

ENTRE EMPODERAMENTO E OBJETIFICAÇÃO: VAI MALANDRA NAS SIGNIFICAÇÕES DE JOVENS MULHERES DE CLASSES POPULARES

BETWEEN EMPOWERMENT AND OBJECTIFICATION: VAI MALANDRA IN THE MEANINGS PRODUCED BY YOUNG WOMEN FROM WORKING-CLASS BACKGROUNDS

Sheisa Amaral da Cunha Bittencourt¹

Franciele Amaral da Cunha²

Karine Buglione³

RESUMO: Este artigo investiga as significações produzidas por quatro jovens mulheres de classes populares de Porto Alegre para as construções de gênero ofertadas no videoclipe *Vai Malandra*, de Anitta. O estudo articula pesquisa de recepção, gênero como mediação e análise audiovisual inspirada na metodologia das molduras de Suzana Kilpp. A análise evidencia um videoclipe cercado de contradições: questiona a mulher recatada e introduz corpos fora do padrão hegemônico, mas simultaneamente sexualiza o feminino, concentra a diversidade em trechos específicos e glamouriza a favela. As leituras das jovens não reproduzem mecanicamente essas ofertas: são atravessadas por classe, experiências de violência, repertórios midiáticos e competências audiovisuais. Conclui-se que as interlocutoras reconhecem relações de poder e produzem leituras negociadas, revelando formas de agência que podem passar despercebidas quando a recepção é pensada apenas a partir dos conteúdos midiáticos.

1

Palavras-chave: Videoclipe. Gênero. Recepção. Jovens. *Vai Malandra*.

ABSTRACT: This article investigates the meanings produced by four young women from working-class backgrounds in Porto Alegre regarding gender constructions offered by Anitta's music video *Vai Malandra*. The study combines reception research, gender as mediation, and audiovisual analysis inspired by Suzana Kilpp's methodology of frames. The analysis reveals a music video marked by contradictions: it challenges the image of the demure woman and introduces bodies outside hegemonic standards, while simultaneously sexualizing femininity, concentrating diversity in specific segments, and glamorizing the favela. The young women's readings do not mechanically reproduce these offers; they are mediated by class, experiences of violence, media repertoires, and audiovisual competencies. The article concludes that the participants recognize power relations and produce negotiated readings, revealing forms of agency that may remain unnoticed when reception is understood solely through media content.

Keywords: Music vídeo. Gender. Reception. Young women. *Vai Malandra*.

¹ Doutora em Diversidade Cultural e Inclusão Social pela Universidade Feevale. Mestra em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

² Doutora em Diversidade Cultural e Inclusão Social pela Universidade Feevale. Mestra em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

³ Especialista em Educação Especial pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

INTRODUÇÃO

Os videoclipes ocupam um lugar importante na cultura jovem contemporânea. Como produtos audiovisuais que articulam música, imagem, performance e circulação midiática, participam da produção de sentidos sobre corpos, identidades, sexualidade e gênero. Soares (2004a) chama atenção para o valor histórico e cultural do videoclipe como registro da cultura jovem, enquanto Vernallis (2004; 2013) demonstra que sua forma fragmentada, musical e visualmente intensa exige procedimentos de análise atentos às relações entre som e imagem. Entretanto, observar apenas aquilo que o produto oferece não é suficiente quando o interesse da pesquisa está nos sentidos que efetivamente se constroem na recepção.

Este artigo deriva de uma pesquisa mais ampla que investigou as significações produzidas por jovens moradoras de bairros populares de Porto Alegre para construções da identidade feminina presentes em videoclipes. Ao longo da investigação, o gênero operou como categoria epistemológica vinculada às relações de poder, e a recepção foi pensada a partir das mediações comunicativas da cultura. O recorte apresentado aqui focaliza *Vai Malandra*, videoclipe de Anitta lançado em 2017, e as leituras produzidas por quatro jovens que participaram da fase sistemática da pesquisa.

