

SEXUALIDADE E PRAZER FEMININOS COMO DISCURSO: UMA ANÁLISE DA LETRA *LALÁ*, DE KAROL CONKÁ

Ana Luiza Gerfi Bertozzi¹

Charles Borges Casemiro²

Resumo

O artigo analisa a letra da canção “Lalá”, de Karol Conká, pensando a sexualidade e o prazer femininos como componentes de um discurso que se contrapõe ao silenciamento social imposto à mulher. Para tanto, partimos de alguns conceitos da Análise de Discurso, do ponto de vista de Bakhtin (1999) e Orlandi (2009), das considerações de Gonçalves (2011) a respeito da música popular como uma criação literária disposta a extrapolar o seu lugar e como produção artística que questiona a sociedade e seu lugar no cânone musical tradicional e, por fim, sobre a sexualidade feminina a partir de Ribeiro (1999) e Paranhos (2015). Desse modo, analisamos os recursos discursivos e os sentidos produzidos na canção “Lalá”, tentando entender sua extensividade como elementos discursivos recorrentes no discurso musical feminino de recolocação da mulher na sociedade, apresentando-os como forma de combate e de quebra do silenciamento historicamente imposto à sexualidade e ao prazer feminino.

Palavras-chave: Sexualidade feminina. Silenciamento. Discurso. Letra de canção. Karol Conká.

Abstract

This paper analyses the lyrics of the song “Lalá”, by Karol Conká, thinking feminine sexuality and pleasure as components of a discourse that opposes itself to the social silencing imposed to women. Therefore, we started from some concepts of Discourse Analysis, from Eni Orlandi’s (2009) point of view and from Rôssi Alves Gonçalves’s (2011) considerations regarding popular music as literary creation willing to extrapolate its place, as an artistic production that questions society and its place on traditional music canon. Thus, we will analyse the discursive resources and the meaning produced by the song “Lalá”, trying to understand its extensiveness as discursive recurring elements on the feminine musical discourse of the relocation of women on society and showing them as a way of fighting and breach of the silencing historically imposed to women’s sexuality and pleasure.

Keywords: Women's sexuality. Silencing. Discourse. Song lyrics. Karol Conká.

Introdução

Karol Conká é o nome artístico da *rapper* Karoline de Freitas Oliveira, natural de Curitiba, nascida em 1º de janeiro de 1987. Em 2011, ela disponibilizou algumas músicas no *Myspace* (plataforma social anterior ao *Facebook* e ao *Orkut*) e seu primeiro álbum, *Batuk Freak*, foi lançado em 2013. Desde então, a artista segue os caminhos da polêmica e do questionamento de seu lugar, a despeito de seu sucesso meteórico: recebeu diversas

¹ Licencianda em Letras-Português, IFSP/Campus São Paulo. E-mail: ana.bertozzi@gmail.com

² Doutorando em Literatura Portuguesa/USP, docente do Departamento de Humanidades/Letras-Português, IFSP/Campus São Paulo. E-mail: oprofcharles@gmail.com

premiações, foi trilha sonora de novelas, foi trilha de campanhas publicitárias, realizou *shows* por todo o mundo e é apresentadora de um programa de beleza, moda e comportamento no canal de TV GNT. Mesmo em suas entrevistas, a cantora não se furta aos questionamentos mais difíceis, relativos à sexualidade, ao comportamento e à realidade da mulher, contextualizados por um mundo-mercado ainda dominado por homens. Dentro deste campo das disputas de gênero, a *rapper*, em uma de suas falas mais polêmicas, declarou-se bissexual e feminista.

Nesse sentido, coerente em sua perspectiva meteórica, polêmica e questionadora, Karol Conká já produziu inúmeras canções que abordam a questão de gênero e, mais especialmente, aquelas voltadas para a discussão do papel e da voz da mulher em sociedade.

Neste artigo, então, partimos da hipótese de que a música “Lalá”, de Karol Conká, como discurso feminino e como produção artística não-canônica, busca combater o silenciamento do prazer e da sexualidade femininos, evidenciando sua importância como formas naturais e, ao mesmo tempo, ideológicas, de expressão sexual da mulher, que, na forma de discurso, produz, simultaneamente, empoderamento da mulher e uma discussão renovada sobre a sexualidade e sobre prazer dentro dos relacionamentos amorosos contemporâneos.

É esta discussão que comparece de modo contundente na letra da canção “Lalá”, de modo mais concreto no tom subjetivo, casual, crítico, irônico e dialógico que Karol Conká emprega em seu discurso. É o diálogo com o outro – objeto amado e/ou amante e/ou com os ouvintes – que se apresenta assim como chave de leitura desta canção; interação social sempre clara e direta, que cria, sob a perspectiva do eu-lírico, uma situação de autorreconhecimento a partir do relacionamento com o outro, lugar em que se desconstrói uma imagem do eu-lírico feminino, preconcebida socialmente, e, ao mesmo tempo, se constitui uma nova imagem desse eu-lírico, a reboque de seus próprios interesses como sujeito social.

