gênero que associa *mulher* e *fragilidade*, assumindo ao contrário disso uma espécie de poética da agressividade, discutida por Susana Funck, no ensaio "Falar a raiva":

[...] como uma necessidade psíquica, emocional e intelectual, a indignação, ao ser articulada, deu às mulheres escritoras um instrumento de conscientização – uma voz e um eu-poético bem diferentes daqueles herdados da tradição, tanto da tradição canônica patriarcal, quanto da marginal feminina. Não temos mais uma “estética da renúncia”, uma “temática da invisibilidade e do silêncio”, uma “poética do abandono”. O feminino, como passividade e conformidade (pelo menos nessa poesia), deu lugar a uma nova noção – bem mais complexa e contraditória, é verdade – mas que inclui ação e questionamento. (FUNCK, 2016, p.96)

Na obra de Buhr, "monstro" e "ágil" se associam como recusa ao estereótipo da mulher dócil e frágil. Essa recusa aparece desde o título da canção “Eu sou um monstro”, que foi escolhida para ser o primeiro *single* do álbum, disponibilizada para download antes do lançamento do disco. Essa letra aparece também no livro *Desperdiçando rima* com o título "Tua apatia" e sofreu algumas alterações na versão gravada em disco, que segue abaixo:

Eu sou um monstro  
Mulher, tua apatia te mata  
Não queira de graça  
O que nem você dá pra você, mulher

Hoje eu não quero falar de beleza  
Ouvir você me chamar de princesa  
Eu sou um monstro  
Eu sou um monstro  
Eu sou um monstro  
Eu sou um monstro

Mulher, tua apatia te mata  
Não queira de graça  
O que nem você dá pra você, mulher  
Tua apatia te mata  
O que você vai fazer  
Vai dizer  
O que vai acontecer com você

Hoje eu não quero falar de beleza  
Ouvir você me chamar de princesa

Eu sou um monstro  
Eu sou um monstro  
Eu sou um monstro  
Eu sou um monstro

O título "Eu sou um monstro" aponta para uma inversão de papéis de comportamentos esperados. O sujeito poético não se identifica com o estereótipo da bela, sensível, recatada e do lar, ao contrário disso, recusa, de modo irônico, um ideal de mulher construído por uma sociedade patriarcal e nos força a pensar no vasto e complexo campo semântico do vocábulo "monstro", que agora é transformado em uma autoafirmação. Foucault, em *Os anormais*, aponta para a figura do "monstro humano" como uma das que compõem o discurso em torno do anormal. Para ele, "o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza" (FOUCAULT, 2001, p.69). Aqui, o sujeito poético se inscreve nesse campo de rompimento ao autoafirmar-se como tal. O que deveria ser evitado, pois remete ao ruim, numa dimensão moral, e ao feio, numa dimensão estética, é reafirmado pela voz poética que orgulhosamente diz ser aquilo que é indesejado:

[...] o 'monstro' é, por excelência, a marca hiperbólica de algo fora da ordem, seja ela 'natural', 'sobrenatural' ou, no mínimo, fora dos ordenamentos conhecidos. Ele apresenta 'outra ordem' do real ou, muitas vezes, um sinal, um aviso enviado pelo universo mágico para alertar contra possíveis 'desvios'. Constantemente, a monstrosidade é entendida como uma transgressão das leis estabelecidas, visando, através de sua presença, inspirar temores e dúvidas ou punir contra infrações. (LEITE JÚNIOR, 2012)

Há um jogo entre o "eu", que se assume como "monstro", e o "tu", a outra, a quem se aponta a apatia: "tua apatia te mata/ Não queira de graça/ O que nem você dá pra você, mulher", tensionado, nos versos seguintes, em que também se insere uma outra forma verbal de referência à segunda pessoa do discurso: "você". Nesse jogo, haveria uma interpelação de outras mulheres, nesse "tu" metonímico, "tua apatia de mata", com a convocação para a luta transformadora de sua própria existência: "O que você vai fazer/Vai dizer/O que vai acontecer com você". Esse "você" pode ser lido em dupla chave: ora remetendo à sociedade patriarcal, que fala de beleza e chama as mulheres de princesas, ora à mulher que deveria se insurgir contra essa ordem, já que o silenciamento das mulheres e a constante associação à fragilidade, à delicadeza, são evocados pelo termo "apatia". A ausência de luta, a subordinação, leva as mulheres à morte física, mas também à morte simbólica, muitas vezes, em nossa sociedade. No livro, o título "Tua apatia" indicava uma interpelação do sujeito a quem se dirige a canção: uma mulher que não se insurgiu (por diversos motivos) contra os modelos impostos pelo patriarcado. Transmutado depois em "Eu sou um monstro", indica uma perspectiva metamórfica em que a voz autoral se insere, ainda que transmutada pela figuração do eu-poético, no sintagma, "eu", ao contrário de apontar a falha, ou limite de uma outra mulher, "tu", escolhendo, assim, enfatizar, desde o título, a desafiadora adoção, como estratégia de luta, daquilo que pretendia ser acusação. A monstrosidade não é negada, nem refutada, é empunhada, assim como a arma na capa do livro.