A escolha de *Vai Malandra* nasceu de uma recusa. A proposta inicial era que as próprias jovens selecionassem videoclipes que levantassem questionamentos sobre o que significava ser mulher. Quando mencionei *Vai Malandra*, que naquele momento provocava grande debate nas redes sociais e também em espaços acadêmicos, a reação foi imediata. Uma das participantes afirmou que, entre todos os videoclipes que escolheria para falar sobre ser mulher, aquele seria o último; outras reagiram com frases como “esse nunca”. A intensidade da negativa tornou-se uma pista de pesquisa: interessava compreender por que um videoclipe amplamente associado, no debate público, a representatividade, diversidade e empoderamento provocava tamanho incômodo entre aquelas jovens.

A questão que orienta este artigo é, portanto: como jovens mulheres de classes populares significam as contradições entre empoderamento, objetificação, diversidade e representação da periferia ofertadas por *Vai Malandra*? Mais do que determinar se o videoclipe é ou não feminista, interessa perceber as negociações realizadas pelas interlocutoras e de que maneira suas

trajetórias, experiências de classe, relações com a violência, gostos musicais e competências audiovisuais participam dessas leituras.

GÊNERO, RECEPÇÃO E MEDIAÇÕES

Pensar gênero apenas como uma divisão entre homens e mulheres seria insuficiente para este trabalho. Louro (2003) observa que as concepções de gênero diferem entre sociedades, momentos históricos e também no interior de uma mesma sociedade, atravessadas por classe, raça, sexualidade, religião e idade. Os sujeitos não ocupam posições fixas em uma dicotomia simples entre homem dominante e mulher dominada. Suas solidariedades, antagonismos e posições sociais produzem arranjos mais complexos.

Essa compreensão se aproxima da concepção foucaultiana de poder. O poder não é uma propriedade que alguém possui e aplica unilateralmente sobre outro sujeito; ele circula, funciona em rede e atravessa os indivíduos (FOUCAULT, 1993). Por isso, observar relações de gênero implica perguntar não apenas quem parece dominar determinada cena, mas como essas posições são construídas, negociadas e eventualmente resistidas.

A recepção também não é compreendida como simples decodificação de uma mensagem pronta. Martín-Barbero (1995) desloca o estudo da comunicação dos meios para as mediações, permitindo observar a relação entre comunicação, cultura e experiência cotidiana. Nessa perspectiva, as significações não estão integralmente contidas no videoclipe à espera de serem descobertas. Elas são produzidas na relação entre as ofertas do audiovisual e sujeitos situados social e culturalmente.

Essa questão é especialmente importante quando se investigam jovens de classes populares. A experiência de classe não produz uma leitura única, tampouco determina mecanicamente gostos ou posições. Ao longo da pesquisa, tornou-se evidente que existiam muitas camadas dentro da designação “classe popular”, inclusive diferenças na própria consciência de classe das participantes. Da mesma forma, repertórios midiáticos distintos produziam competências diferentes: uma jovem acompanhava intensamente o pop brasileiro e estadunidense; outra se identificava com rock pesado; outra consumia K-pop; outra tinha maior proximidade com pagode. Essas trajetórias participavam diretamente daquilo que conseguiam perceber e valorizar no videoclipe.

A sexualização feminina constitui outro eixo importante. Durham (2009) discute como a cultura midiática pode apresentar a exposição corporal como liberdade enquanto simultaneamente delimita quais corpos podem ocupar legitimamente esse lugar. A fórmula aparentemente libertadora do “você tem, exiba” permanece associada a um corpo jovem, magro, sem deficiência e preferencialmente branco. Essa tensão é central para *Vai Malandra*: o videoclipe foi celebrado por mostrar celulite e incluir corpos que normalmente permanecem fora das imagens hegemônicas, mas é preciso observar onde, durante quanto tempo e sob quais enquadramentos essa diversidade aparece.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa original foi construída a partir de uma aproximação prolongada com as jovens participantes. A fase exploratória começou durante atuação docente da pesquisadora em uma instituição de educação profissional localizada na zona sul de Porto Alegre. Na fase sistemática, o grupo analisado neste artigo foi constituído por quatro jovens, aqui identificadas pelos nomes utilizados na pesquisa: Patrícia, Jennifer, Caroline e Alice. As interlocutoras tinham aproximadamente entre 17 e 19 anos e trajetórias vinculadas às classes populares, embora apresentassem diferenças importantes em suas condições materiais e formas de autoidentificação.

