



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Bárbara de Brito Cazumbá

**A (r)ex(s)istência das mulheres no mundo *funk* carioca: uma análise das
letras de *funk* feminino das décadas de 2000 e 2010**

Rio de Janeiro

2022

Bárbara de Brito Cazumbá

A (r)ex(s)istência das mulheres no mundo *funk* carioca: uma análise das letras de *funk* feminino das décadas de 2000 e 2010



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Orientador: Prof. Dr. André Crim Valente

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C385 Cazumbá, Bárbara de Brito.
A (r)ex(s)istência das mulheres no mundo funk carioca: uma análise das
letras de funk feminino das décadas de 2000 e 2010 / Bárbara de Brito
Cazumbá. – 2022.
141 f.: il.

Orientador: André Crim Valente.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Análise do discurso - Teses. 2. Mulheres – Canções e música – Teses.
3. Funk (música) – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 4. Mulheres na música –
Teses. 5. Feminismo na arte – Teses. 6. Linguística – Teses. I. Valente,
André Crim. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU 82.085

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Bárbara de Brito Cazumbá

A (r)ex(s)istência das mulheres no mundo *funk* carioca: uma análise das letras de *funk* feminino das décadas de 2000 e 2010

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Aprovada em 12 de abril de 2022

Banca Examinadora:

Prof. Dr. André Crim Valente (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Denise Salim Santos
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Michelle Gomes Alonso Dominguez
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Roberto Carlos da Silva Borges
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Prof.^a Dra. Verônica Palmira Salme de Aragão
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Àquelas(es) que resistiram e resistem no Brasil.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter permitido a minha vida e a de meus familiares e amigos.

A mim, por ter conseguido escrever essa tese durante a pandemia de covid-19.

Aos meus pais, Alessio Cazumbá e Leila Cazumbá, por me ampararem sempre que foi necessário.

À minha irmã Fernanda Cazumbá, que constantemente perguntava sobre a escrita da minha tese.

Ao meu marido e companheiro Vinicius Minini que, desde o mestrado, me dá forças para continuar os estudos.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por ter me ajudado a enxergar, durante os onze anos em que estivemos juntas, outras realidades sociais.

As necessidades de uma sociedade determinam sua ética, e nos guetos Negros americanos o herói é o homem que só recebe migalhas da mesa do país, mas que com engenhosidade e coragem consegue fazer um banquete digno dos deuses. Assim, o zelador que mora em um quartinho, mas anda de Cadillac azul, não é motivo de riso, e sim admirado, e a doméstica que compra sapatos de quarenta dólares não é criticada, e sim apreciada. Nós sabemos que eles botaram em prática os poderes mentais e psicológicos que têm. Cada ganho individual aumenta os ganhos do coletivo.

Maya Angelou

RESUMO

CAZUMBÁ, Bárbara de Brito. *A (r)ex(s)istência das mulheres no mundo funk carioca: uma análise das letras de funk feminino das décadas de 2000 e 2010*. 2022. 141 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta pesquisa tem por objetivo descrever e analisar as mudanças ocorridas nas letras de *funk* cantadas por mulheres nas décadas de 2000 e 2010, de forma a demonstrar como as mulheres inserem a si mesmas no cenário do *funk* carioca e como elas se relacionam com os debates feministas fomentados nas últimas décadas no Brasil. Conforme a pesquisa de Cazumbá (2017) apresentou, os processos linguísticos de modalização, identificação, ação e relação reafirmaram o machismo nas letras de *funk* masculinas, principalmente após a entrada das mulheres como cantoras desse gênero musical na década de 2000. É importante, portanto, verificar se as mulheres partilham as mesmas imagens machistas construídas pelos homens em suas letras ou se elas se esquivam desse ideário patriarcal e reinventam-se. O estudo do gênero *funk* se faz necessário pela grande absorção desse estilo musical pela população brasileira nas últimas décadas. Para alcançar o objetivo geral da pesquisa, houve a análise quantitativa e qualitativa das letras das músicas mais conhecidas das cantoras Mc Tati Quebra Barraco, Mc Deize Tigrona, Gaiola das Popozudas, Anitta, Mc Carol de Niterói e Valesca Popozuda. Cabe ressaltar que todas trabalharam ou trabalham com produtores homens, o que faz com que suas liberdades criativas estejam, paradoxalmente, cerceadas de certa forma. A pesquisa usou, principalmente, a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau e a noção de *ethos* de Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau para o estudo linguístico-discursivo.