A apatia que se confunde com a ideia de silenciar-se, de submeter-se, contribui para a hegemonia masculina; quando uma mulher não se apropria de sua voz, quando não rompe o silêncio, a estrutura patriarcal permanece inalterada, ou, dito de outra forma, o

silenciamento da mulher é um dos pilares de sustentação dessa pseudo harmonia que se estabelece como “natural”, em que cada sujeito cumpre um papel que lhe é designado. Em *A mãe de todas as perguntas* (2017), Rebecca Solnit discute, entre outras questões, os diversos tipos de silêncios. Para ela: “[...] Se nossas vozes são aspectos essenciais da nossa humanidade, ser privado de voz é ser desumanizado ou excluído da sua humanidade. E a história do silêncio é central na história das mulheres” (2017, p.28). No entanto, não se trata de atribuir à mulher essa “apatia”, como se dependesse apenas da vontade de um sujeito individual, e não social, rebelar-se, pois esse silenciamento só é possível devido a uma enorme violência à qual as mulheres são submetidas, desde muito cedo, violência essa que controla seus modos de falar, comer, andar, vestir-se, brincar, escrever. A apatia é efeito e não causa de uma história de muita violência de gênero:

A violência contra as mulheres muitas vezes se dá contra nossas vozes e nossas histórias pessoais. É uma recusa das nossas vozes e do que significa uma voz: o direito de autodeterminação, de participação, de concordância ou divergência, de viver e de participar, de interpretar e narrar. (SOLNIT, 2017, p. 30).

Essa morte a que se refere a canção de Karina Buhr pode ser, assim, associada à violência em decorrência do silenciamento, compreendida tanto literalmente, como nos casos de feminicídio, como dito acima, em que as mulheres são silenciadas para sempre, como ainda pode remeter a uma morte simbólica, tendo em vista que privar um ser humano do direito à voz – entendida aqui de maneira mais ampla do que o simples ato de emitir sons com as cordas vocais, passando também pelo direito de manifestar-se socialmente, politicamente, de ocupar espaços de poder – é uma forma de redução do seu estatuto de sujeito. Culturalmente, as mulheres foram associadas à sensibilidade e à delicadeza e desencorajadas a expressarem qualquer tipo de agressividade. Quando o fazem, quase sempre, são tachadas de loucas, histéricas, ou seja, o comportamento desviante, questionador do modelo passivo que se espera da mulher é desautorizado de modo bastante violento, por meio da patologização desse comportamento e, portanto, desse sujeito<sup>8</sup>. Não raro, todo comportamento transgressor, desviante de funções instituídas, era visto como sintoma de doença.

Na segunda estrofe, "Hoje eu não quero falar de beleza/ Ouvir você me chamar de princesa/ Eu sou um monstro", há uma recusa enfática do ideal de beleza construído socialmente, que estabelece uma relação antípoda com a ideia de monstro, principalmente, em contos de fadas: a princesa, quase sempre, síntese de todos os atributos associados ao belo e ao bom. Este tema foi discutido por Naomi Wolf em *O mito da beleza* (1992), que buscou investigar como a exigência de adequação das mulheres a um padrão hegemônico de beleza dificultava a ascensão delas ao poder político e social. De acordo com Wolf:

A "beleza" é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram. A "beleza" não é universal, nem imutável,

<sup>8</sup> No livro *Ovelhas na névoa* – um estudo sobre as mulheres e sobre a loucura, Carla Cristina Garcia (1995), investiga a relação entre doença mental e gênero e mostra que a população internada nos hospitais psiquiátricos é majoritariamente feminina.

embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica. (1992, p. 15).

Essa mulher ideal é a branca, loira, alta, magra, jovem. Para preservar esse modelo, o padrão físico imposto culturalmente rejeita a velhice, daí o avanço da venda de cosméticos e o surgimento de cremes "anti-idade" (?), além da proliferação de procedimentos estéticos e cirurgias plásticas para esconder rugas e marcas de expressão. A magreza também é um dos pilares de tal padrão de beleza construído; a busca obsessiva pelo corpo tido como "ideal" é fonte de grande angústia e problemas de saúde, como atesta o crescimento de distúrbios alimentares, tais como a anorexia e a bulimia. Nos anos 90, década em que o livro foi escrito, também houve o boom das cirurgias de lipoaspiração e redução de estômago, que vêm aumentando, ao menos no Brasil, segundo dados da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica (SBCP)<sup>9</sup>. Naomi Wolf (1992) postula que o mito da beleza é "uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher" (1992, p. 12). A pesquisadora acredita que este mito veio para substituir um antigo que teria sido superado: a mística feminina, tema da segunda onda do feminismo. Para ela, a ideologia da beleza se fortaleceu com o intuito de "assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar" (idem, p. 13). Nessa perspectiva, o enfraquecimento da imagem da mulher passiva e casta, que cuida do lar, deu lugar ao surgimento do mito da mulher bela, como forma de controle e coerção social das mulheres. Acrescente-se ainda que o padrão de beleza dominante reforça a relação entre machismo e racismo, em especial no Brasil, em que existe uma grande diversidade de corpos, com distintos traços fenotípicos, relacionados aos povos indígenas ou originários, bem como aos corpos de afrodescendentes (e também árabes, asiáticos, entre outros povos não-europeus).