4

Foram utilizados dois procedimentos principais de produção de dados com as jovens: entrevistas semiestruturadas e sessões de observação e análise conjunta dos videoclipes. As entrevistas investigaram perfil sociocultural; autoidentificação e concepções de gênero, classe, etnia e beleza; trajetória e formação de gênero; e consumo midiático e musical. Nas sessões coletivas, os videoclipes eram projetados e discutidos a partir de questões relativas à trama narrativa, sujeito feminino, marcadores sociais, relações de poder, linguagem audiovisual, música e sonoridades. As conversas foram gravadas e posteriormente transcritas.

Para a análise audiovisual, construí um procedimento inspirado na metodologia das molduras de Kilpp. O ponto que se mostrou mais produtivo foi a dissecação do audiovisual: interromper o fluxo, desnaturalizar a expectativa e separar trechos para observar elementos técnicos, estéticos, espaciais e temporais que podem passar despercebidos durante uma visualização contínua. Dei a essa adaptação o nome de dissecação digital. Utilizando software de edição, separei as sequências do videoclipe segundo mudanças espaciais e temporais e realizei

uma descrição detalhada de cada parte. Depois, o vídeo era devolvido ao fluxo e assistido novamente em sua forma integral.

Antes da segmentação, cada videoclipe foi assistido repetidamente em fluxo contínuo, sem subdivisão ou julgamento prévio, com registro de impressões e elementos recorrentes. Em seguida, o material foi levado ao Adobe Premiere e submetido ao procedimento que denominei dissecação digital: as sequências foram separadas segundo divisões espaciais e temporais e observadas fora do fluxo original. Esse movimento permitiu deter o olhar sobre enquadramentos, corpos, gestos, relações espaciais, montagem e sonoridades que tendiam a passar despercebidos durante a reprodução contínua. Depois da análise dos fragmentos, o videoclipe era novamente assistido integralmente, em velocidade normal, para verificar como os sentidos identificados nas partes se reorganizavam no conjunto. A dissecação funcionou, assim, não como uma decomposição definitiva do objeto, mas como estratégia de estranhamento e posterior retorno ao fluxo audiovisual.

As categorias utilizadas na análise de *Vai Malandra* foram trama narrativa; sujeito feminino e marcadores sociais; relações de poder; linguagem audiovisual; música e sonoridades. Esse procedimento não buscou descobrir uma mensagem definitiva escondida no videoclipe, mas organizar as ofertas de sentido que posteriormente seriam colocadas em relação com as interpretações das jovens. Esse retorno é decisivo: algumas conclusões produzidas na minha análise foram confirmadas pelas interlocutoras, outras foram recusadas e, em vários momentos, as jovens perceberam aspectos que eu não havia considerado.

VAI MALANDRA: UM VIDEOCLÍPE CERCADO DE CONTRADIÇÕES

A análise audiovisual foi organizada em oito sequências. Desde a abertura, *Vai Malandra* apresenta uma operação ambígua. Durante aproximadamente os treze primeiros segundos, as nádegas de Anitta ocupam posição privilegiada na tela. O short curto evidencia a calcinha, as tranças afro, acessórios e unhas longas participam da caracterização da personagem e a câmera lenta acentua o movimento da pele e torna a celulite particularmente visível. Ao mesmo tempo em que essa exposição pode ser lida como ruptura com o corpo feminino excessivamente corrigido pela cultura midiática, a mesma operação transforma o corpo em espetáculo.

A ambientação da favela também é construída por signos muito reconhecíveis: fios de eletricidade com ligações improvisadas, paredes sem reboco, cachorro puxando roupas de um

varal, galo solto, boteco, sucata e piscina improvisada. A linguagem audiovisual trabalha intensamente para tornar o espaço imediatamente legível como periferia. O problema não é a existência desses elementos, mas a concentração deles como quase única forma de representação daquele espaço. Não vemos moradores utilizando tecnologias, deslocando-se para o trabalho ou desempenhando outras atividades cotidianas. A favela aparece sobretudo como lugar de festa, improvisação e sensualidade.