Palavras-chave: Semiolinguística. *Ethos*. *Funk*. Feminismo.

ABSTRACT

CAZUMBÁ, Bárbara de Brito. *The (r)ex(s)istence of women in the funk carioca world: an analysis of female funk lyrics from the 2000s and 2010s*. 2022. 141 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This research aims to describe and analyze the changes that occurred in *funk* lyrics sung by women in the 2000s and 2010s, in order to demonstrate how women insert themselves into the carioca *funk* scene and how they relate to feminist debates promoted in recent decades in Brazil. As the research by Cazumbá (2017) showed, the linguistic processes of modalization, identification, action and relationship reaffirmed machismo in male funk lyrics, especially after the entry of women as singers of this musical genre in the 2000s. It is therefore important, to verify if women share the same sexist images constructed by men in their letters or if they avoid this patriarchal ideology and reinvent themselves. The study of the funk genre is necessary due to the great absorption of this musical style by the Brazilian population in recent decades. In order to achieve the general objective of the research, there was a quantitative and qualitative analysis of the lyrics of the best known songs by the singers Mc Tati Quebra Barraco, Mc Deize Tigrona, Gaiola das Popozudas, Anitta, Mc Carol de Niterói and Valesca Popozuda. It should be noted that all of them worked or work with male producers, which means that their creative freedoms are, paradoxically, restricted in a certain way. The research mainly used Patrick Charaudeau's Semiolinguistic Theory and Patrick Charaudeau and Dominique Maingueneau's notion of ethos for the linguistic-discursive study.

Keywords: Semiolinguistics. *Ethos*. *Funk*. Feminism.

RÉSUMÉ

CAZUMBÁ, Bárbara de Brito. *La (r)ex(s)istence des femmes dans le monde funk carioca: une analyse des paroles funk féminines des années 2000 et 2010*. 2022. 141 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Cette recherche vise à décrire et analyser les changements survenus dans les paroles funk chantées par les femmes dans les années 2000 et 2010, afin de démontrer comment les femmes s'insèrent dans la scène funk carioca et comment elles se rapportent aux débats féministes promus ces dernières décennies au Brésil. Comme l'ont montré les recherches de Cazumbá (2017), les processus linguistiques de modalisation, d'identification, d'action et de relation ont réaffirmé le machisme dans les paroles funk masculines, surtout après l'entrée des femmes comme chanteuses de ce genre musical dans les années 2000. Il est donc important, de vérifier si les femmes partagent les mêmes images sexistes construites par les hommes dans leurs lettres ou si elles évitent cette idéologie patriarcale et se réinventent. L'étude du genre funk est nécessaire en raison de la grande absorption de ce style musical par la population brésilienne au cours des dernières décennies. Afin d'atteindre l'objectif général de la recherche, il y a eu une analyse quantitative et qualitative des paroles des chansons les plus connues des chanteurs Mc Tati Quebra Barraco, Mc Deize Tigrona, Gaiola das Popozudas, Anitta, Mc Carol de Niterói et Valesca Popozuda. Il convient de noter que tous ont travaillé ou travaillent avec des producteurs masculins, ce qui signifie que leurs libertés de création sont, paradoxalement, restreintes d'une certaine manière. La recherche a principalement utilisé la théorie sémiolinguistique de Patrick Charaudeau et la notion d'ethos de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau pour l'étude linguistique-discursive.

Mots clés: Sémiolinguistique. *Éthos*. *Funk*. Féminisme.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	O processo de transformação e o processo de transação	21
Figura 2 -	Os sujeitos do ato de linguagem	22
Figura 3 -	Relação triangular da argumentação	31
Gráfico 1 -	Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo nos anos 2000.....	72
Gráfico 2 -	Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo nos anos 2010.....	83

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Distribuição das letras dos anos 2000 pelos atos enunciativos.....	63
Tabela 2- Distribuição dos identificadores da mulher nos anos 2000.....	75
Tabela 3- Distribuição dos qualificadores da mulher nos anos 2000.....	79
Tabela 4 – Distribuição das letras dos anos 2010 pelos atos enunciativos	82
Tabela 5- Distribuição dos identificadores da mulher nos anos 2010	97
Tabela 6- Distribuição dos qualificadores da mulher nos anos 2010.....	100
Tabela 7 – <i>Ethé</i> femininos nos anos 2000	104
Tabela 8 – <i>Ethé</i> femininos nos anos 2010	106
Tabela 9 – Nomeadores usados nas letras de <i>funks</i> masculino e feminino nos anos 2000	108
Tabela 10 – Qualificadores usados nas letras de <i>funk</i> masculino e feminino nos anos 2000.....	109
Tabela 11 – Nomeadores usados nas letras de <i>funks</i> masculino e feminino nos anos 2010.....	112
Tabela 12 – Qualificadores usados nas letras de <i>funks</i> masculino e feminino nos anos 2010.....	112