Buscamos, portanto, evidenciar esse diálogo em que se revela o posicionamento do eu-lírico feminino falando a respeito da sexualidade e do prazer na letra da música “Lalá” e, para tanto, utilizamo-la como *corpus* de análise. Objetivamos, com isso, tratar da temática do sexo oral feminino, do prazer feminino e de suas implicações para e nos relacionamentos amorosos e para e nos discursos emancipatórios da mulher contemporânea, sob as perspectivas gerais da Análise de Discurso (BAKHTIN, 1999; ORLANDI, 2009) e de uma espécie de Antropologia da Canção Popular das periferias culturais (RIBEIRO, 1999; GONÇALVES, 2011; PARANHOS, 2015).

Conceito de sexualidade

Ribeiro (1999) discute o pensamento de Michel Foucault sobre sexualidade como uma contribuição à área de enfermagem³. Quando trata, entretanto, da história da enfermagem, Ribeiro (1999, p. 358) detalha que, na virada do século 18 para o século 19, o trato com a sexualidade mudou, “passou a constituir um problema; ou seja, passou a ter uma conotação pejorativa, a ser vista como um ócio, um ato imoral quando praticada sem fins reprodutivos”. Essa discussão é bastante relevante para nossa análise, uma vez que a mudança de comportamento e o entendimento médico retratados por Ribeiro são fundamentais para entendermos como a visão da sexualidade foi posta como “tabu”, passando a ser assunto relegado à intimidade do lar, interdito aos outros espaços de discussão social, exatamente porque a discussão do “tabu” e do “discurso interdito” podem significar um tipo de superação histórico-ideológica, social e subjetiva da sociedade de controle.

Nesta visão [de Foucault], parte-se do pressuposto de que o mecanismo que origina a opressão é o mesmo que gera a libertação. Em outras palavras, os agentes sociais partem sempre do mesmo dispositivo ou estratégia para inovarem um discurso e o exercício do poder. [...] O autor refere, por exemplo, que o importante nos movimentos de libertação da mulher não é a reivindicação em si, mas o fato de terem partido do próprio discurso que era formulado no interior dos dispositivos de sexualidade. (RIBEIRO, 1999, p. 360)

É por meio do discurso, portanto, que a sexualidade feminina passa a preencher um espaço antes esvaziado e silenciado socialmente. E, se tal sexualidade se constrói, a princípio, como discurso médico e social, que categoriza o prazer feminino como secundário ou, até mesmo desnecessário, o faz, justamente para, a partir desta colocação preliminar, poder ultrapassá-lo.

Nas entrelinhas de décadas de silenciamento forçado, as mulheres procuraram formas de se apropriarem do discurso naturalista sobre sua sexualidade, buscando inverter os pesos na balança para criar um espaço de fala como complemento e contradição de sua condição de opressão. Assim, se por meio do dispositivo do discurso o silenciamento foi imposto, também, por meio do mesmo dispositivo, a mulher encontrou o mecanismo de seu empoderamento, quebrando o silêncio imposto a sua condição de objeto do discurso, assumindo, de modo peremptório, a condição de sujeito de seu próprio discurso e de sua própria sexualidade, propondo um novo discurso correspondente a seus novos lugares sociais e a suas novas

³ O autor faz uma análise mais aprofundada do texto de Foucault com a interpretação de seus pensamentos para a área médica, o que não é o objetivo deste trabalho, por isso, nos apropriamos das conceituações desenhadas por Ribeiro dentro de seu texto apenas no que consta ao conceito de sexualidade para Foucault.

formações discursivas e ideológicas no mundo do poder. Nesse ponto, consideramos que Karol Conká se apresenta como artista e mulher que busca evidenciar os contrapontos sociais de uma cultura de gêneros proposta à desigualdade, busca redefinir uma posição de discurso e de poder que autonomiza a mulher, que garante e abre espaço para sua própria fala a respeito das temáticas mais delicadas, como a sexualidade e o prazer femininos.

Discurso e letra de canção

A Linguagem como Discurso foi apresentada, durante o século XX, a partir das considerações de Mikhail Bakhtin (1999), como instância de superação das visões linguísticas estruturalistas e funcionalistas. Analisada assim como Discurso, como objeto ao mesmo tempo linguístico e ideológico, a Linguagem se propõe como uma ação social que produz significados sociais, compreendidos, todavia, “se e somente se” considerados em sua natureza histórica, social, dialógica e ideológica.

Pensadas nesse novo contexto, como resultantes de um Discurso, as letras de canção, tal como qualquer outro tipo de obra de arte, estão submetidas à natureza geral dos discursos que as produzem e, nesse sentido, somente podem ser compreendidas plenamente, quando consideradas em sua natureza histórica, social, dialógica e ideológica.