A diversidade anunciada pelo videoclipe também se distribui de forma desigual. Na sequência do baile aparecem mulheres negras de pele mais escura, mulheres gordas, mulheres trans, uma mulher idosa e pessoas com estéticas que escapam ao padrão heteronormativo magro predominante no restante do vídeo. Entretanto, essas aparições são breves e concentradas. Na análise realizada para a dissertação, a presença em tela de pessoas fora dos padrões hegemônicos correspondeu a uma parcela pequena do videoclipe, enquanto as cenas de banho de sol, por exemplo, permaneceram ocupadas por mulheres jovens, magras e majoritariamente brancas.

Esse contraste produz uma pergunta que atravessa a análise: se a celulite de Anitta é apresentada como algo digno de visibilidade, por que a diversidade corporal não acompanha as demais cenas de exposição do corpo feminino? A presença de corpos não hegemônicos parece ser acionada precisamente nos momentos em que a narrativa deseja demarcar a diversidade da favela. Nesse sentido, a ruptura convive com uma reafirmação do padrão.

6

A análise quadro a quadro tornou essa contradição ainda mais evidente. Na cena da sinuca, uma pessoa que escapa à apresentação binária convencional aparece quase todo o tempo em segundo plano, parcialmente encoberta pelos demais personagens e sem receber os planos fechados destinados aos homens cisgêneros da cena. Sua presença só se tornou evidente para mim durante a dissecação do trecho. O procedimento das molduras foi especialmente produtivo nesse caso porque aquilo que estava materialmente na imagem permanecia praticamente apagado no fluxo.

As relações de poder também são ambíguas. Anitta ocupa o centro da cena, dá ordens, chama homens com gestos e aparece frequentemente em posição espacial superior às demais mulheres. Na laje, enquanto outras mulheres permanecem deitadas, ela ocupa o corredor entre as espreguiçadeiras como uma passarela. O homem responsável pelo bronzeador é apresentado inicialmente pelo corpo, e o corte impede que seu rosto adquira a mesma importância visual.

Há uma inversão de papéis tradicionalmente associados à objetificação feminina. Entretanto, inverter a direção do poder não significa necessariamente romper com sua lógica.

É nesse ponto que a leitura de Louro (2003) e Foucault (1993) se torna importante. *Vai Malandra* não pode ser explicado pela fórmula homem opressor/mulher oprimida. Anitta exerce poder sobre homens e mulheres; MC Zaac toca seu corpo e, em determinados momentos, assume uma postura de domínio; as demais mulheres também estabelecem relações entre si. O poder circula. A personagem central questiona a mulher recatada, mas frequentemente o faz incorporando uma postura masculinista e autoritária.

Assim, o videoclipe é cercado de contradições. Há uma mulher que ocupa o centro das relações de poder, exibe seu corpo sem vergonha e reivindica sexualidade. Há também uma superexposição corporal que pode reiterar a mulher como objeto. Há corpos diversos, mas sua aparição é localizada e editada como diferença. Há uma valorização da favela, mas também sua glamourização e exotificação. É justamente nesse espaço contraditório que a recepção das jovens se torna mais produtiva.

AS SIGNIFICAÇÕES DAS JOVENS: ENTRE REPRESENTATIVIDADE E GLAMOURIZAÇÃO

7

As quatro interlocutoras chegaram ao videoclipe com repertórios muito diferentes. Patrícia era a única que o havia assistido repetidas vezes e acompanhava Anitta nas redes sociais. Caroline havia visto o vídeo uma vez; Alice, poucas vezes; Jennifer não havia assistido integralmente, embora já tivesse encontrado imagens dele em seus feeds. Todas disseram consumir vídeos principalmente pelo smartphone, mas Patrícia relatou recorrer ao notebook quando desejava observar aspectos técnicos com maior atenção.

Essa diferença de ritualidade e competência tornou-se visível desde as primeiras discussões. Patrícia frequentemente recorria ao conhecimento sobre música pop e linguagem audiovisual para sustentar suas posições. Jennifer, por outro lado, aproximava o vídeo de experiências vividas em sua comunidade. O mesmo objeto era, assim, lido a partir de lugares distintos.