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	DA TEORIA DE ANÁLISE LINGUÍSTICO-DISCURSIVA	17
1.1	A Teoria Semiolinguística	17
1.1.1	<u>O contrato de comunicação</u>	23
1.1.2	<u>Os modos de organização do discurso</u>	26
1.2	O <i>ethos</i> enunciativo	33
2	DO ESPAÇO DO FAZER DO <i>FUNK</i> FEMININO	38
2.1	A formação da favela	38
2.2	A trajetória do <i>funk</i> carioca	43
2.3	As mulheres do <i>funk</i>	47
2.4	O que é o feminismo?	50
2.4.1	<u>O Feminismo Interseccional</u>	52
2.4.2	<u>A relação entre sexualidade e feminismo</u>	56
3	DO ESPAÇO DO DIZER DO <i>FUNK</i> FEMININO	59
3.1	A metodologia de análise	59
3.2	As letras de <i>funk</i> feminino nos anos 2000	61
3.2.1	<u>O modo de organização enunciativo nos anos 2000</u>	61
3.2.2	<u>O modo de organização descritivo nos anos 2000</u>	74
3.3	As letras de <i>funk</i> femininas nos anos 2010	81
3.3.1	<u>O modo de organização enunciativo nos anos 2010</u>	81
3.3.2	<u>O modo de organização descritivo nos anos 2010</u>	97
3.4	Os <i>ethé</i> femininos nas letras de <i>funk</i> das décadas de 2000 e 2010	103
3.5	Comparação entre a imagem feminina das letras de <i>funk</i> masculino e o <i>ethos</i> feminino das letras de <i>funk</i> femininas	107
	CONCLUSÃO	116
	REFERÊNCIAS	120
	ANEXO	125

INTRODUÇÃO

No início de dezembro de 2019, em Paraisópolis, São Paulo, nove jovens morreram no baile *funk* da Rua 17. Seus nomes: Bruno Gabriel dos Santos, Luara Victoria de Oliveira, Gustavo Cruz Xavier, Eduardo Silva, Dennys Henrique Quirino da Silva, Gabriel Rogério de Moraes, Dennys Guilherme dos Santos Franco, Mateus dos Santos Costa, Marcos Paulo Oliveira dos Santos. O mais velho possuía 23 anos. Esse caso poderia ser uma exceção, mas a perseguição ao funk ocorre desde seu início.¹

Em 2019, o DJ Rennan da Penha foi preso por associação ao tráfico, com provas questionáveis e julgamento somente na primeira instância. Foi a segunda vez que o DJ foi preso com essa justificativa. Foi também em 2019 que Rennan recebeu o maior prêmio de música da Multishow, o de música do ano.

O que ambos os casos têm em comum? A tentativa de criminalizar a cultura negra e popular, como ocorreu com o samba, com o candomblé e com a capoeira no final do século XIX e início do século XX. Fazendo uso das palavras de Abdias Nascimento, “a civilização brasileira nunca aceitaria a contribuição africana caso a mesma não se tornasse sutil, disfarçada, atuando na clandestinidade.” (NASCIMENTO, 2017, p.129). É nesse cenário que encontramos a sobrevivência do *funk* carioca.

Preciso afirmar que o Brasil é um país estruturalmente racista. A desigualdade de raça consiste na divergência de oportunidades dadas a pessoas de etnias diferentes. No Brasil, essa desigualdade marca a subalternidade da população negra, dificultando seu acesso à saúde, à educação e ao mercado de trabalho. Nesse caso, não é de se espantar que a maior parte da população negra esteja na base da pirâmide social, havendo congruência entre a desigualdade de raça e a desigualdade de classe. Essas desigualdades refletem heranças históricas e apontam para os processos sociais que organizam as relações.