Da natureza histórica do discurso e dos textos que produz, entendemos, amparados em Bakhtin, que sua realização se dá no tempo e que, desse modo, mobiliza recursos e produz sentidos disponíveis em um determinado momento da história de uma comunidade linguística qualquer. Para Bakhtin:

Em cada época de sua existência histórica, a obra (*ação social, discurso, a linguagem como trabalho social, a obra de arte*) é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significante. (BAKHTIN, 1999, p. 119, grifo nosso)

Assim, se desejamos compreender qualquer uma das letras de canção de Karol Conká, precisamos localizá-las no tempo, de modo que se revelem, a partir de sua contextualização histórica, em toda a sua carga de recursos e de sentidos sociais por ela mobilizados.

Quanto à natureza social e dialógica do discurso, Bakhtin, em *Marxismo em Filosofia da Linguagem*, assevera a natureza coletiva do discurso, no sentido de que ele ocorre como

resultado de uma enunciação e esta, por sua vez, só se dá como interação social e como interação entre discursos, ou seja,

qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela situação social mais imediata. Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence ao locutor. (BAKHTIN, 1999, p. 112)

É nesse aspecto que consideramos os sentidos produzidos pelo discurso da canção de Karol Conká como resultante de uma ação e de um diálogo social, primeiro, como interação entre um eu-lírico (uma locutora) e seu interlocutor amoroso, um parceiro sexual e, segundo, como interação de um indivíduo (uma locutora) com todo o universo social, discursivo e ideológico de que essa locutora faz parte (interlocutores sociais / interlocutor médio).

A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro. É como uma fâisca elétrica que só se produz quando há contato dos dois pólos opostos. (BAKHTIN, 1999, p. 132)

Por fim, consideramos a natureza ideológica do discurso. Para Bakhtin (1999), a natureza social do discurso e sua natureza semiótica fazem dele, inequivocamente, uma expressão ideológica:

Os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela. A palavra é o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a “ideologia do cotidiano”, que se exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas. (BAKHTIN, 1999, p. 16)

Desse modo, nossa compreensão dos recursos e dos sentidos da letra da canção “Lalá”, produzida por Karol Conká, deverá ser compreendida sob esta ótica geral do discurso, para que se desenhe em toda a sua plenitude de sentido subversivo, como contradição a uma sociedade conservadora e machista e como contradição ao cânone musical da MPB: um discurso entre discursos como uma ação social, histórica, dialógica e ideológica.

Sexualidade e música

Gonçalves (2011) faz um breve histórico da criação artística não-canônica no Brasil, destaca o fim dos anos 1990 como ambiente propício a uma arte urbana, violenta e combativa que surge a partir da experimentação de “conflitos de modalidades diversas, radicais a ponto de gerar em seus habitantes a sensação desoladora de não haver solução” (GONÇALVES, 2011, p. 178). Para ela, o conflito social claríssimo nos dias de hoje está assentado em uma sociedade que se divide permanentemente, por conta dos contraditórios interesses de grupos e classes.

Nesse aspecto, as parcelas marginalizadas da sociedade produzem artes cada vez mais conflitantes com aquelas artes consideradas canônicas produzidas pelas parcelas sociais hegemônicas da sociedade. Segundo Gonçalves, o diálogo dessas artes marginalizadas – música, cinema, literatura, teatro e literatura – com as instâncias de valorização social, especialmente, a mídia, é sempre muito difícil, apesar de seguir lentamente assumindo um lugar de expressão que representa uma espécie de subversão do *status quo* e uma remodelação das forças sociais nas lutas de poder:

Cinema, música, teatro e literatura são formas artísticas que, mesmo timidamente, têm se reciclado, no embalo de uma nova tendência que pode ser definida como “deixa o excluído falar”. Sobretudo no campo literário, percebe-se uma enorme transformação: o personagem de antes tomou o lugar do autor. Agora, é ele quem decide como será o enredo, quais serão os personagens e o que merece ser revelado. Ao autor – canônico – coube, apenas, aceitar e se refugiar noutras áreas menos violentas, menos perigosas. Quem manda agora é o personagem cansado de ser expectador da sua história. Se é o mundo cão que interessa, então que ele seja narrado o mais fidedignamente possível. Que falem os favelados, os funkeiros, “os sem cultura”, os sem reconhecimento! (GONÇALVES, 2011, p. 179)

É, portanto, nesse mesmo diálogo difícil com a mídia, em pequenos espaços de concessão, que o locutor marginalizado vai ganhando lugar, ampliando seu lugar, aos poucos, por vezes, como expressão de violência e de contundência, realizando-se como discurso, como significação e como ideologia de reposicionamento social dos marginalizados. Esta violência discursiva destacada por Gonçalves pode ser vista na música de Karol Conká, sobretudo, no que diz respeito ao incisivo reposicionamento da mulher como senhora de seu próprio corpo, de sua sexualidade e de seu prazer.