A celulite de Anitta foi um dos primeiros pontos de tensão. Alice avaliou positivamente a exposição de um corpo que não parecia completamente “lisinho”, entendendo-a como possibilidade de representação para mulheres que não correspondem ao padrão das imagens

digitais. Patrícia, embora admiradora da cantora, questionou a coerência entre aquela imagem e outras práticas da artista, lembrando que Anitta utilizava recursos para suavizar o corpo em apresentações. As duas leituras não se anulam: uma percebe a potência da imagem; a outra desconfia da estratégia que a produz.

A discussão sobre roupas tornou mais evidente o peso das experiências de violência. Quando perguntei se gostariam de vestir roupas tão curtas quanto as do videoclipe, três jovens responderam que sim caso não existisse o medo de sofrer violência. Jennifer explicou que, no bairro onde mora, uma roupa daquele tipo poderia aumentar sua sensação de risco e relatou um episódio de violência ocorrido com uma jovem da região. Quando propus imaginar um mundo em que ninguém lhes faria mal, a resposta mudou: ela disse que gostaria inclusive de usar roupas que permitissem mostrar uma tatuagem grande na perna.

A questão não era, portanto, simplesmente pudor ou adesão a uma feminilidade recatada. A possibilidade de vestir o próprio corpo estava mediada pelo território e pelo medo. Patrícia, cuja experiência de circulação urbana era diferente, respondeu que não usaria aquele tipo de roupa por uma questão de estilo. O contraste mostrou que uma mesma pergunta sobre vestimenta não pode ser compreendida fora das condições concretas em que essas jovens vivem.

As divergências ficaram ainda mais fortes quando a conversa chegou à representação da favela. Patrícia defendia a importância de *Vai Malandragem* para a periferia e via legitimidade na associação de Anitta com o funk. Jennifer reagia àquilo que chamava de glamourização. Ao observar a festa, os corpos sexualizados e a aparente despreocupação, aproximava a imagem de experiências que conhecia, mas insistia que a vida das mulheres de sua comunidade não era daquela maneira.

“Aí tá bonito, parece bonito, mas não é assim.” (Jennifer)

A fala sintetiza uma das tensões centrais da recepção. Jennifer não rejeita o videoclipe porque desconheça a periferia; sua crítica é produzida justamente pela proximidade. Em determinado momento da sessão, ao falar de adolescentes que conhecia e que viviam situações de prostituição e necessidade econômica, ela chorou. A imagem alegre e sensual do vídeo encontrava uma experiência cotidiana em que sexualidade, classe e vulnerabilidade assumiam sentidos muito diferentes.

Patrícia, por outro lado, reconhecia no videoclipe elementos de valorização. Quando a análise chegou ao baile de rua, até Jennifer demonstrou familiaridade e aprovação, comparando

a festa com eventos de sua própria experiência. A cena oferecia algo que outras partes não ofereciam: pessoas da comunidade ocupavam mais efetivamente o espaço, e a festa se aproximava de práticas que as jovens reconheciam. A recepção não se organizou, portanto, em dois blocos fixos — uma jovem “a favor” e outra “contra” o videoclipe. As posições mudavam conforme a sequência.

DIVERSIDADE, COMPETÊNCIAS E NEGOCIAÇÃO DOS SENTIDOS

A discussão sobre diversidade demonstra com clareza esse movimento. Na minha análise, a edição parecia demarcar aqueles que deveriam ser lidos como diferentes: pessoas gordas, trans, negras de pele mais escura, idosas ou com características corporais menos frequentes apareciam intercaladas com Anitta e outros personagens já estabelecidos. Jennifer percebeu algo semelhante sem recorrer à análise quadro a quadro: observou que, depois de um videoclipe inteiro com determinados padrões de corpo, surgiam de repente uma senhora e um rapaz com vitiligo, fazendo com que fossem percebidos justamente por estarem “diferenciados”.