Na análise de minha dissertação (2017), onde me debrucei sobre as letras de *funk* cariocas cantadas por homens, constatei que na década de 1990 os enunciadores das letras buscavam se afastar da imagem violenta atribuída aos homens funkeiros desse período e apresentavam, além de um *ethos* de chefia, um *ethos* de caráter, construindo um imaginário sociodiscursivo de afetividade, de forma a trazer uma visão positiva para o homem favelado. O racismo e o

¹ Silvio Essinger (2005) aponta para as denúncias de relação entre o funk e o crime organizado em 1995. Janaína Medeiros (2006) também faz referências a especulação da mídia em 1992 da associação de funkeiros e o Comando Vermelho ou Terceiro Comando.

classicismo influenciaram diretamente em como esses enunciadores inseriram-se em seus textos.

Se classe e raça são dois fatores que interferem na construção do discurso, o mesmo ocorre com o fator gênero. Assim como é necessário afirmar que o Brasil é um país racista, também é necessário afirmar que é um país machista. Quando observamos o poder econômico de homens e mulheres, verificamos que apesar de as mulheres serem a maioria no ensino superior brasileiro, elas ainda recebem menos que homens: o salário das mulheres é 23% menor que o deles, em média, de acordo com estudo promovido pelo IBGE (2018). Com poder econômico inferior, mulheres tendem a estar situadas na camada mais pobre da sociedade, com menos oportunidades sociais.

Entendendo que o *funk* é um gênero musical que provém da população preta e favelada carioca, já nos deparamos com duas opressões: a de raça e a de classe. Se fizermos um recorte às mulheres que participam do mundo *funk* carioca, além dessas duas opressões, elas ainda precisarão se deparar com a opressão de gênero. Ou seja, mulheres funkeiras pretas e pardas sofrem três opressões: o classicismo, recorrente a todos os favelados; o racismo, que abrange a todos os pretos e pardos; e o machismo, frequente a todas as mulheres.

Quando observarmos o cenário do mundo *funk*, vemos a crescente emancipação das mulheres nesse gênero musical. Nos últimos anos, temos visto algumas cantoras de *funk* assumindo o papel de ícones feministas no Brasil: em 2013, Valesca Popozuda aparece representando a resistência das mulheres do mundo *funk* na dissertação de mestrado de Mariana Caetano; em 2014, a cantora Anitta é convidada para participar do programa Na Moral da Rede Globo cujo tema era feminismo; e em 2016, Mc Carol de Niterói lança a música 100% Feminista com a rapper Karol Conka. Ao mesmo tempo, discursos que recriminam a hipersexualização das mulheres no cenário *funk* são crescentes. Percebe-se, então, a complexidade da imagem construída dessas mulheres ante a sociedade.

Em 2019 escrevi uma monografia intitulada *Reflexões sobre a Representação da Violência contra a Mulher nas letras de Funk Femininas* para obtenção de título de especialista em Políticas Públicas de Enfrentamento à Violência contra a Mulher pela PUC-Rio. Nesse trabalho, analisei 86 (oitenta e seis) letras de *funk* cantadas por mulheres funkeiras que são comumente relacionadas ao feminismo contemporâneo – Deize Tigrona, Tati Quebra-Barraco, Valesca Popozuda, Anitta e Carol de Niterói². Dessas letras, apenas 8 (oito)

² A página online do Geledés Instituto da Mulher Negras divulgou em 2014 o texto “Funk e Feminismo”, abordando a relação entre as letras de funk e algumas funkeiras. Em 2019 a página online A Fala publicou um texto defendendo o clipe da cantora Anitta “Vai Malandra”. A revista online AzMina publicou o artigo “Funk e

trouxeram para o debate formas de violência contra a mulher tipificadas na Lei Maria da Penha e nenhuma das letras apresentou uma lei de proteção à mulher como forma de a vítima se livrar do relacionamento abusivo, cabendo à mulher ser responsável por sair da situação de violência ou se vingar do agressor, como forma de justiça. Aparentemente, a Lei não é um espaço seguro para as mulheres faveladas, ainda que a instituição jurídica tenha função de assegurar a integridade física e psicológica dos cidadãos. Se a luta feminista não promove segurança para essas mulheres na forma de Lei, como elas fogem à opressão e à violência de uma sociedade patriarcal? É possível ver nessas letras a presença do feminismo, ainda que elas não apontem uma saída para o patriarcado com o auxílio do Estado?

A partir da percepção da reprodução do machismo nas letras de *funk* masculinas analisadas em minha dissertação, outras questões surgem: de que forma as mulheres funkeiras reagem ao machismo do mundo *funk*? As cantoras desse ritmo reafirmam esse machismo ou o refutam? Se elas refutam, quais estratégias linguísticas são utilizadas?