Na canção, o ideal de beleza se associa diretamente à imagem da princesa citada no verso. Em oposição à beleza e à princesa, a voz que canta/fala no poema se auto-afirma como monstro. A princesa seria a personificação dessa mulher passiva, frágil, dócil, representada pelo mito da beleza. No imaginário infantil dos contos de fadas tradicionais, as princesas são as mulheres belas e castas que buscam o príncipe encantado que, quase sempre, assume a função de destruir o monstro que aterroriza a princesa. Durante décadas, as princesas da Disney deram munição a um estereótipo de feminilidade perseguido desde a infância. As bonecas também contribuem para esse imaginário, a Barbie, a mais vendida do mundo, está dentro do padrão do mito da mulher bela: alta, branca, loira, de olhos claros, com uma silhueta fora da realidade de qualquer mulher de carne e osso, além disso, essa boneca também tinha um parceiro masculino, recorçando assim uma visão heteronormativa.

Quando o sujeito poético feminino afirma: "Eu sou um monstro" – verso que se repete quatro vezes como recurso de ênfase – rechaça esse sistema que envolve a construção do mito da beleza e questiona o conjunto de narrativas que o informa e o

---

<sup>9</sup> Segundo Wolf (1991), trinta e três mil mulheres americanas afirmaram a pesquisadores que preferiam perder de cinco a sete quilos a alcançar qualquer outro objetivo. Isto nos anos 90, década em que o livro foi escrito, quando a indústria da beleza ainda não dispunha de todos os recursos que possui hoje. De acordo com o censo 2016 da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica (SBCP), aqui no Brasil aumentou o número de procedimentos estéticos em relação ao censo anterior, de 2014. Tanto as operações estéticas quanto as de reconstrução cresceram e a lipoaspiração e a reconstrução pós-bariátrica estão entre as mais procuradas, além do chamativo aumento de aplicação de toxina botulínica que cresceu 390%. Cf. <https://saude.abril.com.br/medicina/cresce-o-numero-de-cirurgias-plasticas-no-brasil/> acesso: 17/11 às 22h34

sustenta. O monstro é a criatura que causa pavor, que se distancia do ideal do "belo" e do "bom", de acordo com o *Dicionário Aurélio*, uma das acepções de monstro é "[...] "5. indivíduo que causa pasmo, assombro. 6. fig. Pessoa cruel, desnaturada, ou horrenda." (1986, p. 1156). A mulher monstro, nessa canção, é aquela que recusa o modelo vigente, é a mulher que assume o controle de sua vida e do seu destino, como indicam os versos da terceira estrofe: "O que você vai fazer/ Vai dizer/ O que vai acontecer com você". Segundo Karina Buhr, a letra trata

da cansa da princesa rosa-loira-adormecida que tanto nos atormenta e vive querendo virar monstro, já sendo. É aquela fera puxando as rédeas e escolhendo pra onde vai, saindo da inércia, que resolve o que vai fazer e sabe o que vai acontecer com ela. (Buhr, 2015)

Pode-se perceber o impulso militante na canção, de atuar como uma espécie de defesa e fortalecimento da autonomia da mulher, interlocutora a quem se dirige, alertando-a sobre os riscos de aceitar aquilo que nem ela deseja para si, um convite, uma convocação ao questionamento da sua configuração como sujeito, na sociedade patriarcal, enquanto dança e canta. Há aqui um convite a se fazer da festa um espaço de luta ou da luta um espaço de festa. Essa mulher monstro pode ser compreendida, afinal, como a mulher que resiste às imposições do machismo estrutural e ultrapassa os limites pré-estabelecidos para ser sujeito dos seus desejos e de suas ações. É também a mulher que se insurge contra papéis estabelecidos, mas acusa a apatia de outras mulheres. É a mulher vista por si mesma, que transforma o qualificativo negativo "monstro" em qualificativo positivo. É aquela que assume a sua voz e chama a si mesma de "monstro" ecoando, em chave irônica, a acusação que o discurso patriarcal lhe faz. É a mulher que toma consciência do seu lugar no mundo, que fala a raiva, que se recusa a adequar-se aos padrões, a herdeira das bruxas. É também a mulher que convida outras, parceiras ágeis, a dançar e cantar suas possibilidades de configurações de corpos e desejos, neste mundo tão avesso à liberdade das mulheres. A mulher monstro de Karina Buhr dialoga com a Joana Dark, de Ava Rocha, como veremos a seguir.