Patrícia interpretou a mesma operação de outra forma. Para ela, o simples fato de essas pessoas aparecerem já representava uma tentativa de quebrar padrões: “não tem ninguém igual ali”. A discordância é metodologicamente importante porque impede que a análise do pesquisador seja tomada como leitura soberana. O audiovisual oferece determinadas possibilidades, mas a experiência de recepção reorganiza suas hierarquias.

Também houve momentos em que as interlocutoras perceberam aquilo que minha análise havia subestimado. Na cena da sinuca, a pessoa cuja presença eu só havia identificado durante a dissecação quadro a quadro foi notada por Patrícia na primeira exibição orientada da sequência. Ela já havia visto o videoclipe muitas vezes, mas disse que só reparara naquele momento, quando foi convidada a analisar atentamente o trecho. O episódio reforça simultaneamente a eficácia do procedimento de interromper o fluxo e a importância de não confundir invisibilidade narrativa com impossibilidade de percepção.

A própria discussão sobre como nomear essa pessoa revelou um cuidado das jovens com identidades de gênero. Diante da impossibilidade de conhecer sua autodesignação, Caroline chamou atenção para o risco de atribuir uma identidade equivocada. Jennifer, a partir da convivência em um ambiente de trabalho com pessoas trans e LGBT, resumiu sua postura dizendo que utiliza o nome e a identidade com que cada pessoa se apresenta. Mais uma vez, as

interlocutoras não apareciam como receptoras passivas de discursos sobre gênero; traziam repertórios próprios e os mobilizavam diante do audiovisual.

As sessões coletivas também mostraram que a recepção é produzida entre as próprias receptoras. Patrícia assumia frequentemente uma posição de liderança e utilizava seu repertório sobre cultura pop para sustentar argumentos. Jennifer era quem mais diretamente a confrontava. Em alguns momentos, Alice e Caroline modificaram suas interpretações depois de ouvir as colegas. Em outros, Patrícia também reviu posições a partir da própria observação do vídeo. O sentido não estava apenas entre videoclipe e indivíduo, mas circulava na situação coletiva de análise.

PODER, RESPEITO E A EXPERIÊNCIA VIVIDA

Uma das discussões mais reveladoras ocorreu quando perguntei se os homens do videoclipe respeitavam Anitta. Patrícia inicialmente respondeu positivamente. Jennifer a interrompeu, incomodada com o fato de MC Zaac tocar as nádegas da cantora. Alice também discordou: se alguém fizesse aquilo com ela, não consideraria respeito. Patrícia respondeu que cada pessoa teria sua própria noção de respeito, deslocando a discussão para o consentimento e para o contexto da interação.

Pouco depois, a conversa se transformou. As jovens começaram a considerar que, naquele contexto, o gesto poderia ser interpretado de maneira diferente porque Anitta parecia participar voluntariamente da interação. Não se trata de dizer que chegaram à interpretação “correta”, mas de observar a negociação em tempo real. As categorias de respeito, assédio, sexualidade e agência foram sendo reformuladas pela conversa.

Esse processo ajuda a compreender por que as leituras de produtos midiáticos não podem ser inferidas diretamente a partir daquilo que aparece na tela. Jennifer desaprovava fortemente a sexualização que identificava no funk, mas isso não significava que defendesse a repressão da sexualidade feminina. Em outro momento da pesquisa, afirmou não ver problema em práticas sexuais consensuais, mas rejeitava aquilo que entendia como exposição destinada exclusivamente ao prazer masculino e à validação entre homens. Sua crítica não era simplesmente moralista; estava atravessada por uma concepção particular de autonomia e respeito construída em sua trajetória.

Do mesmo modo, a defesa de Patrícia da exposição corporal não a impedia de criticar a fetichização das mulheres na cena da laje. Ela reconhecia a prática de tomar sol em lajes como algo real e criticava a leitura de Jennifer de que aquela situação simplesmente “não existia”, mas também dizia que os homens passando óleo e as mulheres encostando os corpos umas nas outras constituíam uma fabricação sexualizada. As jovens conseguiam simultaneamente reconhecer e recusar elementos de uma mesma representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Vai Malandra* e de sua recepção pelas quatro jovens reforça uma conclusão que atravessou a pesquisa mais ampla: as relações de poder estão presentes tanto nos produtos midiáticos quanto nas experiências cotidianas das interlocutoras, mas isso não significa que elas sejam alheias a essas relações. Ao contrário, percebem-nas, discutem-nas e constroem estratégias para lidar com elas.