A hipótese norteadora desse trabalho é a de que as letras cantadas por mulheres apresentam marcas linguísticas que constroem um *ethos* feminino de empoderamento. Ou seja, elas refutam a imagem apresentada nas letras masculinas ao aparecerem como donas de sua sexualidade e de suas ações.

A partir dessa hipótese, outra surgiu: a de que os processos de nomeação e qualificação marcariam uma tentativa das mulheres de se apropriarem da liberdade sexual a partir da identificação delas no mundo.

Outra hipótese que apareceu a partir da hipótese norteadora refere-se ao processo de modalização, em que a mulher traria o sujeito destinatário homem ao seu discurso principalmente para ordenar certos comportamentos a ele, fazendo uso principalmente da modalidade injunção do ato alocutivo.

Na busca pela confirmação das hipóteses, a pesquisa possui o objetivo geral de avaliar a relação entre a forma como as mulheres se apresentam nas letras de *funk* feminino e os debates feministas promovidos na sociedade brasileira (elementos contextuais externos). Para atingir esse objetivo geral, a pesquisa optou pela análise quantitativa e qualitativa a partir dos seguintes objetivos específicos:

- Identificar pautas do feminismo que dialoguem com a emancipação de mulheres periféricas e não brancas;

Feminismo: as Mcs que provam que funk também é lugar de mulher”. Os textos podem ser acessados, respectivamente, em <https://blogueirasfeministas.com/2014/08/04/funk-e-feminismo/>, <https://afala.com.br/o-funk-da-periferia-o-feminismo-das-mana-e-o-feminismo-buana/> e <https://azmina.com.br/especiais/funk-e-feminismo/>.

- Verificar os processos de modalização e identificação usados nas letras de *funk* feminino e sentidos e posicionamentos implicados com o uso dessas categorias de línguas;
- Observar se o *ethos* da mulher apresentado nas letras de *funk* feminino corrobora a imagem de mulher apresentada nas letras de *funk* masculino analisadas em minha dissertação.

Nessa perspectiva, essa pesquisa propõe a análise das letras de *funk* feminino cariocas das duas primeiras décadas do séc. XXI, em que os procedimentos linguísticos de modalização, nomeação e qualificação serão observados, de acordo com a Teoria Semiolinguística (TS) de Patrick Charaudeau. Por essa teoria compreender a produção enunciativa dentro de um contexto, apresentarei o contexto das periferias no Rio de Janeiro, com base nos estudos de Raquel Rolnik, de Licia Valladares; a trajetória do movimento *funk* no Rio de Janeiro a partir principalmente das considerações de Hermano Vianna e Adriana Facina; e a trajetória do movimento feminista interseccional no mundo e no Brasil a partir das considerações de Bell Hooks, Angela Davis e outras. Busco fazer um contraponto com o resultado obtido em minha dissertação (2017), em que verifiquei a reprodução do machismo da sociedade brasileira nas letras de *funk* masculino cariocas, observando agora se nas letras de *funk* feminino as mulheres reforçam o machismo, apresentando as mesmas imagens femininas construídas pelos homens nas letras dessas décadas. Para deprender, então, a imagem feminina apresentada nas letras, farei uso da concepção de *ethos* de Dominique Maingueneau, Patrick Charaudeau e Ruth Amossy.

Dessa forma, estruturei esta tese em quatro capítulos além dessa *Introdução*: no Capítulo I, nomeado *Da teoria de análise linguístico-discursiva*, reviso alguns postulados da Teoria Semiolinguística e do conceito de *ethos*; no Capítulo II, intitulado *Do espaço do fazer do funk feminino*, trago uma reflexão sobre a situação dos não brancos favelados no Brasil e sobre a cultura da favela, traço uma breve cronologia do surgimento do gênero musical *funk* no sudeste brasileiro e ainda apresento para algumas considerações a respeito do feminismo interseccional; no Capítulo III, denominado *Do espaço do dizer do funk feminino*, apresento a metodologia aplicada para a análise das letras dessa pesquisa, estudo o *corpus* selecionado e comparo as conclusões dessa análise com algumas das conclusões encontradas em minha dissertação; por fim, na *Conclusão*, faço uma revisão de toda a pesquisa. Após esses capítulos estão as *Referências Bibliográficas* e os *Anexos*.