O sequestro da palavra por esta nova personagem, frente aos seus antigos narradores, transfigurando-se de personagem em narradora de sua própria história, faz parte da proposta da cantora e compositora, que coloca a mulher em uma posição de ação agressiva, de domínio frente ao próprio corpo e prazer, na maior parte das vezes, de modo questionador, irônico,

corrosivo, até mesmo destrutivo, diante do amado incompetente para um relacionamento que se requer entre iguais na democracia do sexo.

Para aceitarmos tais considerações, precisamos nos lembrar, com Bakhtin, de que a significação de todo discurso vem da *praxis*, vem de um mundo real. A significação do discurso do excluído vem da experiência real de um mundo de exclusão e, dessa forma, não há criação literária que brote desse universo que não se pautar na tentativa explícita ou velada de libertação e superação e que não se constitua da própria vivência da opressão. É, assim, a vivência da opressão, da marginalização, do conflito, da violência, da agressividade e do desejo de subversão da condição de marginalidade que configura o discurso criado por Karol sobre a sexualidade e o prazer feminino, pautando-se na tomada de posse sobre o próprio corpo.

O reposicionamento da personagem como autora indicia o movimento de assumir o trabalho, a responsabilidade e o reconhecimento em criar e contar a própria história. É essa a posição assumida por Karol em “Lalá”.

Nessa perspectiva, é importante salientarmos que a violência destacada por Gonçalves não pode ser ignorada. Em “Lalá”, ela aparece no léxico cru, sem floreios, mas que evita o vulgar, o explícito sexual. A tomada da palavra e a inversão de papéis da personagem frente ao autor canônico refletem exatamente a proposta de Karol ao colocar a mulher em uma posição de ação frente ao próprio prazer. A realidade do discurso do excluído vem da sua experiência no mundo real e não há criação literária ficcional que substitua a vivência de alguém, no sentido de tornar essa experiência uma arma de subversão. Essa vivência é a que transparece nos diálogos musicais criados por Karol Conká.

A mulher que se apresenta como real, ser humano completo e não apenas representação de um papel social criado no imaginário masculino é objeto das diversas letras de Karol Conká e reflete uma mudança de temática e de ponto de vista que se persegue há décadas, de acordo com Gonçalves (2011), a partir do mal-estar finissecular dos anos 1990 no olhar coletivo. Assim, o excluído que fala nas músicas de Karol possui diversas facetas que se complementam a partir da experiência de seu ouvinte: é a mulher, a mulher negra e a mulher negra excluída socialmente que tem ainda mais dificuldade de acesso à cultura canônica; a mulher que assume a responsabilidade daquilo que deseja e se movimenta para que aconteça: “Se é pra vencer, deixa quem sabe fazer / Tô na luta, sou mulher, posso ser o que eu quiser” (CONKÁ⁴, 2016). Da mesma maneira, quando aborda a sexualidade, o retrato pintado por

⁴ Tô na luta. Junho de 2017. Disponível em: <https://genius.com/Karol-conka-to-na-luta-lyrics>. Acesso em: 30 out. 2017.

Karol é o de uma mulher que não secundariza suas vontades para proteger o ego de seu parceiro; ser Amélia⁵ não é mais possível: “É inacreditável, eles ficam sem ação / Quando a gente sabe o que quer e já mete a pressão” (CONKÁ⁶, 2017).

Em entrevista ao Huffpost Brasil, em março de 2016⁷, a cantora reforça a importância de seu posicionamento político como parte de seus objetivos com a música:

É muito importante ter esse tipo de música porque existem muitas meninas frustradas precisando de uma palavra de conforto. E a mídia e a sociedade reforçam esse padrão e criam pessoas frustradas. Eu já passei por isso. Quando eu era mais nova, me sentia muito mal por ser diferente. Por isso, resolvi escrever músicas que ajudassem outras meninas que sentiam a mesma coisa que eu. Acredito que quando a gente ouve uma música com palavra de conforto, de alguém que te entende, a gente pode se sentir melhor. (CONKÁ, 2016)

Na apresentação da entrevista, Gennari (2016) destaca a importância social que a artista assume a partir de suas criações artísticas.

A cantora se tornou um símbolo de resistência para as mulheres negras. Conká não apenas canta, mas se posiciona politicamente em busca do empoderamento de mulheres negras e da importância do amor próprio e autoestima (GENNARI, 2016).

Nesse sentido, ressaltamos que a música ocupa um papel que vai muito além do entretenimento, criando um espaço de reflexão e mudança dentro das relações que as mulheres mantêm na sociedade e propondo novas possibilidades de ação e discurso.

Gonçalves (2011) vai além do histórico do movimento de criação artística dos excluídos e desenha, também, como essa arte espalhou-se para além dos bairros marginalizados. Esse “espalhamento” é fundamental, pois agrega pessoas, assumindo o caráter de mobilização social, conferindo mais concretude e aparência para uma realidade que, de outra forma, poderia ficar enclausurada e invisível no contexto da luta de classes.

