

O Funk Brasileiro como Ferramenta de Empoderamento Feminino¹

Luciana Rodrigues Resende Ferreira²

Silvagne Vasconcelos Duarte³

Resumo

O funk brasileiro, gênero musical popular, fez sucesso por anos com letras consideradas sugestivas e degradantes à figura feminina; hoje, porém, é possível notar que certos artistas e grupos – em sua maioria mulheres ou liderados por uma – têm reivindicado espaço com letras que desafiam esta premissa. Nesse sentido, o presente trabalho realizou, à luz da Análise do Discurso Crítica e tendo como aporte teórico Moita Lopes (2002), Stuart Hall (2006), Judith Butler (2003), Michel Foucault (1988), Simone de Beauvoir (1967, 1970), Marina Caetano (2015) e Van Dikj (1993), um estudo acerca da linguagem empregada em letras do gênero musical funk no Brasil, investigando tal mudança. Para tanto, foram utilizadas letras de músicas das artistas MC Sabrina, MC Carol e do grupo Gaiola das Popozudas, comparadas a uma letra do grupo Bonde do Tigrão, de forma a apontar que o discurso propagado dentro deste gênero musical de fato passou por uma mudança, onde as composições analisadas refletiram a forma como o feminismo contemporâneo influenciou o movimento funk. A partir da análise comparativa foi possível concluir que, apesar de não refletirem todas as produções femininas dentro do funk, as letras das músicas e as artistas escolhidas representam uma movimentação importante para as mulheres inseridas dentro do contexto majoritariamente periférico que é o funk brasileiro, confirmando que o feminismo tem uma relação direta com esta crescente busca por falas que empoderem a figura feminina neste gênero musical.

Palavras-chave: Análise do Discurso Crítica, empoderamento feminino, feminismo, funk.

Abstract

Brazilian funk, a popular musical genre, has made its way through the years with the use of lyrics considered suggestive and degrading to the image of women; today, however, it is possible to see that certain artists and groups – majoritarly women or leaded by one – have been claiming their space with lyrics that go on the opposite direction. Thus, this essay aims to conduct, in light of Critical Discourse Analysis and having as theoretical contribution Moita Lopes (2002), Stuart Hall (2006), Judith Butler (2003), Michel Foucault (1988), Simone de Beauvoir 1970), Marina Caetano (2015) and Van Dikj (1993), a study about the language used in lyrics of Brazilian funk in Brasil, investigating said change. To do that, songs lyrics by artists MC Sabrina, MC Carol and the group Gaiola das Popozudas were used, compared to another song lyrics by group Bonde do Tigrão, in order to point out that the discourse propagated within this musical genre indeed underwent a change, where the compositions analyzed reflected the way contemporary feminism influenced the funk movement. From the comparative analysis it was possible to conclude that, although they do not reflect all female productions in funk, the lyrics of the songs and the chosen artists represent an important movement for the women inserted within the majoritarly peripheral context that is Brazilian funk, confirming that feminism has a direct link with this growing search for speeches that empower the female figure in this musical genre.

Key-words: Critical Discourse Analysis, female empowerment, feminism, funk.

¹ Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão Curso, sendo pré-requisito para obtenção do título de graduada em Licenciatura em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Amapá (Unifap).

² Acadêmica do Curso de Licenciatura Plena em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Amapá (Unifap), *Campus* Marco-Zero, matrícula n° 201312010017, email: eindige@gmail.com

³ Professor-Orientador do Curso de Licenciatura Plena em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Amapá (Unifap), *Campus* Marco-Zero, email: silvagne_duarte@unifap.br e ventrueic@bol.com.br

1. Introdução

Entendido como expressão popular, o funk no Brasil não é recente: é possível encontrar rastros de seu início no Rio de Janeiro em meados dos anos 70 e 80 do século passado, com fortes influências dos subgêneros do electro americano Miami bass e freestyle. Inicialmente tendo como proposta principal a mistura de batidas originais em músicas já existentes – geralmente americanas –, nas duas décadas seguintes o funk foi lentamente tomando forma como manifestação artística com identidade própria; a partir dos anos 90, houve um aumento no número de MCs⁴ que cantavam músicas retratando o dia a dia em suas comunidades e o gênero começou a se tornar mais popular nas rádios.

A partir desse pontapé inicial foi que a produção de músicas com letras originais se viu fomentada. Entretanto, desprendendo-se dos temas inicialmente mais trabalhados, especificamente mais para perto do fim do milênio, o funk começou a flertar com temáticas voltadas para a sexualidade, apresentando músicas com forte conotação erótica. Neste contexto, a mulher se tornou personagem principal nas composições do início dos anos 2000 – frequentemente tratada como objeto de desejo do público masculino, as letras apresentavam uma visão da figura feminina facilmente lida como degradante, visão esta que foi perpetuada durante grande parte da primeira década do novo milênio.

Com o passar dos anos, porém, algumas mudanças de cunho social acabaram influenciando a produção de letras de funk: a principal delas, interessante a esta pesquisa, é a forma como o feminismo influenciou e continua a influenciar o modo como a figura feminina é vista e entendida perante a sociedade. A ideia de que a mulher ideal é perfeita, submissa e obediente, muito comum às gerações mais conservadoras, já não soa mais tão natural a jovens ouvidos. Por conta disto, é possível perceber que houve um aumento significativo não apenas no número de mulheres que sentiram a necessidade de se tornar atuantes no mundo do funk por intermédio de carreiras solo ou formação de seus próprios grupos, mas também no de mulheres cujo desejo maior,

⁴ Sigla para Mestre de Cerimônias; os cantores do baile.

embutido nesta inserção, era o de propôr uma mudança temática dentro do gênero musical.

A partir disto, surge a pergunta: de que forma se deu esta transição entre o discurso sexista fortemente propagado pelo funk brasileiro no início do milênio e aquele que empodera a mulher, e até que ponto esta afirmação (de que a transição *de fato* ocorreu) pode ser feita? Será que uma mudança de público-alvo teve algum tipo de influência neste processo? O que configura um discurso de empoderamento feminino?

Para trazer luz a tais questões, este trabalho incorpora em seu aporte teórico nomes como Moita Lopes (2002), Stuart Hall (2006) e Judith Butler (2003) na primeira seção, que trata sobre identidades dentro de um contexto social e como estas são naturalmente atravessadas por questões de poder; Michel Foucault (1988), Simone de Beauvoir (1967, 1970) e Marina Caetano (2015) na segunda seção, tratando sobre funk, sexualidade e feminismo; e Van Dikj (1993), juntamente com outros autores, para exemplificar a metodologia e posteriormente contribuir na análise dos dados.