### **Ava Rocha: a bruxa que queima e que manda**

Outra voz que nos instiga a questionar tudo que nos amarra aos estereótipos de gênero, enquanto dançamos e cantamos, é a de Ava Rocha, que, além de cantora e compositora, é também cineasta. Seu primeiro disco, *Diurno* (2011), foi gravado ainda com a participação da banda AVA, que se dissolveu e impulsionou a carreira solo da artista. Em 2015, ela lançou *Ava Patrya Yndia Yracema*, que carrega o seu nome de batismo. "Queria um disco pop, inventivo, quente, político, sensual, um disco que reunisse uma série de elementos com uma linha inventiva, que a gente pudesse pirar" (ROCHA, 2015), disse a cantora em entrevista ao G1. Este disco conta com diversas parcerias, marca da sua trajetória, que costuma contar com a participação e colaboração de diversos/as músicos/as e compositores/as em sua obra. Assim como Karina Buhr, Ava transita por diversas artes e múltiplas referências sonoras, quase sempre associadas a uma perspectiva experimental de criação, seja no cinema, seja na canção.

*Trança* (2018), o seu terceiro e mais recente disco, teve o título inspirado na obra do artista plástico Tunga (1952-2016), que faleceu durante o processo de gravação desse álbum que entrelaça, trança, diversas camadas de sons e textos com a participação de

vários/as compositores/as e instrumentistas. São 35 músicos/as que tocam no disco e 11 compositoras/es colaboram na autoria das letras, entre as quais Tulipa Ruiz e Iara Rennó. "Joana Dark", analisada a seguir, foi a primeira canção do disco a ser divulgada, o que já a coloca como uma peça que abre o caminho para o disco, que evoca, antes mesmo de apresentar a totalidade desse álbum, o pertencimento de sua autora a uma longa cadeia enunciativa que a precede, a da donzela guerreira, uma personagem que ganha, ao longo de sua história, uma dimensão fantástica e transcendental, uma personagem tão radicalmente metamórfica, que sai do reino do humano e vai de demônio à santa, numa trajetória narrativa que ultrapassa a sua morte e a mantém viva como emblema de força, um signo de difícil compreensão, de impossível simplificação:

[...] Joana, acusada de bruxaria, foi queimada viva na cidade de Orléans em 1431 e beatificada pelo Papa Pio X em 1909. Todos os anos, a aldeia comemora a sua heroína durante a Festa da Árvore de Maio. Assisti às festas, uma mistura de tradições antiquíssimas com “modernidades” bem ou mal integradas. Foi assim que redescobri, *in vivo*, as danças primaveris das quais falam os manuscritos da Idade Média europeia. Eram rodas de mulheres em torno da Árvore de Maio que as minhas avós e tias-avós, no século XX, ainda evocavam de vez em quando com saudade. (LEMAIRE, 2018).

A escolha dessa faixa para divulgar o disco pode ser compreendida como um desafio lançado por Ava Rocha, uma provocação, uma evocação de uma espécie de entidade, que se mescla a outras referências espiritualizantes, ao longo do disco, uma força que não separa corpo e espírito, antes os une com o que há de mais intenso, contraditório e desconcertante.

Assim como Karina Buhr escolhe o "monstro", para deslocar o estereótipo que nos quer a todas dóceis, frágeis, submissas, Ava Rocha colhe a figura da bruxa, que nem sempre foi tratada de modo negativo. Ambas remontam a uma antiga linhagem, em que as mulheres articulavam a festa, na comunidade:

Funcionalidade e funcionamento da poesia masculina são diferentes da canção feminina, concentrando-se nas horas de lazer, de descanso, à noite, depois da caça ou da guerra. Os versos masculinos não têm essa função básica e física de tornar o trabalho cotidiano mais leve, mais agradável, a dança mais sensual e atraente. Os cantos épicos preenchem as horas de lazer masculino, alimentando e glorificando a memória do heroísmo, das façanhas, da força física, da coragem e da astúcia da classe socioeconômica do guerreiro-caçador, defensor e protetor da comunidade. (LEMAIRE, 2018, p. 36)

Além dessa função da canção feminina, tratando do Ocidente medieval, a pesquisadora aborda também a distorção que a historiografia fez em relação às cantigas trovadorescas e ao lugar da mulher nelas, tanto negando a sua autoria, quanto impondo uma visão de amor em que o par heteronormativo se constituía de modo assimétrico:

*Fin'amors* cortês medieval caracteriza-se, na visão/narrativa dos historiógrafos dos séculos XIX e XX, pela desigualdade radical entre os dois parceiros. [...] Observemos também a distorção do papel da mulher, ser humano sexualmente ativo, inteligente, sabido, educador e criador. Na historiografia oficial, as cantadoras transformaram-se em meninas inocentes, ingênuas e incultas que esperam passivas, tristes e ansiosamente o namorado ausente. Inúmeros corais<sup>6</sup> famosos levaram aos palcos europeus, nos séculos XX e XXI, as suas rodas alegres, cantadas com vozes plangentes e choronas de vítimas passivas que esperam tristemente amantes ausentes, traidores e infiéis. (Idem, 2018, p. 30)