[...] outras formas, principalmente, porque representavam uma modalidade rebelde, transgressora, atraíram os jovens de classe média, e isso foi importantíssimo para o

⁵ “Ai que saudade da Amélia” é uma música composta por Mário Lago e Ataulfo Alves, lançada em 1942. Na letra, o eu-lírico masculino compara a companheira atual com a anterior, Amélia. Essa é uma mulher que “[...] não tinha a menor vaidade; [...] era mulher de verdade”, a problemática dessa mulher não está na vida vivida na pobreza, mas no retrato apático criado pelo eu-lírico. Uma mulher só pode ser “de verdade” se não tiver vontades, se não se expressar e não mostrar ao parceiro aquilo que a individualiza. Ao lado do eu-lírico, Amélia não era nada mais do que um acessório ou ferramenta.

⁶ Lalá. In: Ambulante, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/t_veXiDyQvU>. Acesso em: 9 ago. 2017.

⁷ Entrevista concedida a Ana Julia Gennari: Karol Conká fala sobre racismo, empoderamento da mulher negra e machismo dentro do rap nacional. HuffPost Brasil, março de 2016. Disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/2016/03/08/karol-conka-fala-sobre-racismo-empoderamento-da-mulher-negra-e_a_21686477/>. Acesso em: 10 out. 2017.

processo de formação de novos meios de locução e dos novos agentes. (GONÇALVES, 2011, p. 181)

A realidade retratada pela criação artística desses grupos sociais é baseada na divisão entre “bem-nascidos” e os outros. A entrada de jovens de classe média nos movimentos pode representar a comercialização do movimento ou a compreensão de uma realidade que vai além daquela experienciada em seu cotidiano. De qualquer modo, Gonçalves (2011) ressalta a importância dessa aproximação, não para a consolidação do movimento ou das ideias que expressam, mas para o reconhecimento dessa produção como arte válida, mesmo que não canônica: “E estas [classes mais baixas], por sua vez, têm sabido utilizar os espaços – ainda pequenos, mas visíveis (GONÇALVES, 2011, p. 180)”.

Karol Conká conseguiu ocupar espaços que não eram seus. Vemos isso na variedade de iniciativas que mantém de forma complementar à produção musical, como em seu programa de TV e nas campanhas publicitárias. E esse “ocupar o lugar que não lhe pertencia” parece ser a maior contribuição que a arte não canônica das periferias pode oferecer aos marginalizados na sua busca consciente ou inconsciente de reorganização do espaço social.

Análise da letra “Lalá”

Na busca da formação do *corpus* de análise, foi preciso delimitar qual letra de canção seria analisada, uma vez que a cantora tem uma produção bastante extensa. Excluímos da possibilidade as letras feitas em parceria com outros artistas e também aquelas nas quais Karol aparece como participação especial. Retiramos também as versões adaptadas para campanhas publicitárias. Nosso objetivo foi construir um diálogo focado no tema do prazer e da sexualidade, por isso a escolha por “Lalá”, canção lançada em 2017. Cantada em primeira pessoa, *Lalá* se constrói por um eu-lírico feminino (locutora) que se dirige a um interlocutor, configurado como um outro muito próximo e íntimo do eu-lírico e que, muitas vezes, pelo uso da expressão “a gente”, acaba compartilhando o ponto de vista discursivo da locutora, como um confidente também feminino, o que nos remete ao discurso feminino representado nas cantigas de amigo medievais, em que o eu-lírico feminino estabelecia o seu discurso como diálogo com interlocutoras com as quais ele convivia em seu cotidiano. Nesse diálogo e compartilhamento de ponto de vista, Karol fala de sexo sem romantizá-lo ou torná-lo vulgar, mas propicia uma sororidade e um eu-coletivo feminino que transpõem a redoma do individual, alcançando a voz coletiva.

Orlandi (2009), reiterando a teoria do discurso de Bakhtin, entende que um texto, como resultado de um discurso, não carrega verdades ocultas, mas, sim, ideologias, ações

sociais de construção de sentido, gestos de interpretação, que devem ser apreendidos pelo analista a partir de um dispositivo de análise. Pensando em construir tal dispositivo, identificamos no texto “Lalá”, de Karol Conká, algumas ideias conflituosas que merecem nossa atenção: a) a decisão feminina perante o parceiro e o ato sexual; b) a historicidade da má performance masculina; c) o descaso masculino quanto ao prazer da mulher durante o sexo; d) falta de conhecimento sobre a sexualidade feminina; e) processos de metáfora, paráfrase e sinonímia; f) desequilíbrio nas relações entre parceiros.