Esta pesquisa buscará cobrir a lacuna deixada em minha pesquisa de mestrado ao descrever e analisar as mudanças ocorridas nas letras de *funk* cantadas por algumas mulheres nas décadas de 2000 e 2010 (as letras analisadas vão desde o ano 2001 até o ano 2018, correspondendo a duas décadas de análise), de forma a demonstrar como essas mulheres inserem a si mesmas no cenário do funk carioca e como elas se relacionam com os debates feministas fomentados nas últimas décadas no Brasil. Quero verificar se tais mulheres partilham das mesmas imagens machistas construídas pelos homens em suas letras ou se elas esquivam-se desse ideário patriarcal e reinventam-se.

Se em minha dissertação escrevi que são necessários maiores estudos sobre as letras desse gênero musical nas academias como forma de entender a sociedade, sobretudo a camada periférica (CAZUMBÁ, 2017, p.134), aponto mais uma vez a necessidade de se estudar o *funk* como forma de combater o preconceito a esse gênero musical e a toda uma comunidade que trabalha para levar cultura, oportunidade e entretenimento aos jovens já marginalizados pelo estado brasileiro.

1. DA TEORIA DE ANÁLISE LINGUÍSTICO-DISCURSIVA

Nesse capítulo apresento algumas noções sobre a Teoria Semiociológica e a concepção de *ethos* enunciativo com base na contribuição de Charaudeau, Mangueneau e Amossy, principalmente. Os conceitos aqui apresentados serão utilizados para a análise de *corpus* a ser disponibilizada em um segundo momento nesta tese.

1.1. A Teoria Semiociológica

A Semiociológica se apresentou como teoria fundamental para essa pesquisa porque admite a existência de uma relação social externa por trás do discurso, ao mesmo tempo que permite a verificação de uma intencionalidade do sujeito presente no enunciado. A teoria permite observar, portanto, a mulher *funkeira* e suas relações externas (sociais) e os papéis por ela desempenhados no enunciado, pois admite que os fatos de linguagem são essencialmente fatos de comunicação.

A Teoria Semiociológica (TS) analisa as simbologias construídas através da estrutura linguística utilizada na comunicação. Possui, então, um aspecto semiótico ao se interessar pela representação do objeto, e um aspecto linguístico ao se interessar pela organização da língua utilizada para representar esse objeto.

Essa teoria tem por foco o ato de linguagem, buscando compreender as significações presentes nesse ato, e entende que ao se “falar a linguagem”, o sujeito é atravessado pela organização social onde se encontra e, ao mesmo tempo, é constituído por essa linguagem que ele fala. Vê-se, portanto, que a Semiociológica é uma teoria que se insere na perspectiva interacionista da Análise do Discurso, pois relaciona o meio social ao produto linguístico, já que esse meio interfere diretamente no ato de linguagem produzido pelo enunciativo.

O ato de linguagem produzido pelo sujeito ocorre em um determinado tempo-espaço e marca um contexto sócio-histórico. Esse ato é um objeto duplo, pois possui uma parte manifestada (explícita) e uma parte cujo sentido é construído de acordo com as circunstâncias de comunicação (implícita) (CHARAUDEAU, 2014, p.17). Assim, o propósito de um ato de linguagem encontra-se na somatória da estruturação verbal desse ato e no jogo de relações

estabelecido entre os sujeitos participantes da troca comunicativa e entre esses participantes e a circunstâncias de discurso. Tanto a dimensão explícita quanto a dimensão implícita se relacionam e são indissociáveis.

No **explícito** estão as paráfrases estruturais. Estas são frases que, por serem semanticamente excludentes uma da outra, constroem o sentido a partir na realidade onde os sujeitos da troca comunicativa estão inseridos. Observe o verso a seguir, retirado da letra *Agora eu sou solteira*, da Gaiola das Popozudas:

DJ aumenta o som

O significado desse enunciado opõe-se ao significado de *DJ diminua o som*, que dificilmente ocorrerá em uma letra de *funk*, cujo objetivo é animar os ouvintes em uma festa, em um baile *funk*. Esses dois enunciados não são concomitantes à mesma instância de fala devido à circunstância real exigir um enunciado em vez de outro.

O **implícito** do ato de linguagem está relacionado às paráfrases seriais. Estas são frases que acrescentam noções ao que foi dito e, portanto, podemos afirmar que são complementares. No mesmo verso da canção da Gaiola das Popozudas, podemos acrescentar os enunciados “O som está baixo” e “A festa não está animada o suficiente”. Verifica-se que nesses casos esses enunciados estabelecem uma relação explicativa com a frase anterior com a qual se relacionam, mas só são alcançadas a partir do contexto extralinguístico.