A canção de Ava Rocha engloba uma complexa rede de ironia interdiscursiva, em que são retomados o discurso histórico, na figura de Joana D'Arc; o discurso patriarcal, religioso e violento, que culmina em sua condenação e execução na fogueira e posteriormente, inverte-se na sua canonização, levando-a de bruxa à santa; bem como o tropos da donzela guerreira, que está na tradição oriental, com Mulan, entre outras, e na Ocidental, na figura desse ser andrógino que se traveste para atuar na guerra, um espaço exclusivamente masculino, interdito à participação das mulheres. Esta canção é uma das 19 que compõem o disco, cujo título já evoca a noção de articulação, de ligação, seja entre os fios de cabelo, num penteado comum a mulheres de várias culturas e tempos, seja como rede de referências, ritmos e vozes. Vejamos o poema:

Ó as rainha, ó as rainha  
Ó as rainha do pecado tão chegando  
As fumacinha, as fumacinha  
As fumacinha do pecado eu tô tragando  
Cê tá curtindo? Cê tá gostando?  
Mas abre o olho que aqui sou eu quem mando

Sou eu queimando, sou eu queimando  
Sou eu queimando na fogueira do pecado  
Sou eu queimando, sou eu queimando  
Sou eu queimando na fogueira do pecado

Joana Dark  
Joana Dark  
Joana Da Da Da Da Dark  
Joana Dark  
Joana Dark  
Joana Da Da Da Da Dark

Semana inteira, semana inteira  
Queimando erva porque eu sou feiticeira  
Cê tá chapado? O que é que é isso?  
Sou eu soprando na sua boca o meu feitiço  
Olha a baba, cê tá babando  
Fechando a boca que aqui sou eu quem mando

Sou eu queimando, sou eu queimando  
Sou eu queimando na fogueira do pecado  
Sou eu queimando, sou eu queimando  
Sou eu queimando na fogueira do diabo

Joana Dark  
Joana Dark  
Joana Da Da Da Da Dark  
Joana Dark  
Joana Dark  
Joana Da Da Da Da Dark

Desde o título, Ava Rocha já realiza um deslocamento na escrita do nome dessa guerreira, bruxa, santa. O D'Arc transforma-se em Dark, escura, gótica, punk<sup>10</sup>. O ritmo

<sup>10</sup> O punk surgiu na Inglaterra, nos anos 70, [...] num momento de ascensão dos conservadores ao poder e de recessão econômica que teria provocado o desemprego e afetado, sobretudo, os jovens brancos pobres. As

também inscreve esse Joana em outro tempo e conjunto de referências, pois trata-se de um funk, ritmo ligado à periferia, que se afasta da noção de "bom gosto", valorizada pelos mais apegados a referências canônicas:

Marcadamente ligado ao público jovem, o funk é um dos maiores fenômenos de massa do Brasil. Hermano Vianna foi o primeiro a apontar a sua dimensão, já na década de 1980, antes mesmo do surgimento do funk nacional. Hoje, com a indústria do funk totalmente dominada pela produção nacional, além da diversão por meio de bailes, festas e shows, esse mundo também se torna fortemente atrativo para juventude pobre por causa das expectativas de ascensão social que porta. (FACINA, 2009, p.1)

A escolha de Ava pelo funk, para cantar Joana Dark, conecta-se a um espaço não-hegemônico, os bailes realizados principalmente nas favelas cariocas, a partir da incorporação criativa de uma música que vem de fora:

A história do funk carioca tem origem na junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses. Não se trata, portanto, de uma importação de um ritmo estrangeiro, mas sim de uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana. Desde seu início, mesmo cantado em inglês, o funk foi lido entre nós como música negra, mais próxima ao samba e aos batuques nacionais do que a um fenômeno musical alienígena. Portanto, contar a história do funk carioca não se restringe a rememorar a chegada do soul e dos bailes black no Brasil, mas envolve a percepção de que essa música negra estadunidense foi incorporada aos ritmos que já pulsavam na formação cultural da nossa sociedade. (FACINA, 2009, p.2)

O funk também interpela o bom gosto e as formas de controle do corpo, assim como a canção de Ava, que, nos primeiros versos, recusa a concordância nominal, desobedecendo a uma das leis mais rígidas: a gramática normativa. A letra se aproxima da fala, da linguagem da internet e dos memes, e das variantes da língua portuguesa de menor prestígio. A ausência do plural em "Ó as rainha" e "As fumacinha" também faz parte dessa variação da língua utilizada em redes sociais como o twitter, por exemplo.

Este outro monstro, a bruxa, dança, queima e manda. Esses significantes deslizam por sentidos diversos. A donzela guerreira, tirada das páginas grandiosas da história, habita o lugar da outra: da outra canção, da outra mulher, da outra narrativa. Ela queima, "Sou eu queimando", vítima do processo de perseguição da Igreja Católica e sua Santa Inquisição.