O videoclipe apresenta uma proposta contraditória de feminino. Questiona a mulher recatada ao colocar Anitta em posição de centralidade, desejo e poder; torna a celulite visível; inclui mulheres gordas, negras, trans e idosas. Ao mesmo tempo, concentra grande parte dessa diversidade em uma sequência específica, mantém corpos magros e jovens nas cenas de maior exposição feminina, explora intensamente a sexualização e constrói a favela por meio de signos que podem reforçar sua exotificação. A ruptura e a reprodução do padrão não aparecem separadas: convivem na mesma obra.

As jovens também não se dividiram entre aceitar ou rejeitar o videoclipe. Suas leituras foram negociadas. Alice valorizou a celulite como quebra de padrão; Patrícia questionou a coerência dessa estratégia. Jennifer criticou a glamourização da favela, mas reconheceu no baile uma experiência familiar. Patrícia defendeu a representatividade e, em outros momentos, criticou a fetichização e determinadas escolhas da artista. Caroline problematizou a centralidade de Anitta e a falta de espaço para os próprios moradores. Essas diferenças demonstram o papel das mediações na recepção.

Classe social foi particularmente importante. A possibilidade de vestir uma roupa curta, circular pela cidade ou reconhecer uma festa como real não dependia apenas de gosto ou opinião abstrata sobre gênero. Dependia de onde cada jovem morava, de como se deslocava, de experiências de assédio e violência, de recursos econômicos e da própria consciência sobre

pertencer ou não à periferia. Da mesma forma, as competências construídas pelo consumo midiático permitiam que determinadas jovens reconhecessem técnicas, referências e convenções que outras não mobilizavam.

A metodologia das molduras mostrou-se produtiva para a análise audiovisual porque a fragmentação do videoclipe torna difícil perceber relações entre cenas e elementos que permanecem quase invisíveis no fluxo. Separar as sequências, observá-las lentamente e depois devolvê-las ao vídeo integral aumentou a acuidade da análise. Entretanto, a pesquisa de recepção mostrou algo igualmente importante: a dissecação realizada pela pesquisadora não esgota os sentidos. As interlocutoras enxergaram elementos que eu não havia percebido, recusaram algumas interpretações e produziram outras a partir de experiências às quais eu não tinha acesso.

Talvez uma das contribuições mais importantes desse material esteja justamente aí. Ao iniciar a pesquisa, eu imaginava encontrar jovens submetidas a uma série de relações de poder vinculadas ao gênero e à classe. Encontrei essas relações, mas encontrei também consciência e agência. Algumas formas de resistência demoraram a se tornar visíveis para mim porque minha própria lógica de análise não estava preparada para reconhecê-las. Olhar para a recepção permitiu perceber que agência não precisa assumir a forma idealizada de confronto direto para existir. Ela pode estar na negociação, na recusa, na mudança de interpretação, na capacidade de nomear um incômodo ou mesmo na decisão de se afastar de uma situação.

12

Nesse sentido, *Vai Malandra* não interessa apenas pelo que diz sobre mulheres, favela ou diversidade. Interessa pelo que acontece quando suas contradições encontram mulheres jovens que possuem experiências concretas com aquilo que o videoclipe transforma em imagem. Entre empoderamento e objetificação, representação e exotificação, essas jovens não apenas recebem uma mensagem: elas disputam seus sentidos.

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. O que pode um funk? **Revista Cult**, 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/anitta-vai-malandra-ivana-bentes/>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

DURHAM, Meenakshi. O efeito Lolita: a sexualização das adolescentes pela mídia e o que podemos fazer diante disso. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de et al. **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea**, v. 2, n. 2, p. 395-418, jul./dez. 2012.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

VERNALLIS, Carol. **Experiencing music video: aesthetics and cultural context**. New York: Columbia University Press, 2004.

VERNALLIS, Carol. **Unruly media: YouTube, music video, and the new digital cinema**. New York: Oxford University Press, 2013.