Além das mencionadas seções (inseridas na Revisão da literatura), este artigo está estruturado com uma Metodologia que trabalha de forma mais aprofundada a Análise do Discurso Crítica, seguida da Análise dos dados, que é onde as letras das músicas são de fato destrinchadas, encerrando-se com as Considerações finais, onde os resultados da pesquisa são apresentados, as Referências e os Anexos, que contém as letras das músicas trabalhadas na íntegra.

Compreendendo o número reduzido de estudos na área de Análise do Discurso Crítica envolvendo a temática escolhida, esta pesquisa se faz relevante no que diz respeito a fomentar trabalhos relacionados ao universo do funk brasileiro, tendo como pretensão não apenas desmitificar o universo deste gênero musical, mas também servir como base para futuras pesquisas nas variadas áreas em que possa se fazer necessária.

2. Revisão da literatura

Seres humanos são de natureza social; tendo isto em mente, e levando em consideração que esta pesquisa procura estudar a influência que diferentes discursos exercem sobre a sociedade em geral, torna-se necessário tratar não apenas de aspectos linguísticos, mas do contexto em que estes ocorrem.

No que diz respeito ao embasamento teórico que permeará esta investigação, então, a revisão da literatura se dividirá em dois subtópicos temáticos: o primeiro trabalhará identidade social, gênero e relações de poder e o segundo, a relação entre *funk* e feminismo.

2.1 As relações de poder intrínsecas ao social

O que nos define como pessoas? Será que o que eu sou hoje tem relação com o que meus pais e avós foram antes de mim? O que sou como ser individual e único reflete o que sou como ser participante em um meio maior, como minha comunidade, ou a sociedade como um todo?

Estas perguntas são apenas um fragmento de todos os pensamentos que nos perpassam quando confrontamos a ideia de identidade em um contexto social. Pode-se notar, enquanto adultos, que uma criança em desenvolvimento aprende por meio de associação e repetição – as primeiras palavras balbuciadas são geralmente tentativas de reproduzir aquilo que os adultos ao redor falam. Moita Lopes (2002) afirma o seguinte: “O que somos, nossas identidades sociais, portanto, são construídas por meio de nossas práticas discursivas com o outro” (MOITA LOPES, 2002, p. 32). Ao entendermos que o processo de reconhecimento de si mesmo enquanto sujeito perante a sociedade envolve o entendimento do papel que a linguagem possui dentro deste processo, estamos reforçando esta afirmação.

Historicamente, por exemplo, é notável como se deu a transformação da identidade dos indígenas que habitavam o Brasil recém-colonizado: através de um longo processo de implementação de uma língua diferente. A chamada “língua geral” foi a primeira, tendo sido gramatizada por José de Anchieta em 1595, constituindo-se de diferentes falares tupis do litoral do Brasil, e sendo, posteriormente, substituída pela língua portuguesa (CARBONI; MAESTRI, 2012, p. 19-20). “Para impor sua hegemonia política e social, os *colonizadores* tinham que manter o domínio ideológico, cultural, religioso e sobretudo linguístico” (CARBONI; MAESTRI, 2012, p. 27).

Os negros africanos trazidos para o Brasil como escravos passaram por um processo talvez até mais agressivo relacionado à linguagem: a perda dos próprios nomes, sendo rebatizados com nomes lusitanos. “O ideal almejado pelas classes

proprietárias coloniais foi a destruição pura e simples das línguas nativas e forasteiras e a manutenção e congelamento das formas linguísticas praticadas pelas classes dominantes metropolitanas” (CARBONI; MAESTRI, 2012, p. 28).

Desta forma, fica evidente que a questão da formação de identidade pessoal tem influência da interação com o outro, o que a torna, intrinsecamente, social. Stuart Hall (2006) define brevemente, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, o sujeito do Iluminismo como sendo *essencialmente masculino* e partindo de uma visão individualista, onde sua identidade era constituída apenas por aquilo que ele, individualmente, seria, sem influências externas, ou seja, sua personalidade. A noção de sujeito sociológico, por sua vez, implica que a identidade deste se constrói mediante interação da sua personalidade com o meio em que está inserido (HALL, 2006, p. 10-11).

Entretanto, apesar dos exemplos anteriores terem feito referência a situações onde a interação entre os sujeitos se dava de forma conflituosa, também é possível que a linguagem – e, por sua vez, o *poder* veiculado através dela – intermedeie uma relação positiva. Michel Foucault, autor que inspirou fortemente os estudos de Moita Lopes, diz o seguinte:

Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 1998, p. 8).

Quando diz que o poder forma saber e produz discurso, Foucault também admite que o poder é parte essencial à formação de um sujeito enquanto indivíduo não apenas social, mas que possui uma identidade que reconhece como apenas sua – ponto principal desta seção.

O recorte que quero fazer agora, pertinente à nossa investigação, refere-se à questão de gênero: enquanto uma criança pode se entender como menina através da percepção das diferenças entre ela e os meninos, este processo com o mesmo gênero

que o seu pode se dar pela assemelhação – processos estes que, ao contrário do que o senso comum entenderia, vão muito além dos órgãos sexuais de cada um. Judith Butler (2003) explica: “a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído” (2003, p. 24). Ou seja: enquanto a ideia de sexo está intimamente ligada à biologia, gênero é algo que se reforça social e culturalmente.

Enquanto algumas meninas podem sentir que não são tão parecidas com outras no que diz respeito aos seus gostos pessoais (gostar de brincar de bonecas ou de casinha, usar rosa, ter cabelos longos, etc), existe uma semelhança no tratamento que todas as meninas recebem que independem de suas preferências: as chamadas “coisas de menina”, automaticamente esperadas de todas aquelas que, tendo ou não consciência disso, nasceram com uma vagina entre as pernas, como temperamento calmo e compreensivo, polidez e educação na fala, recato e feminilidade. Como diz sabiamente Beauvoir: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. (...) é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

A importância da discussão de gênero dentro do contexto que procuramos abordar se faz mais forte ainda quando entendemos que, culturalmente, a sociedade vem por séculos se dividindo de forma binária – homens e mulheres; assim, é possível vislumbrarmos um cenário em que a manutenção deste sistema privilegia um dos lados em detrimento do outro.

A concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero como uma relação entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos especificáveis. Este ponto de vista relacional ou contextual sugere que o que a pessoa “é” – e a rigor, o que o gênero “é” – refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada (BUTLER, 2003, p. 29).