O implícito permite que o sujeito encontre significados além do que foi pronunciado, já que os signos passam a significar a partir da relação entre o enunciado, os sujeitos e os contextos sócio-histórico e situacional. Vê-se que o implícito está ligado às circunstâncias de produção e interpretação do enunciado e, sendo assim, o entendimento do signo se dá no ato de discurso. Portanto, a significação é determinada pelas *Circunstâncias de discurso*, isto é, pelo conjunto de saberes a respeito do mundo e as práticas sociais partilhadas pelos participantes do ato de linguagem e pelo conjunto de saberes supostos acerca dos pontos de vista desses participantes sobre esse ato de linguagem (CHARAUDEAU, 2014, p. 32).

Podemos compreender que o ato de linguagem é a relação entre o explícito e o implícito de uma circunstância de discurso, pois é somente através desse ato que se chega ao paradigma de um signo. Assim,

Todo ato de linguagem resulta de um jogo entre o implícito e o explícito e, por isso:
(i) vai nascer de circunstâncias de discurso específicas; (ii) vai se realizar no ponto de encontro dos processos de produção e de interpretação; (iii) será encenado por

duas entidades, desdobradas em um sujeito de fala e um sujeito agente. (CHARAUDEAU, 2014, p.52)

Percebe-se, então, que ao relacionar o Explícito ao Implícito, o objetivo do ato de linguagem está além de sua materialidade verbal, mas também na relação entre os sujeitos reais e discursivos e os contextos situacional e sócio-histórico. A significação depende da relação entre esses participantes e da relação deles com mundo. Portanto, o ato de linguagem relaciona o ambiente externo e real (espaço do *fazer*) ao ambiente interno e discursivo (espaço do *dizer*). Todo ato de linguagem está inscrito em uma situação: o *fazer*, ambiente real em que se inserem os sujeitos da comunicação e que interfere e se relaciona com o *dizer*, ambiente discursivo, em que os sujeitos encenam um ato de linguagem.

A relação entre o domínio externo e o interno da linguagem ocorre através do **processo de transformação**, em que o mundo a significar é materializado em um mundo significado pela ação de um falante. A aparição desse mundo significado no ato de linguagem como um objeto de troca entre os sujeitos do comunicar e dependente do papel social desses parceiros é denominado **processo de transação**.

O processo de transformação é estritamente linguístico e é regulado por quatro operações:

- de *identificação*, em que os seres do mundo são identificados em identidades nominais a partir de nomeações e classificações;
- de *qualificação*, em que se atribuem características objetivas e subjetivas a esses seres e eles passam a ser identificados em identidades descritivas;
- de *ação*, em que os seres são agentes e pacientes, sendo identificados em identidades narrativas;
- de *causação*, demonstrando, pelos aspectos de coesão, a relação entre os seres e a sucessão de fatos do mundo.

No processo de transação há quatro princípios reguladores de seu acontecimento, relacionando a identificação mútua entre os parceiros do ato de linguagem:

- o *princípio de alteridade*, em que os parceiros partilham de um mesmo conhecimento situacional e histórico, reconhecendo seus papéis sociais;
- o *princípio de pertinência*, em que o ato de linguagem é moldado de forma a ser pertinente à finalidade e à situação de comunicação;

- o *princípio de influência*, em que o emissor sugere determinados comportamentos ao outro, de forma a possibilitar a interação;
- e o *princípio de regulação*, que é a capacidade do receptor de resistir à influência feita pelo emissor.

Ao reconhecer-se no outro (princípio de alteridade), o sujeito busca trazê-lo para a sua fala com o objetivo de influenciá-lo a desempenhar determinadas ações (princípio de influência). Caso esse outro pretenda também agir de forma a influenciar, ambos participantes da troca passam a regular sua relação (princípio de regulação). Se o sujeito-alvo aceita a influência, ele passa a estar na posição de dominado e o sujeito enunciador consegue estabelecer uma relação de poder. Nesse instante o ato de linguagem pode se transformar em uma ação. A posição de dominante e dominado depende de a situação de comunicação estar conforme o esperado (princípio de pertinência). Pensemos em uma sala de aula: o professor reconhece a sua função em contraste à função de aluno e, por isso, poderá desempenhar papel de autoridade porque a situação o permite, porém, cabe ao aluno aceitar ou não essa dominação, sabendo que, caso rejeite esse papel social, poderá sofrer sanções, tais como advertência ou suspensão. Verifica-se, dessa forma, que o princípio de pertinência aponta para a necessidade de os parceiros compartilharem um conhecimento prévio de mundo, onde estão os valores sociais e culturais.