Em *Calibã e a bruxa* (2017) Silvia Federici investiga o que aconteceu com as mulheres durante a mudança do feudalismo para o sistema capitalista, defendendo que "a caça às bruxas foi um elemento essencial da acumulação primitiva e da transição ao capitalismo" (FEDERICI, 2017, p. 294). A filósofa italiana se contrapõe a uma narrativa muito difundida de que as bruxas foram perseguidas unicamente por questões religiosas e destaca como essa perseguição se relaciona a uma exploração dos corpos femininos, que era fundamental para a construção do proletariado e a manutenção da lógica capitalista.

---

barreiras de classe, o conservadorismo, a discriminação e a falta de liberdade fomentaram a desesperança, seguida por uma atitude rebelde desses grupos que mergulhados na falta de perspectivas insurgiram-se utilizando a música como linguagem e como fator de identidade. Desse universo dos miseráveis, dos marginais, emergiu uma estética própria que aparecia à sociedade como francamente ameaçadora". (GALLO, 2008).

Enquanto as mulheres eram queimadas ou cuidavam do lar, os homens começavam a trabalhar fora de casa e a receber pagamento por esse serviço. Durante muito tempo, os teóricos marxistas ignoraram a importância de se estudar a fundo esse movimento de perseguição às bruxas. Segundo ela,

[...] somente com o advento do movimento feminista, que o fenômeno da caça às bruxas emergiu da clandestinidade a que foi confinado, graças à identificação das feministas com as bruxas, que logo foram adotadas como símbolo da revolta feminina. [...] As feministas reconheceram rapidamente que centenas de milhares de mulheres não poderiam ter sido massacradas e submetidas às torturas mais cruéis se não tivessem proposto um desafio à estrutura de poder. Também se deram conta de que essa guerra contra as mulheres, que se manteve durante um período de pelo menos dois séculos, constituiu um ponto decisivo na história das mulheres na Europa, o "pecado original" no processo de degradação social que as mulheres sofreram com a chegada do capitalismo, o que o conforma, portanto, como um fenômeno ao qual devemos retornar de forma reiterada se quisermos compreender a misoginia que ainda caracteriza a prática institucional e as relações entre homens e mulheres. (FEDERICI, 2017, p. 291 e 292).

Desde a caça às bruxas, já se desenhava uma injusta divisão sexual do trabalho, como observou Federici, e isso influenciou na consolidação dos papéis sociais a serem desempenhados por homens e mulheres. No poema, essa bruxa que queima se impõe como a mulher monstro de Karina Buhr e como as bruxas do medievo. Ela não só "queima na fogueira do pecado", como também manda, "Sou eu quem mando", saindo do lugar de vítima silenciada e reduzida à cinzas, para o lugar de comando, de mando: "Ó, as rainha". Essas "rainha" são qualificadas como "do pecado", não estão em um lugar de prestígio e de comando, mas de insubmissão, na medida em que a pecadora é aquela que fere a lei, a que não se submete. Já a rainha, no sentido medieval, deve ser, ao mesmo tempo, exemplo de retidão moral e de superioridade política, escolhida por Deus para guiar o seu povo, na concepção do Direito Divino, que conferia poder à monarquia e postulava a associação entre Estado e Religião, deveria ter uma vida exemplar, modelar.

Essa rainha do pecado é associada no refrão a um movimento de vanguarda e ao ato sexual. A repetição da sílaba "Da" aciona múltiplos sentidos e referências: remete ao verbo "dar", carregado de conotações sexuais no Brasil, e também ao Dadaísmo, movimento de vanguarda mais radical do início do século XX:

[...] o impulso básico de Dadá não reside nem no desespero, nem no protesto, e sim no sentimento de uma alegria rebelde diante de descobertas novas, que podia intensificar-se ao ponto de uma euforia nervosa e palhaçadas. Dadá não deriva a sua agressividade da raiva do escravo contra as suas correntes, e sim do sentimento de uma liberdade absoluta, não mais disposto a reconhecer ponderações" (HAFTMAN, 1993, pp. 306-307).

Além disso, pode-se também, ampliando essa cadeia dialógica, inserir o Tropicalismo, outro movimento questionador dos valores vigentes<sup>11</sup>. Na canção

<sup>11</sup> Segundo Celso Favaretto: "Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico [...] Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-

"Tropicália", de Caetano Veloso (1968), em que se ouve/lê: "Viva a banda, da, da/Carmem Miranda, da, da, da, da/Viva a banda, da, da/Carmem Miranda, da, da, da, da".