O gênero, então, acaba por se tornar uma espécie de “molde”, o qual fatalmente ou nos vemos encaixados, ou sofremos sanções sociais pela transgressão. Neste contexto, o gênero feminino, entendido como, historicamente, oprimido pelo masculino, sente a necessidade de tomar os signos de poder utilizados pelos homens para dá-los novo significado; a ideia é pegar o objeto que costumava ser ferramenta de opressão e

subvertê-lo, em um processo que aqui chamaremos de empoderamento. Kleba e Wendausen (2009) dizem, sobre o termo:

(...) definimos empoderamento como um processo dinâmico que envolve aspectos cognitivos, afetivos e condutuais. Significa aumento do poder, da autonomia pessoal e coletiva de indivíduos e grupos sociais nas relações interpessoais e institucionais, principalmente daqueles submetidos à relações de opressão, discriminação e dominação social. Dá-se num contexto de mudança social e desenvolvimento político, que promove equidade e qualidade de vida através de suporte mútuo, cooperação, autogestão e participação em movimentos sociais autônomos (KLEBA; WENDAUSEN, 2009, p. 736).

Assim, este movimento de fortalecimento da voz feminina por meio da subversão se relaciona com o gênero musical escolhido para esta pesquisa porque nele as mulheres passaram a buscar seu espaço ao desafiar o lugar-comum de poder masculino, representado aqui tanto pelo número maior de homens dentro deste cenário musical quanto pelo conteúdo das letras.

A partir disto, é possível vislumbrar várias maneiras por intermédio das quais as mulheres, dentro e por meio do funk, poderiam se beneficiar da incorporação do discurso feminista em suas produções. Na seção seguinte, discutiremos esta questão mais profundamente.

2.2 Funk e feminismo

O funk, gênero musical, inicialmente difundido dentro das regiões periféricas do Rio de Janeiro, hoje se apresenta como estilo consolidado no Brasil inteiro. Entretanto, por ter suas origens nas favelas, ainda nos dias atuais é visto com maus olhos por uma grande parcela da sociedade. Suas músicas de cunho erótico, a maioria composta na primeira década do milênio, refletiam uma visão da mulher como objeto sexual, cuja única função era satisfazer o homem.

Tendo em vista tal cenário, a olhos desatentos uma relação entre este gênero musical e o feminismo parece improvável; porém, quando pensamos no feminismo enquanto movimento transgressor – que procura desafiar a norma patriarcal onde o homem tem mais poder do que a mulher – e o relacionamos com a forma como a sexualidade tem sido, historicamente, reprimida e silenciada, é possível vislumbrar uma conexão. Michel Foucault (1988) diz:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura (FOUCAULT, 1988, p.11).

Tendo o ato sexual e a sexualidade passado por um processo de repressão que afeta não apenas as mulheres, mas principalmente a elas, no momento em que estas – maioria nas comunidades – começam a se inserir neste meio como cantoras e compositoras, existe um ato de rebeldia e transgressão intrínseco a esta inserção. “As mulheres do funk estão na disputa por outras formas de representação na sociedade através de estratégias para driblar a lógica e os padrões normativos” (CAETANO, 2015, p. 19).

Porém, é preciso ter consciência de que “apenas a presença da mulher não serve como prova de que houve ‘abertura’ para elas nestes espaços, é preciso compreender o papel desempenhado por elas” (CAETANO, 2015, p. 14). O fato de que, hoje em dia, o funk está sendo ocupado por um número muito maior de figuras femininas não significa que todas elas estão em busca de empoderamento ou que sequer têm consciência da necessidade deste processo. Isso se dá porque, apesar de pertencentes a este grupo específico, nem todas as mulheres compartilham das mesmas oportunidades de acesso à informação, valores e, mesmo vindo da comunidade, nível de poder aquisitivo.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2003, p. 20).

Por conta disso, não podemos designar toda produção feminina dentro do funk como sendo feminista, apenas filtrar letras que demonstrem que hoje esta presença maior vem fazendo diferença. Entretanto, é possível afirmar que essa presença apenas se tornou realidade porque aquelas que perceberam que havia uma lacuna a ser preenchida entenderam-se como parte de um todo, abrangendo uma vivência que talvez não fosse apenas individual. A troca de experiências femininas, que podemos visualizar em

diversos contextos diferenciados – como em avós que conversam sobre receitas de bolo, uma mãe que aconselha a filha sobre relacionamentos ou mesmo amigas que saem para conversar sobre o trabalho – também é a base para essa nova onda de mulheres funkeiras, que experimentaram no passado uma forma de representação que não as representava de fato.

As amizades femininas que a mulher consegue conservar ou criar são preciosas; têm um caráter muito diferente das relações que os homens conhecem; estes comunicam entre si, como indivíduos, através das ideias, os projetos que lhes são pessoais; as mulheres, encerradas na generalidade de seu destino, acham-se unidas por uma espécie de cumplicidade imanente. O que primeiramente procuram, umas junto de outras, é a afirmação do universo que lhes é comum. Não discutem opiniões: trocam confidências e receitas; ligam-se para criar uma espécie de contra-universo cujos valores superem os valores masculinos; reunidas, encontram força para sacudir suas cadeias; negam o domínio sexual do homem, confiando umas às outras sua frieza, zombando cinicamente dos apetites do macho ou de sua inabilidade; contestam também com ironia a superioridade moral e intelectual do marido e dos homens em geral (BEAUVOIR, 1967, p. 309).

Esta união de mulheres, base do movimento feminista, é o que torna tal ideologia tão interessante a este estudo. É possível, porém, que ocorra certo estranhamento da parte de alguns leitores acerca do foco da pesquisa – se a intenção é estudar linguagem, por que tantas questões sociais se encontram em evidência? É evidente que a forma como a língua é entendida, dentro e fora do contexto acadêmico, precisa ser repensada. Portanto, na seção seguinte, descreveremos o conceito que assumimos para nortear nossos estudos e como ele influencia na prática de um linguista crítico.

3. Metodologia

Por ser aprendida através de processos pouco conscientes, a linguagem e seus funcionamentos internos ao longo da história nunca representaram conteúdo de grande interesse da parte de não-linguistas. As primeiras investigações acerca da língua partiram de um ponto onde esta era considerada “natural”, ou seja, à parte de elementos extralinguísticos como contexto social, histórico ou econômico, sendo parte apenas de uma mera expressão de um pensamento, até que se fosse percebido que o *que* se dizia não poderia ser desassociado da *forma* ou até mesmo do *porquê* se dizia.