Nesse percurso de construção de sentidos, o primeiro grande impacto causado pela canção de Karol Conká é, sem dúvida, a clareza com que a temática do prazer e da sexualidade é abordada. A partir de um discurso direto, cotidiano e impactante, observa-se uma mimese artística exata da modalidade discursiva popular jovem suburbana. Nesse sentido, a canção dialoga facilmente com a periferia das cidades, da economia, da política, da cultura, das ideologias dominantes, discutindo a condição historicamente atribuída à mulher, a partir do lugar em que ela é mais marginalizada e submetida a todos os tipos de opressões e violências sociais. No entanto, é exatamente deste lugar que o eu-lírico de Karol Conká realiza seu discurso como subversão, de modo que possa ser amplamente compreendido, não somente por conta da identificação de recursos e sentidos que propõe em relação aos outros discursos suburbanos, mas porque propõe uma identificação total com os demais sujeitos deste lugar e destas formações discursivas.

O uso do imperativo, por exemplo, uma marca textual importante na letra da canção, permite ao eu-lírico feminino a assunção da tomada de decisão diante do parceiro sexual; a locutora não mais pede ou espera, mas impõe ao seu parceiro sexual um comportamento esperado por ela. Esse eu-lírico retrata uma mulher que não está mais disposta a aceitar que a satisfação de seu parceiro seja o único propósito da relação sexual e que isso seja um sinônimo de sua própria satisfação: “Só porque eu mandei ajoelhar [...] Seduzi pra conferir [...] Me dê uma lambida lá [...] Dá um jeito, se ajeite [...] Se eu quero, respeite”.

Nesse trecho, a locutora retoma a tradição do discurso amoroso que, ao representar a mulher como objeto do amor, coloca a mulher em um pedestal e em posição de culto, todavia, o faz para desconstruí-lo como mera representação literária vazia e afirmá-lo como realidade social e ideológica. Isso se dá, primeiro, com a mulher assumindo a condição de sujeito e não de objeto do discurso e, segundo, com a mulher colocada na condição imperativa, em um lugar de exercício e de consciência de poder sobre si mesma, sobre o amante e sobre a situação do sexo. Com “Nem vem”, o eu-lírico rechaça uma possível fala masculina contrária àquilo que é dito na canção, o que seria o equivalente a “não tem desculpa”, atribuindo

responsabilidade e culpa histórica ao amante pela irrealização da mulher: “Nem vem, sou apenas mais uma com experiência”. De certo modo, o discurso de poder feminino aqui se faz opressivo, no sentido de não permitir ao amante qualquer desculpa para sua impossibilidade, falta de habilidade ou ignorância sobre a sua performance sexual. Quase como uma inversão e tomada violenta do poder.

Orlandi (2009) ressalta que a escolha das palavras em qualquer discurso reflete posicionamentos históricos que são aceitos pelos sujeitos. Assim, a escolha da locutora, quando fala do comportamento e da performance sexual do homem em seu discurso, reflete a ideia, construída historicamente, de um desempenho masculino abaixo da expectativa das mulheres, mas que também historicamente sempre foi camuflado, no discurso amoroso masculino, geralmente, a respeito de si mesmo, da sexualidade e a respeito da mulher como objeto silencioso. Textualmente, a crítica direta e agressiva da locutora de “Lalá” se dá pela adjetivação negativa, “Moleque mimado bolado que agora chora”, ou pela exposição da diferença entre aquilo que o homem diz e o que a mulher diz após o sexo: “Falam demais, fingem que faz [...] Vejo vários convencidos achando que no final mandou bem [...] Minhas amigas concordam também [...] Falam demais, quando chega na hora a ação não é equivalente”.

Como o sexo assume um caráter social – discursivo e ideológico – na construção do poder masculino, Karol resgata do imaginário feminino o contraste entre aquilo que o homem discursa e aquilo que realmente se dá como experiência no universo da sexualidade, desmontando, com a revelação da não correspondência entre discurso e realidade, um dos pilares mais importantes de sustentação das sociedades patriarcais: a virilidade a toda prova do patriarca. É interessante pensarmos que, se a experiência sexual feminina não fosse por tanto tempo silenciada, essa disparidade entre ideologia e realidade masculina já se teria facilmente dissipado. Da mesma forma, Karol expõe o descaso e o desconhecimento masculino quanto ao prazer da mulher durante o sexo: “E percebi que era da boca pra fora [...] Egoístas criando um orgasmo imaginário [...] Pouco importa pra ele se você também tá satisfeita [...] Se desmonta, tem medo e no final só me desaponta [...] Já fico arrependida [...] Seca, desacreditada e fria”.