Em alguns versos, na primeira e na última estrofe, o sujeito poético estabelece um diálogo com um/a outro/a: "Cê tá curtindo? Cê tá gostando?/Mas abre o olho que aqui sou eu quem mando" e "Cê tá chapado? O que é que é isso?/Sou eu soprando na sua boca o meu feitiço/Olha a baba, cê tá babando/Fechando a boca que aqui sou eu quem mando". Esse conjunto de interpelações é encerrado com uma ordem, que reforça sua transmutação de vítima a algoz, sua transfiguração em sujeito da ação, aquela que não obedece, mas sim que ordena, ainda que a ordem esteja no âmbito da festa, da alteração da consciência pela experimentação de uma erva proibida. Também há um jogo com a aproximação sonora entre sou "quem mando" e sou "eu queimando" que opera essa oscilação entre a bruxa que ordena e que queima.

A canção de Ava Rocha permite também que retomemos, a partir da evocação de uma personagem do imaginário medieval, a bruxa, um fio longo do silenciamento das mulheres, no que tange ao apagamento da autoria de mulheres, desde as cantigas medievais. Assim como as compositoras foram apagadas da história da música brasileira, também foram apagadas dos cancionários de língua portuguesa:

Quem for estudar na História da Literatura Portuguesa medieval o lugar da cantiga bailada da mãe e da filha, atribuída ao autor/clérigo galego Airas Nunes, descobrirá um processo complexo e perverso de apropriação do texto com o objetivo da sua inserção na História da Literatura Nacional Portuguesa que, nos séculos XIX e XX, como todas as outras histórias das literaturas nacionais dos estados-nações da Europa, precisava ser o produto do gênio masculino, do homem branco da alta sociedade burguesa nacional. (LEMAIRE, 2018, p. 74)

No final do poema, Joana Dark se autodenomina "feiticeira", sinônimo de "bruxa", e é mostrada como aquela que queima erva, tanto no que concerne à elaboração de remédios ou de poções encantatórias, como também no que se refere ao consumo de cannabis, uma erva ainda proibida, pelas leis brasileiras, uma erva fora-da-lei, reforçada pelo qualificativo "chapado", na estrofe final.

Essa Joana dança, chapa, ordena que a festa se inicie, que a consciência seja alterada, que a língua, os corpos e as consciências experimentem outros estados e possibilidades.

### Considerações finais

A história das mulheres, de uma maneira geral, é uma história de luta contra silenciamentos e opressões. Tradicionalmente, os sujeitos femininos foram relegados a posições secundárias de poder, em espaços nos quais os homens reinavam soberanos. Este

---

lo fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 [...] O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte [...] mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção"(1979, p. 23).

cenário vem sendo alterado, com o avanço das lutas feministas, em diversos países, entre os quais se insere o Brasil.

As mulheres, associadas historicamente ao lugar de intérpretes de canções compostas por homens, passam a ocupar, de modo cada vez mais significativo, o lugar de compositoras. Embora pesquisas recentes demonstrem que houve um grande trabalho de composição que não foi amplamente divulgado, ou, quase sempre, foi apagado da história da canção brasileira. Murgel (2016, p. 58) afirma que, em suas pesquisas sobre compositoras brasileiras nos séculos XIX e XX, encontrou:

[...] 2.725 compositoras contra cerca de 400 mulheres só cantoras (estas listadas apenas nos dicionários, já que não são o foco da pesquisa). Procurando no momento em discografias, o número de compositoras encontradas quase que dobrou desde janeiro de 2016, quando apresentei a pesquisa no CPF do SESC, então com 1.249 artistas. Esses números contrariam o senso comum sobre criação e interpretação feminina na canção popular brasileira.

Se são tantas as compositoras, por que um desconhecimento tão profundo sobre as mesmas? Por que mesmo cantoras que admiramos jamais imaginamos que possam também ser compositoras?

Em seguida, a pesquisadora afirma que "Várias são as explicações acerca do silêncio sobre e das mulheres na História" (MURGEL, 2016, p. 58). Entre essas explicações, ela lista o fato de que muitas vezes o plural masculino, presente nos textos que apresentam a quantidade de "compositores" no Brasil, invisibiliza a autoria de mulheres e, em outros casos, esse apagamento é literal: a autoria é eliminada nos créditos dos trabalhos. Apesar desse apagamento, ocorrido em todas as áreas, artísticas e acadêmicas, há casos de compositoras de grande relevância e divulgação, como Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Dona Ivone Lara, Maysa, e mais recentemente, Rita Lee e Ângela Ro Ro, para citarmos apenas alguns exemplos.

No terreno da literatura, os anos de ausência das mulheres no cânone estão sendo revisados, há algumas décadas, graças ao trabalho da crítica feminista, responsável por diversas pesquisas. Embora haja muito a ser conquistado, sobretudo em tempos de avanço do fascismo no contexto brasileiro – em que nossos direitos estão ameaçados –, vemos um movimento de resistência no âmbito da arte produzida por mulheres, especialmente na poesia, seja ela escrita ou cantada, em diversas e significativas produções contemporâneas.