A relevância daquilo que se diz e da forma como nós, enquanto parte de variados conjuntos socioeconômicos, escolhemos dizer aquilo que queremos dizer, atiçou a curiosidade de autores como Bakhtin, que passou a pensar a linguagem a partir de uma perspectiva mais inclusiva. Oliveira (2003) diz:

Esse filósofo nos mostrou que uma concepção dialógica da linguagem é imprescindível para compreendermos os fenômenos discursivos. Afinal, conceber a língua dialogicamente é não dissociá-la dos parceiros discursivos, isto é, dos sujeitos sócio-histórico-ideológicos que nela se instauram (...) (OLIVEIRA, 2003, p. 11).

A relação entre aquilo que é dito e o período, assim como os sujeitos sócio-histórico-ideológicos daquilo que é dito, pode ser observada na prática em mais de uma situação. Nas propagandas eleitorais, por exemplo, é comum que se peguem falas do candidato da oposição e as insiram num contexto onde este terá sua imagem degradada perante os olhos do público que o candidato em questão deseja atingir. Frases são repetidas e bordões são criados de forma a convencer os eleitores de que aquela sim é a pessoa em quem eu, você e todos deveríamos votar. Se Goebbels, o Ministro da Propaganda durante o nazismo na Alemanha, não tivesse feito seu trabalho com as palavras com tanta maestria, talvez Hitler não tivesse tido tanto apoio.

Nesse sentido, a Análise do Discurso Crítica (ADC) se faz importante por se preocupar em descrever as relações existentes entre discurso e as ideologias que se materializam através dele, em uma hierarquia muitas vezes silenciosa. Esta sutileza discursiva pode ser melhor compreendida pelas palavras de Van Dijk (1993), que apresenta o conceito de poder social como sendo “o poder que exercem grupos e instituições. O poder dos indivíduos, em tal descrição, reflete o poder que emana da condição de membro de grupos dominantes, ou da posição social e, portanto, pode-se chamar social” (VAN DIJK, 1993, p. 524). Ou seja, ainda que um discurso específico tenha a intenção de refletir uma opinião supostamente pessoal, ele pode (e provavelmente irá) na verdade ecoar a ideia de um grupo social onde o locutor está inserido.

Apesar de se tratar apenas da “ponta do *iceberg*”, pode-se dizer que é mediante o texto – seja ele escrito ou oral – que aplicamos a ADC. Pela análise feita por ela, podemos notar a existência da veiculação de poder, perceber de que forma ele se legitima e como

influencia as pessoas inseridas no meio em que este discurso específico está sendo propagado.

A Análise Crítica de Discurso (ACD)⁵ é uma perspectiva de análise discursiva que incorpora diversas disciplinas no estudo da maneira pela qual as estruturas sociais de poder e dominação são instituídas, reproduzidas e sofrem resistência por meio da linguagem (STEFFENS, 2015, p. 1).

Norman Fairclough⁶, um dos principais nomes dentro da Análise do Discurso Crítica, tem seu trabalho permeado por três questões básicas que explanam, de forma sucinta, o motivo de nossa pesquisa enveredar por este caminho – que tomou forma nos anos 80 na Inglaterra – ao invés do francês⁷. As questões são estas, descritas por Oliveira e Carvalho em *Estudos do discurso: perspectivas teóricas*:

- (1) as relações dialéticas entre discurso e práticas sociais;
- (2) o grau de conscientização que as pessoas têm (ou, o mais provável para ele, não têm) acerca dessas relações; e
- (3) o papel essencial do discurso nas mudanças sociais (OLIVEIRA; CARVALHO, 2013, p. 282).

Desta forma, o trabalho do linguista que trabalha com a Análise do Discurso Crítica configura-se além da mera reflexão e descrição, mas compromete-se e relaciona-se com aspectos sociais que nem sempre estão incluídos na prática acadêmico-científica. Oriunda da linguística crítica – que “nasceu a partir da conscientização de que trabalhar com a linguagem é necessariamente intervir na realidade social da qual ela faz parte” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 126) –, a ADC entende que o linguista possui um compromisso ético com a sua pesquisa, envolvendo a necessidade de uma prática social e um entendimento da linguagem (muito diferente daquele apresentado no início desta seção) que não pode *não ser* político.

Longe de ser um simples *tertium quid* entre a mente humana de um lado e o mundo externo do outro, a linguagem se constitui em importante palco de intervenção política, onde se manifestam as injustiças sociais pelas quais passa a comunidade em diferentes momentos da sua história e onde são travadas constantes lutas. A consciência crítica começa quando

⁵ A terminologia por vezes apresenta oscilações por conta dos diferentes pontos de vista de teóricos acerca do aspecto identitário da Análise do Discurso Crítica. No caso do termo originário cunhado por Norman Fairclough, Critical Discourse Analysis (CDA), a posição da palavra “crítica” varia por poder ser traduzida de ambas as formas, sendo que as duas (ADC ou ACD) remetem à mesma teoria social do discurso.

⁶ Suas principais obras incluem Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language (1980), Language and Power (1984) e Discourse and Social Change (1992).

⁷ A Análise do Discurso (AD) desenvolvida por Pêcheux e Jean Dubois.

se dá conta do fato de que é intervindo na linguagem que se faz valer suas reivindicações e suas aspirações políticas. Em outras palavras, toma-se consciência de que trabalhar com a linguagem é necessariamente agir politicamente, com toda a responsabilidade ética que isso acarreta (RAJAGOPALAN, 2003, p. 125).

Esta pesquisa, por intermédio da relação entre os mencionados teóricos, procurará fomentar uma discussão pouquíssimo feita até hoje no ambiente acadêmico, geralmente avesso à expressão popular que é o funk brasileiro, e refletir sobre como a transformação das letras promoveu uma efetiva mudança na forma como as comunidades percebem a figura feminina. Os nomes utilizados durante a análise comparativa foram os das artistas MC Carol, MC Sabrina e o do grupo Gaiola das Popozudas, representando figuras públicas que se declaram hoje feministas (no caso da Gaiola das Popozudas, a ex-vocalista Valesca Popozuda é quem fez essa declaração) e escrevem músicas com temas referentes à posição da mulher na sociedade. Em contrapartida, usamos também uma música do Bonde do Tigrão, grupo formado inteiramente por homens, de forma a fazer o contraste necessário à questão temática.

De forma a não tornar a leitura das letras das canções exaustiva, a análise será feita utilizando alguns excertos; entretanto, a quem interessar possa, as letras estarão anexadas na íntegra ao fim deste trabalho, como indicado no quadro a seguir:

Artistas	Canções	Anexos correspondentes
MC Sabrina	“Sexy”	Anexo A (p. 24)
Gaiola das Popozudas	“Larguei meu marido”	Anexo B (p. 26)
Bonde do Tigrão	“Prisioneira”	Anexo C (p. 27)
MC Carol	“Meu namorado é mó otário”	Anexo D (p. 29)

Dessa forma, podemos então entrar na análise propriamente dita.