O descaso e a falta de conhecimento sobre o prazer feminino parecem ser problemas tanto para os homens quanto para as mulheres e pode ser de diversas ordens: por exemplo, em relação ao próprio corpo e gostos ou em relação à anatomia ou fisiologia. Bresser (2017) retrata que muitas mulheres não conhecem sua própria anatomia. A falta de um diálogo verbal e gestual durante o desenvolvimento da mulher e os tabus socialmente impostos em relação a

seu papel fazem com que ela não se conheça e não explore aquilo que, sexualmente, funciona para ela. Moraes (2017) realça ser histórica essa falha: reflete o tabu que se perpetua nas relações familiares, nas quais “falar de sexo” envolve apenas o arranhar da superfície: “Mal sabe a diferença de um clitóris pr’um ovário”.

Outro ponto retomado por Karol e corroborado por pesquisas (MORAES, 2017; BRESSER, 2017) é que, para muitas mulheres, a experiência sexual é algo que leva tempo. Esse tempo pode ser medido a partir de dois critérios: a grande variedade de estímulos e áreas erógenas para serem estimuladas e a falta de conhecimento do próprio corpo e daquilo que funciona para cada mulher. Esses dois fatores, quando somados à falta de diálogo com os parceiros, geram a impossibilidade de a mulher sentir-se satisfeita, uma vez que o sexo vira um jogo de tentativa e erro, em que prevalece, de modo geral, a pressa egoísta do prazer masculino em desprezo e descaso com o prazer feminino; sexo leva tempo e a minimização desse tempo joga contra a satisfação da mulher: “Esses caras ainda não aprenderam que dez minutos é desfeita”.

Na mesma reportagem, Moraes (2017) expõe a fala do ginecologista Amaury Mendes Júnior, que afirma que a sexualidade feminina intimida homens que não estão preparados para uma relação de igualdade nos desejos e precisam da submissão ou do silêncio da mulher para se sentirem seguros. A situação refletiria uma preocupação excessiva com a penetração, único fim de qualquer ato sexual, na visão desses homens, assim descritos em “Lalá”: “Meia bomba, que tomba [...] Não aguenta o molejo da lombaa”.

Outro aspecto para análise em “Lalá” refere-se à dimensão estilística e poética dos processos de paráfrase, sinonímia e metáfora (ORLANDI, 2009, p. 67). São, na obra, devidamente destacados como formas pelas quais a língua se carrega de sentido histórico, fazendo isso significar aquilo ou aquilo significar isso. São palavras diferentes que podem ser entendidas como iguais, visto que, historicamente, elas excederam seus significados originais. É dessa forma que Karol consegue falar sobre sexo, sobre sexo oral, sobre a anatomia feminina sem precisar recorrer a termos técnicos ou a vulgares, mantendo a poesia e a sutileza de uma criação metafórica, neológica e imaginativa, promovendo uma interface poética marginalizada e poética canônica: “Fazer um lalá por várias horas [...] Isso daqui não tá de enfeite [...] Curvem-se, encostem os lábios na flor”.

Karol reafirma, em sua letra de canção, uma maneira poética para se referir ao sexo, especialmente ao sexo oral, mas inverte os sentidos esperados socialmente, porque fala de sexo oral “na mulher” e não “da mulher”.

Recorrendo à musicalidade e ao jogo de sentidos da língua portuguesa, Karol faz reverberar em seu texto a expressividade da palavra “lábios”, criando uma forte relação com outras palavras, a partir de assonâncias, aliteraões, paronomásias e sinestésias (“Lalá, me dê uma lambida lá, habilidade na lambida, saliva, me lambe lá”). Com tal jogo poético, exacerba o erotismo da canção realçando as sensações, sobretudo, sonoras e gustativas, fazendo referência ao som, ao movimento e à experiência da língua durante o sexo oral.

Essa apropriação de recursos “pertencentes” a uma poética canônica por uma poética periférica, não canônica, pode ser lida, do ponto de vista político, como uma subversão social e uma tomada radical de espaços sociais. Do ponto de vista feminino, essa subversão e invasão de espaços sociais inauditos permite à mulher um discurso antes silenciado e confere à mulher uma nova posição e possibilidade no discurso e no relacionamento amoroso. Vale lembrar que essa subversão e esse redimensionamento do lugar da mulher nas relações amorosas e sociais emergem das ideologias libertárias e das ideias de superação localizadas na periferia.

Em “Lalá”, a locutora retoma ainda a ideia de que a prática do sexo oral cria uma obrigação de reciprocidade que, muitas vezes, supera a vontade, recolocando a ideia do sexo oral como tabu, como mito. Do ponto de vista dos sentidos sociais e ideológicos, a troca do hábito do sexo oral destinado ao homem pelo sexo oral destinado à mulher, proposto na letra da canção, pode significar uma subversão das relações de poder, uma vez que aquele que recebe o sexo oral se coloca na condição de sujeito, tomando o outro como objeto de seu prazer. Nesse sentido, talvez, a ideia do sexo oral na letra da canção de Karol Conká signifique mais amplamente um discurso de inversão do protagonismo nas relações sociais, a partir da metáfora da relação sexual, invertendo o sentido e o destinatário dos benefícios produzidos socialmente.