As obras de Karina Buhr e Ava Rocha dão voz à raiva. Seus discos são formas de questionamento e também de manifestação de sua indignação. Ambas recusam, em suas performances nos palcos e em suas composições, o estereótipo feminino de delicadeza, de passividade e aceitação dócil, e investem em uma poesia que provoca e instiga as/os ouvintes a questionarem esse estereótipo, a partir de uma experiência de escuta que gera, várias vezes, um deslocamento da visão consagrada de canção.

Karina Buhr e Ava Rocha nos convidam a cantar e dançar algumas questões que assediam todas as mulheres e que são abordadas pelo movimento feminista hoje. Guerreiras, bruxas, santas, monstros, cantoras, compositoras, poetas mulheres de diversos tempos e perspectivas, vêm, há muito tempo, desnorteando todos os discursos que tentam enquadrá-las, domesticá-las, explicá-las. A poesia contemporânea é cada vez mais ocupada por essas vozes que cantam em distintos ritmos: dores, conquistas, lutas, tristezas, alegrias. Ouvi-las é, mais uma vez e sempre, fazer girar um conjunto amplo que articula tempos e

espaços distintos que nos mostra possibilidades de nos fazermos mulheres, nos confrontos, conflitos e redes de significação e de solidariedade. Essas poetas nos ajudam a questionar estereótipos estabelecidos, conceitos cristalizados, e nos convidam a refletir sobre as diversas implicações que há em existir como "mulheres" neste mundo. Esse trabalho contínuo de construção das mulheres, sim, a “a mulher é uma construção”, como nos ensina a poeta Angélica Freitas, em *Um útero do tamanho de um punho*, é trabalho infinito, contraditório.

## Referências

BARBOSA, A. de F. A.. **Migrantes nordestinos na literatura brasileira**. Curitiba: APRIS, 2019.

BUHR, K. **Eu menti pra você**. Independente: São Paulo, 2010

BUHR, K. **Selvática**. YB Music: São Paulo, 2015

BUHR, K. **Desperdiçando Rima**. Fábrica 231: São Paulo, 2015

CANO, W. **Desequilíbrios regionais e concentração industrial no Brasil**. 3a.ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

FACINA, A. “Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza. In: **Anais do V ENECULT** - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 27 a 29 de maio de 2009 Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>. Acesso em 11 de novembro de 2020.

FAVARETTO, C. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo, Kairos, 1979.

FEDERICI, **Calibã e a bruxa**. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. trad. Coletivo Sycorax. Editora Elefante: São Paulo, 2017

FOUCAULT, M. **Os anormais**. Martins Fontes: São Paulo, 2001

FUNCK, S. Falar a raiva e a (des)construção do feminino. In: **Crítica literária feminista: uma trajetória**. Ed. Insular: Florianópolis, 2016.

FUNCK, S. Desafios atuais dos feminismos. In: **Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas**. Org. STEVENS, C.; OLIVEIRA, S. R.; ZANELLO, V. Florianópolis: Editora. Mulheres, 2014.

GALLO, I. C. D'Ávila. Punk: Cultura e Arte. **Varia história** vol.24 no.40 Belo Horizonte July/Dec. 2008. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752008000200024](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752008000200024). Acesso em 10 de novembro de 2020.

GARCIA, C. C. **Ovelhas na névoa** – um estudo sobre as mulheres e sobre a loucura. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1995.

HAFTMAN, W. Posfácio. In: RICHTER, H. **Dadá: arte e antiarte**. Trad. Marion Fleisher. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp. 305-316.

HOLLANDA, A. B. de. **Dicionário Aurélio**. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1986

LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEITE JÚNIOR, J. Transitar para onde? monstruosidade, (des)patologização, (in)segurança social e identidades transgêneras. **Rev. Estud. Fem. vol.20 no.2 Florianópolis May/Aug. 2012. Disponível em [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2012000200016](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000200016). Acesso em 10 de novembro de 2020.**

LEMAIRE, R. Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. In: **Educar em revista**. vol.34 n.70. Curitiba, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.58617>. Acesso em 5 de novembro de 2020.

MURGEL, A. C. A. T. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. Revista do centro de pesquisa e formação / N° 3, novembro 2016. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/109bf0a1-ac2e-4728-9fbd-d513f3de5b9a.pdf> Acesso em 6 de novembro de 2020.

ROCHA, A. **Ava Patrya Yndia Yracema**. Circus: São Paulo, 2015

ROCHA, A. **Entrevista ao G1**. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/03/filha-de-glauber-rocha-lanca-disco-e-e-comparada-gal-e-cassia-eller.html>. Acesso: 12/11, às 14:57

ROCHA, A. **Trança**. Circus: São Paulo, 2018

SOLNIT, R. Uma breve história do silêncio. In: **A mãe de todas as perguntas**. Trad. Denise Bottmann. Cia. Das Letras: São Paulo, 2017.

WOLF, N. **O mito da beleza**. Trad. Waldéa Barcellos. Rocco: Rio de Janeiro, 1992.

VELOSO, C. et all. **Tropicália ou Panis et Circenses**. São Paulo: Polygram/Phillips, 1968.