4. Análise dos dados

Sendo o funk, como já afirmado anteriormente, um gênero musical cuja temática principal é a sexualidade, o critério principal para a escolha das canções a serem analisadas foi este: retratar não apenas a mulher empoderada que somos criados para

ver dentro de uma cultura elitista e majoritariamente conservadora (a que “se dá ao respeito”, não reproduzindo comportamentos considerados vulgares), mas uma mulher real, que sente – seja este sentimento de raiva, felicidade, vingança ou tesão. De fato, uma mulher que não sinta a necessidade de esconder, por pudores morais, quem ela é.

Composta na primeira década dos anos 2000⁸, “Sexy” é uma música da funkeira MC Sabrina que fala das expectativas masculinas sobre mulheres e a pressão sofrida por elas por conta disso. Ela diz: “Sexy, / querem que a gente / seja sexy, / querem que a gente faça pose, / que faça caras e bocas. / Santa, / querem que a gente / seja santa, / querem que a gente seja virgem, / depois reclamam / que nós somos loucas.” Nessas duas primeiras estrofes, é possível perceber a dualidade de papéis e a necessidade de encaixar mulheres sempre em alguma “caixinha” – se não a de santa, a de vadia; nunca algo intermediário. O uso da palavra “sexy” neste trecho nos remete aos muito usados termos “gostosa” ou “gatinha”, empregados no funk para denominar mulheres bonitas que chamam atenção e satisfazem os homens; portanto, as que são chamadas para encontros amorosos (DE OLIVEIRA, 2008). Porém, MC Sabrina aponta a contradição das expectativas masculinas quando segue dizendo “Camisa de força pra eles / o homem nunca sabe o que quer / são tão complicados / e dizem que a gente é que é”.

Historicamente, percebe-se que o homem possui uma visão deturpada do que significa *ser mulher* e foi esta a visão que seguiu (e continua seguindo) sendo perpetuada ao longo dos anos. É inegável que a experiência masculina e feminina possui diferenças imensuráveis; entretanto, simbolicamente, a relação entre os dois não é como a de dois pólos distintos. Enquanto o homem é o representativo, ao mesmo tempo, do positivo e do neutro (por isso podemos usar “o homem” para falar tanto de um único ser quanto dos seres humanos em geral), à mulher sobra o negativo, inferior e limitado (BEAUVOIR, 1970). À população masculina, portanto, é reservado o total direito de *ser homem*, dentro dos limites da compreensão do que isso significa, enquanto a mulher é obrigada a aceitar que sua mera existência como tal já desqualifica suas opiniões, sentimentos e contestações. Então, quando MC Sabrina diz que o homem nunca sabe o que quer e chama a *nós* de complicadas, o objetivo é denunciar a incoerência dentro da ideia de que

⁸ Não foi possível encontrar a data exata do lançamento da música em fontes confiáveis. Segundo o Google, data de 2007.

mulheres são loucas se apresentam determinados comportamentos (naturais dos seres humanos) enquanto homens, quando o fazem, estão apenas agindo dentro daquilo que é esperado de um homem – a complexidade positiva, de uma subjetividade elaborada. “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

Em uma estrofe seguinte, pode-se ler: “tudo, / posso ser um pouco / disso tudo / ou absolutamente nada / decido pra quem / visto e tiro a roupa.” A questão aqui mostra-se ir além de um julgamento de valor acerca de qual posição (se a de “sexy” ou de “santa”) é melhor para a mulher, focando muito mais no direito dela própria escolher *o que* vai ser, *quando* vai ser e *para quem*. Dentro do funk, isso é bastante comum: enquanto certas palavras são consideradas chulas ou ofensivas por muitos homens e mulheres, nas comunidades onde o movimento se faz presente isso se torna prática constante.

No funk atual, a mulher recebe um tratamento diferenciado do de outros movimentos musicais. Muitas músicas fazem referência a ela: em algumas delas, a mulher é tratada como “glamurosa”, o que é visto com bons olhos por muitas pessoas; mas, em outras, ela é tratada como “cachorra”, “potranca”, termo que incomoda a muitos homens e mulheres. Esses termos, contudo, são bem recebidos por grande parte dos integrantes do movimento funk. Essa aparente discrepância entre os termos utilizados não causa nenhum tipo de constrangimento às frequentadoras dos bailes funk; pelo contrário, geralmente elas ironizam as práticas sociais por meio de tais termos e tanto se apresentam como glamurosas como cachorras (AMORIM, 2009, p. 42-43).

Tal poder de decisão – que, à primeira vista, pode parecer algo simples – configura-se como um dos mais importantes postulados do feminismo contemporâneo. Estando a mulher nesta posição onde se encontra tão frequentemente sujeita às decisões de homens (sejam elas numa esfera política, no formato de senadores que elaboram leis visando unicamente interesses próprios, a nível pessoal, através do controle de pais e maridos, ou a nível social, como nas relações de trabalho, entre outras), o fato de uma mulher conscientizar-se acerca da importância de ser dona de si, apropriando-se da responsabilidade na tomada de decisões em sua vida, pode claramente ser considerado um ato de empoderamento.

Seguindo essa linha em relação ao poder de decisão e aliada também a esta mesma reflexão acerca das nomenclaturas utilizadas para mulheres dentro das letras de músicas funk, está a música “Larguei meu marido”, do grupo Gaiola das Popozudas. A

música se inicia: “Só me dava porrada / E partia pra farrá / Eu ficava sozinha, esperando você / Eu gritava e chorava que nem uma maluca... / Valeu muito obrigado mas agora eu virei puta.” Em um primeiro momento, chama bastante a atenção a escolha de palavras do grupo na hora de compor suas letras. Costa (2016) diz o seguinte: “Dentro do funk há diferentes vertentes como funk ostentação, funk pop ou funk melody, e os “proibidões” ou o funk “do morro”” (COSTA, 2016, p. 2). Os funks cantados pelo grupo Gaiola das Popozudas se encaixam, em sua maioria, na última categoria. O que classifica o funk “proibidão” como tal é justamente o menor filtro em relação ao uso de palavras de baixo calão; por conta disso, quando um grupo de funk proibidão como o Gaiola faz bastante sucesso, as músicas precisam ser censuradas para que possam tocar nas rádios.