Toda a experiência sexual passa, porém, por um processo de mitificação: cria-se um imaginário composto por questões que buscam preservar as reservas sociais de manutenção de uma “regulamentação sexual” (RIBEIRO, 1999, p. 360) para o melhor convívio em sociedade. Assim, talvez, a reciprocidade do sexo oral possa significar mais amplamente, na leitura de mundo de Kaol Conká, uma sociedade mais igualitária e justa, não somente na relação de gêneros, mas também nas demais instâncias das relações sociais, nas dimensões econômicas, políticas, culturais, ideológicas etc. Nessa lógica, falar da experiência sexual abertamente seria desbalancear as relações sociais por trazer para o coletivo algo que, por força da tradição e das ideologias dominantes, deve ser mantido no âmbito pessoal e individual. Contra o silenciamento daqueles que são oprimidos e marginalizados nos

discursos sociais – discurso econômico, político, educacional, religioso, médico, de gênero etc; discursos que se internalizam em todos os sujeitos sociais como ideologias – instaura-se o discurso erótico de consciência do corpo, da própria sexualidade, do prazer e do novo lugar a ser ocupado pela mulher no mundo oral – do sexo, do discurso e das ideologias –; novo lugar para todos os que vivenciam condição de submissão, de violação e de marginalização e que, em “Lalá”, encontram sua expressão de subversão e reelaboração da própria condição, como exigência da consciência tomada da própria realidade e dos sentidos que os movem: Egoístas criando um orgasmo imaginário [...] Pouco importa pra ele se você também tá satisfeita [...] Desse jeito desanima [...] Quero ser bem atendida [...] Tem que saber fazer, se não gera contradição [...] Direitos de prazer iguais, mais compreensão [...] Quebra esse tabu, isso não é nenhum favor.

Considerações finais

[...] os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos. (ORLANDI, 2009, p. 30)

A criação de sentido vai muito além do texto que é lido; as palavras escritas refletem ideologias históricas do sujeito e do papel que ele representa socialmente. Assim, Karol Conká assume, em “Lalá”, a insatisfação de todas as mulheres que podem se identificar com seu discurso. Ela representa ideologicamente o papel de uma mulher empoderada que quer igualdade não só como mulher na sociedade, mas como mulher dentro dos relacionamentos sexuais. Retratar essa frustração na canção é uma maneira de dar voz a mulheres que não se sentem representadas dentro da experiência sexual, podendo, através do discurso, empoderá-las.

Já foi dito que a divisão entre “bem-nascidos” e os outros é fundamental para a existência de uma arte dos excluídos, ao mesmo tempo em que serve para controlar e cercar indivíduos que busquem uma mudança dessa formatação social. “A eterna divisão excluídos de um lado e bem-nascidos de outro continua sendo uma eficiente forma de controle, de impedimento” (GONÇALVES, 2011, p. 180). No entanto, nas letras de Karol Conká, como ocorre em “Lalá”, podemos perceber que essa divisão, tornada mais aparente, assume, de modo peremptório, em toda a sua potencialidade conflituosa, a condição *sine qua non* de uma subversão e mudança da ordem social e das instâncias e relações de poder, seja no relacionamento sexual, em favor da mulher, seja nas outras relações sociais, em favor de outros excluídos do prazer de viver.

Referências

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BRESSER, D. Tabus ainda são inimigos das mulheres na busca por prazer. *R7 Social*. Disponível em: <<https://meuestilo.r7.com/tabus-ainda-sao-inimigos-das-mulheres-na-busca-por-prazer-04102017>>. Acesso em: 30 out. 2017.

CONKÁ, Karol. Lalá. *Ambulante*, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/t_veXiDyQvU>. Acesso em: 9 ago. 2017.

GENNARI, A. J. Karol Conká fala sobre racismo, empoderamento da mulher negra e machismo dentro do rap nacional. *HuffPost Brasil*, março de 2016. Disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/2016/03/08/karol-conka-fala-sobre-racismo-empoderamento-da-mulher-negra-e_a_21686477/>. Acesso em: 10 out. 2017.

MORAES, M. Dia do sexo: homens conhecem pouco sobre a sexualidade feminina, diz estudo. Disponível em: <<https://www.meionorte.com/entretenimento/adulto/dia-do-sexo-homens-conhecem-pouco-sobre-sexualidade-feminina-diz-estudo-258411>>. Acesso em: 30 out. 2017.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PARANHOS, A. Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular (1970 - 1980). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., jul. 2015, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, ANPUH, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434330373_ARQUIVO_Anpuh-Floripa-2015-texto.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

RIBEIRO, M. O. A sexualidade segundo Michel Foucault: uma contribuição para a enfermagem. *Rev. Esc. Enf. USP.*, v. 33, n. 4, p. 358-363, dez. 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/reusp/v33n4/v33n4a06>>. Acesso em: 10 out. 2017.