Seria de se imaginar que o termo “puta” não se qualificaria como um termo empoderador a partir da visão de um senso comum que é bastante conservador. Caetano (2015) reflete sobre o assunto, pautando as mulheres que expressam abertamente sua sexualidade dentro das canções do funk:

Como elas são interpretadas, significadas na sociedade através dessas letras? Será que, muitas vezes, não são vistas de forma pejorativa, representando o lugar da ignorância? Essas letras, ao mesmo tempo em que podem ser a expressão da sexualidade das funkeiras e, de certa forma, a transgressão de uma ordem vigente – e conservadora -, também não reafirmam alguns estereótipos de ordem machista? (CAETANO, 2015, p. 36)

Porém, ao se adotar uma postura crítica acerca de tal conservadorismo, vê-se espaço para ir de encontro a esse senso comum; o fato da mulher escolher se autodenominar “puta” caracteriza também um ato empoderador marcado pela sua autonomia de decisão.

Na canção, o eu-lírico (feminino) relata um relacionamento heterossexual abusivo, onde o homem a agredia fisicamente e emocionalmente (após a agressão física, a mulher era deixada a sós chorando enquanto esperava pelo retorno do marido, como se a “saída para a farrá” dele e o ato de deixá-la sozinha fossem culpa dela). Nesse contexto, é possível perceber uma relação entre esta mulher e a santa da letra de “Sexy”: as duas representam a *fidel*, outro estereótipo frequentemente presente nas letras de funk: a mulher que fica em casa (ou seja, não trai) e que não participa dos bailes, não sendo retratada como personagem principal dos encontros amorosos (DE OLIVEIRA, 2008).

Em contrapartida, então, essa “puta” de “Larguei meu marido” representa “a *mulher emancipada*, que paga a companhia amorosa e escolhe seus parceiros, mas que assume abertamente a posição de objeto sexual masculino e é considerada pelos homens como promíscua” (DE OLIVEIRA, 2008, p. 7). A ideia aqui é fazer uso do símbolo (nesse caso, pejorativo) e ressignificá-lo, atribuindo a ele características que não necessariamente refletem aquelas presumidas por aqueles que normalmente o usam. A mulher emancipada, a “puta”, ao invés de ser o objeto sexual masculino, se torna instrumento do prazer dela mesma.

Essa pluralidade de “eus” femininos dentro do movimento funk não se encontra apenas dentro do gênero musical: é um reflexo direto de como as identidades sociais e culturais, especialmente de grupos historicamente oprimidos, têm se configurado na pós-modernidade.

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis (...) (HALL, 2006, p. 13).

Como consequência direta da globalização e do avanço do feminismo, a mulher se apresenta multifacetada e complexa, indo de encontro a estereótipos “oito ou oitenta”, atitude que ecoa Moita Lopes (2002) quando este diz que “Uma pessoa pobre não é só pobre, mas também uma mulher ou um homem, heterossexual ou gay/lésbica, preto ou branco, jovem ou velho (...)” (MOITA LOPES, 2002, p. 36-37). A ideia de apenas um tipo de mulher se quebra, abrindo um leque de possibilidades de representação.

A música continua: “Eu lavava, passava / tu não dava valor / (...) / agora que eu sou puta você quer falar de amor”. O sentimento predominante é o de raiva, mostrando uma mulher que passou por muitas experiências negativas e que sente que “dá o troco” se tornando o oposto daquilo que costumava ser; só então recebendo a atenção que tanto desejava no passado, mas já não fazendo questão daquilo. O motivo disso tudo poder ser enquadrado numa ideologia feminista ou empoderadora é porque, mesmo partindo de sentimentos considerados pouco nobres – raiva e vingança – e de uma prática duvidosa – propagar a ideia de largar o marido abusivo para se tornar uma pessoa

promíscua pode ser perigoso no sentido de que, mesmo que a mulher abusada possa se beneficiar de um novo estilo de vida, dentro e fora do universo do funk ser a *mulher emancipada* significa ser vista com maus olhos por homens e mulheres –, o ponto principal que as mulheres da Gaiola das Popozudas conseguiram passar com essa música é que o que importa é que essa mudança de estilo de vida da mulher não está sendo feita para agradar nem o marido que nela batia, nem homem algum do baile; está sendo feita por ela, independente de como os outros possam entender a mudança.

Dentro do funk, é comum que o estereótipo da mulher emancipada seja valorizado apenas dentro de certos contextos; na música “Prisioneira”, do grupo masculino Bonde do Tigrão, por exemplo, isso fica claro: “Mãos para o alto, novinha / (...) / Porque hoje tu tá presa, tu tá presa, tu tá presa / E agora eu vou falar os seus direitos / Tu tem direito de sentar, tem o direito de quicar / Tem o direito de sentar, de quicar, de rebolar”. Em um mix de “gostosa/gatinha” e “mulher emancipada”, a “novinha” a qual a letra da música se refere precisa, para atender aos comandos, não ser “a fiel” (por mais que esta seja, por ficar em casa, aquela que não atrapalha o homem que vai para o baile). A mulher perfeita dentro desse cenário então se torna aquela que é bonita, que vai para o baile, que provavelmente é promíscua (já que o homem também não está à procura de um relacionamento), mas que obedece aos comandos masculinos sempre que necessário.

Quando a música continua, com uma estrofe inteira dedicada a dizer que a “novinha” também tem o direito de “ficar caladinha”, é óbvia a forma como, mesmo sendo a “puta”, a mulher ainda assim tem que sê-la dentro daquilo que os homens acharem aceitável – que não é a forma como a “puta” de “Larguei meu marido” faz, configurando-a como transgressora.

Em uma clara referência ao funk “Um tapinha não dói” de MC Naldinho, Gaiola das Popozudas diz ainda que “se um tapinha não dói / eu falo pra você / segura esse chifre quero ver tu se fuder”, posicionando-se de uma forma que, apesar de violenta, não deixa de ser uma resposta pontual para aqueles que nunca antes haviam entendido o famoso “tapinha” de MC Naldinho como algo possivelmente problemático.

Mais recentemente, a funkeira MC Carol ganhou visibilidade por também se incluir nesse cenário de mulher que “não leva desaforo para casa”. Negra, nascida na cidade de Niterói (RJ) e moradora da comunidade do Morro do Preventório, Carol é,

frequentemente, comparada a Tati Quebra-Barraco por compor músicas que trazem mensagens claras e diretas, “doa a quem doer”. Indo contra estereótipos de gênero, em “Meu namorado é *mó* otário”, um de seus maiores sucessos, a MC diz o seguinte: “Meu namorado é *mó* otário / Ele lava minhas calcinhas / Se ele fica cheio de marra eu mando ele pra cozinha”.

Nesta música, MC Carol ecoa a voz de muitas mulheres que, sentindo-se oprimidas pelos papéis sociais pré-definidos a elas – de mãe, dona de casa, cozinheira, cuidadora, afetuosa, etc –, optaram por estabelecer relações afetivas baseadas na rejeição desses papéis. Enquanto que no funk o normal seria o homem ser o elo mais forte do relacionamento, nesta música específica ele é retratado como “otário”; não pelo simples fato de aceitar as tarefas a ele atribuídas pela companheira, mas porque homens em geral não fariam o mesmo. Enquanto as mulheres que fazem o mesmo são vistas como idiotas, não atraentes e indignas de atenção romântica (as fieis), a figura do “otário” é usada como uma resposta à opressão exercida pelo estereótipo do “machão” – fato acentuado quando é dito que o namorado lava não só roupa, mas a *calcinha* da namorada, evocando um falo feminino, símbolo de poder.

Essa soberania do poder masculino continua sendo rejeitada na continuação da música, quando MC Carol diz: “Se tu não tá gostando, então dorme no portão / Porque eu vou pro baile, vou pra minha curtição”. Aqui, o homem se torna o fiel, enquanto a mulher, consciente da presumida hierarquia de gêneros, decide começar a aboli-la a partir do próprio relacionamento.

É interessante estudar a produção de conteúdo dentro do gênero funk não apenas por conta da temática, mas também pela forma na qual os assuntos vêm abordados. A linguagem, em sua maioria coloquial, representa uma das maiores barreiras que a sociedade em geral possui com o gênero musical e seus desdobramentos culturais e sociais. Por desviarem da norma culta, as letras das músicas fazem com que os participantes do movimento funk sejam entendidos como pessoas burras. O ato de se estudar a realidade das mulheres inseridas nesses espaços acaba, então, se caracterizando como uma negação a esses estereótipos pré-estabelecidos. Caetano diz, sobre o assunto: “(...) falar sobre as mulheres do funk, suas histórias, suas narrativas, performances e estéticas sob as mais diversas perspectivas teórico-metodológicas é

também uma forma de combater, em certa medida, o perigo da história única” (CAETANO, 2015, p. 13).

Dessa forma, percebe-se que esta ideia errônea de que o conhecimento empírico de membros de comunidades seja irrelevante não só pela sociedade em geral, mas também pela comunidade acadêmica, tem sido aos poucos desacreditada. Assumindo uma postura crítica que em tudo tem a ver com a ADC, Rajagopalan (2003) evidencia a necessidade de se repensar a relação pesquisador-leigo (este último visto aqui apenas como aquele que não faz parte da comunidade acadêmico-científica):

Aprender a falar com o público geral não é muito diferente de aprender a ensinar. O conteúdo por si não convence ninguém. É preciso pensar as formas de se comunicar. (...) Por que devemos partir da premissa de que somos nós que temos o que ensinar e eles só que aprender? Se um pai pode aprender com o próprio filho (por que não?), e um professor pode aprender com o aluno – alguns dos textos que escrevi e dos quais ainda me orgulho foram inspirados em perguntas feitas por alunos durante a aula – por que não admitir que possa haver algo na sabedoria popular que seja do interesse do pesquisador? (RAJAGOPALAN, 2003, p. 11-12)

Portanto, a linguagem adotada pelas funkeiras aqui retratadas, notadamente aversa às chamadas “papas na língua”, pode ser vista como um passo em direção à popularização de um conhecimento ao qual a comunidade acadêmica já se vê acostumada: a luta de classes, a importância do combate à misoginia e à violência doméstica, o empoderamento feminino e todas as outras questões anteriormente mencionadas; que, apesar de já terem sido estudadas por pesquisadores antes e depois da composição das letras selecionadas para este estudo, conseguiram ser trabalhadas tendo como pontapé inicial a vivência de mulheres buscando por representação.

5. Considerações Finais

Durante a análise das letras das músicas escolhidas foi possível perceber que, de fato, o discurso propagado dentro do funk brasileiro está se modificando. Enquanto que na primeira metade dos anos 2000 era mais comum que ouvíssemos músicas cujas composições pendessem mais para a narrativa masculina, a imposição do poder do homem sobre a mulher e a hiperssexualização feminina, as mulheres cujas composições foram analisadas neste trabalho (e muitas outras, como Tati Quebra Barraco e Deize

Tigrone, por exemplo) abriram caminho para que essa trajetória pudesse vir a ser modificada, como tem acontecido nos últimos anos.

Entretanto, por se tratar de um gênero musical popular, poucos foram os registros oficiais encontrados para coleta de dados (como a data de lançamento das músicas ou dados acerca do processo de composição das autoras, por exemplo). A ideia de que a cultura popular de alguma forma pode simbolizar algo menos digno de atenção do que aquilo que é considerado culto, apreciado pelo “alto escalão” da sociedade, pode ser uma das razões para isso – essa hipótese, porém, só poderia ser transformada em afirmação concreta por meio de investigações.

Por conta de tais limitações, saber se o local e o período específico em que as músicas foram compostas tiveram influência no seu conteúdo se tornou inviável. Por outro lado, para futuros pesquisadores, fica uma observação instigante, resultado da reflexão gerada por estas mesmas limitações: será que (levando em consideração os vários desdobramentos que poderiam ser analisados tendo este mesmo objeto de estudo) além da questão de gênero, um recorte racial também caberia dentro da análise das produções das letras do funk brasileiro? Como compõe uma mulher negra em comparação a uma mulher branca, ou mesmo um homem negro, e como essas vivências se veem (ou não) refletidas dentro desta representação cultural majoritariamente periférica? São questionamentos interessantes.

Ademais, existe um longo caminho a ser percorrido antes de podermos afirmar que o movimento funk está, pela maior parte, alinhado com os ideais do movimento feminista. Justamente porque o funk, assim como o feminismo, se caracteriza como um movimento em constante modificação, pautado dentro de várias vertentes e representado por um grande número de vozes (que, às vezes, “gritam” coisas diferentes), fazer este paralelo será algo que sempre necessitará de atualização e pesquisa.

Ainda hoje estamos fadados a perceber, analisando as composições atuais, que o ponto de vista masculino continua a ser predominante; e isso provavelmente se estenderá por mais algum tempo. Entretanto, levando em consideração que o número de mulheres buscando por uma representação legítima dentro das comunidades vem cada vez mais aumentando, e que a popularização do feminismo está trazendo uma consciência maior a mulheres das mais diferentes classes sociais, é possível adotar um

ponto de vista otimista ao se olhar para o futuro e imaginar que este estudo representa apenas o início de algo que ainda está se desenrolando, mas que se mostra iminente: a linguagem enquanto ferramenta para empoderamento individual e social.

6. Referências

AMORIM, Márcia Fonseca de. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual**. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo 1. Fatos e Mitos**. 4ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo 2. A Experiência Vivida**. 2ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0BxrbJ0xD5uBkZ1B3Q1pxQ3V5S00/view>>. Acessado em: 15 de abril de 2016.

CAETANO, Marina Gomes. **My pussy é o poder: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural**. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/12704441/MY_PUSSY_%C3%89_O_PODER._Representa%C3%A7%C3%A3o_feminina_atrav%C3%A9s_do_funk_identidade_feminismo_e_ind%C3%BAstria_cultural>. Acessado em: 19 de abril de 2016.

CARBONI, Florence; MAESTRI, Mário. **A Linguagem escravizada: língua, história, poder e luta de classes**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COSTA, Natália Cristine. As funkeiras, o funk e um discurso que só elas podem fazer. In: **XVI Encontro Estadual de História da ANPUH – SC: História e Movimentos Sociais**. 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.sc.anpuh.org/resources/anais/43/1464648385_ARQUIVO_NataliaCristineCostaAsfunkeirasofunkeumdiscursosodelas.pdf> Acessado em: 04 de março de 2018.

DE OLIVEIRA, Edinéia Aparecida Chaves. **A identidade feminina no gênero textual música funk**. Anais do CELSUL 2008. Disponível em: <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/CELSUL_VIII/identidade_feminina_fun_k.pdf> Acessado em: 04 de março de 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas em Pesquisa Social**. São Paulo: Editora Atlas. 2008. Disponível em: <<https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9cnicas-de-pesquisa-social.pdf>>. Acessado em 19 de abril de 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

KLEBA, Maria Elisabeth; WENDAUSEN, Agueda. Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política. In: **Saúde Soc.**, v. 18. São Paulo. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sausoc/v18n4/16.pdf>> Acessado em: 15 de dezembro de 2017.

LOPES, Luiz Paulo da Moita. **Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula**. Campinas: Coleção Letramento, Educação e Sociedade. 2002. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/270758/mod_folder/content/0/Moita%20Lopes%20-%20Identidades%20Fragmentadas.pdf?forcedownload=1>. Acessado em: 19 de abril de 2016.

OLIVEIRA, Luciano Amaral. **Estudos do Discurso: perspectivas teóricas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

SANTANA, Élcio Eduardo de Paula; SOBRINHO, Zaki Akel. O Interpretativismo, seus Pressupostos e sua Aplicação Recente na Pesquisa do Comportamento do Consumidor. In: **I Encontro de Ensino e Pesquisa em Administração e Contabilidade**. Recife. 2007. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnEPQ/enepq_2007/ENEPQ313.pdf>. Acessado em: 15 de abril de 2016.

STEFFENS, Isadora da Silveira. A Análise Crítica de Discurso e o discurso racista: a perspectiva de Teun Van Dijk. In: **IV Seminário Discente da Pós-Graduação do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo**. São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.usp.br/iri/documentos/seminariopos/STEFFENSAn%C3%A1liseCr%C3%ADticaDiscurso.pdf>>. Acessado em: 15 de abril de 2016.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso, poder e acesso*. In: **Tomo IV. A Trabe de Ouro. Santiago de Compostela**. 1993, p. 523-546. Disponível em: <<http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso,%20poder%20e%20acceso.pdf>>. Acesso em: 19 de abril de 2016.

ANEXO A – “SEXY”

Sexy,
querem que a gente
seja sexy,
querem que a gente faça pose,
que faça caras e bocas.

Santa,
querem que a gente
seja santa,
querem que a gente seja virgem,
depois reclamam
que nós somos loucas.

Camisa de força pra eles
o homem nunca sabe o que quer
são tão complicados
e dizem que a gente é que é

Sexy, pode ser
pose, se tiver a ver
santa, não sou e nem vou ser jamais
Sexy, pode ser
pose, se tiver a ver
santa, tanto tempo que não sou mais virgem.

tudo,
posso ser um pouco
disso tudo
ou absolutamente nada

decido pra quem
visto e tiro a roupa

Camisa de força pra eles
o homem nunca sabe o que quer
são tão complicados
e dizem que a gente é que é

Sexy, pode ser
pose, se tiver a ver
santa, não sou e nem vou ser jamais
Sexy, pode ser
pose, se tiver a ver
santa, tanto tempo que não sou mais virgem.

Adoro provocar, fingir que tô na tua, mulher fatal, menina indefesa, objeto sexual, aha
coitados
quanto mais eles pensam que dominam, mais eles são dominados

Eu decido
como, aonde, quando e com quem
Eu não correspondo a roteiro de ninguém

Sexy, pode ser
pose, se tiver a ver
santa, não sou e nem vou ser jamais
Sexy, pode ser
pose, se tiver a ver
santa, tanto tempo que não sou mais virgem

ANEXO B – “LARGUEI MEU MARIDO”

Só me dava porrada
E partia pra farra
Eu ficava sozinha, esperando você
Eu gritava e chorava que nem uma maluca...
Valeu muito obrigado mas agora eu virei puta

Valeu muito obrigado mas agora eu virei puta
Valeu muito obrigado-gado-gado...

Se uma tapinha não dói
Eu falo pra você
Segura esse chifre quero ver tu se foder
Segura esse chifre quero ver tu se foder

Segura esse chifre quero ver tu se fuder
Segura esse chifre

Eu lavava passava
Eu lavava passava
Tu não dava valor
Tu não dava valor..
Agora que eu sou puta você quer falar de amor
agora que eu sou puta você quer falar de amor
Agora que eu sou puta...
Agora não adianta

ANEXO C – “PRISIONEIRA”

Mãos para o alto, novinha

Mãos para o alto, novinha

Por que?

Porque hoje tu tá presa, tu tá presa, tu tá presa

E agora eu vou falar os seus direitos

Tu tem direito de sentar, tem o direito de quicar

Tem o direito de sentar, de quicar, de rebolar

Tu tem direito de sentar, tem o direito de quicar

Tem o direito de sentar, de quicar, de rebolar

Você também tem o direito de ficar caladinha

Fica caladinha

Fica, fica caladinha

Fica, fica caladinha

Caladinha, caladinha

Vai

Fica caladinha

Fica, fica caladinha

Fica, fica caladinha

Caladinha, caladinha

E agora desce

Vai

Desce aí, novinha

Desce aí, novinha

Desce, desce aí, novinha, novinha

Desce aí, novinha

Desce aí, novinha

Desce, desce aí, novinha, novinha

ANEXO D – “MEU NAMORADO É MÓ OTÁRIO”

Meu namorado é maior otário

Ele lava minhas calcinhas

Se ele fica cheio de marra eu mando ele pra cozinha

Se tu não tá gostando, então dorme no portão

Porque eu vou pro baile, vou pra minha curtição

Acaba com essa, vai