O processo de transação e o processo de transformação combinam-se na realização da troca comunicativa e são indissociáveis, estando hierarquizados um em relação ao outro. A forma como se identifica um ser no mundo significado depende dos papéis sociais que os sujeitos possuem, que determinarão se é pertinente ou não identificar um ser de tal forma. Assim, o processo de transformação é subordinado ao processo de transação e “isto pressupõe, em outras palavras, que o valor proposicional se subordina aos valores inter-relacionais no intercâmbio do processo linguageiro” (SOBREIRA, 2005, p. 269). A relação entre esses processos é verificada na figura 1:

Figura 1 - O processo de transformação e o processo de transação



Fonte:CHARAUDEAU, 2005, p. 3

Um ato de linguagem, conforme visto, é a relação entre o Implícito e o Explícito dentro de Circunstâncias de Discurso específicas, em que os participantes partilham de um mesmo contexto. Nesse ato, o enunciador materializa o mundo através da linguagem verbal e desempenha junto ao interlocutor papéis sociais que determinam o que será dito, por quem será dito e de que forma será dito.

Nesse duplo espaço de construção do ato de linguagem, podemos verificar então a existência de quatro participantes da troca comunicativa: dois relacionados ao espaço do fazer, explícito ao ato, e dois relacionados ao espaço do dizer, implícitos ao ato. O processo de transação é verificado no espaço do fazer, pois trata da relação real que há entre os sujeitos, enquanto o processo de transformação é verificado no espaço do dizer, onde os sujeitos reais assumem características de sujeitos da fala, sendo transpostos para entidades do plano discursivo. Esses quatro sujeitos são denominados da seguinte forma:

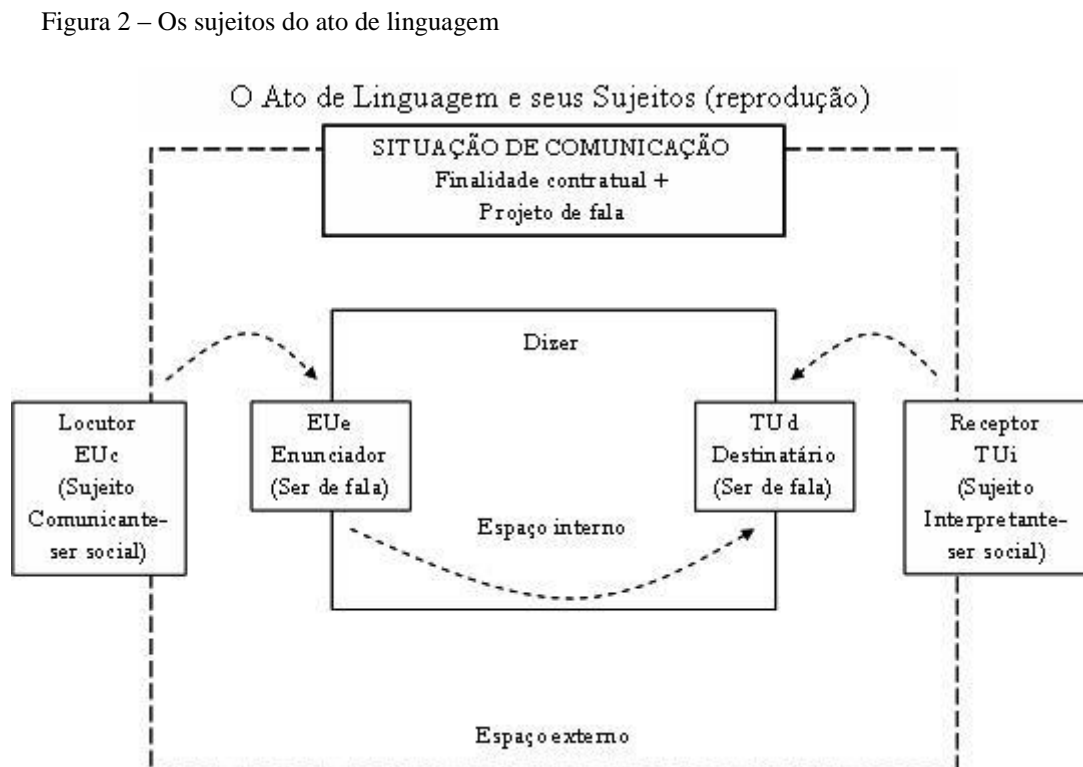
- 1) Sujeito comunicante (EUc): ser social, corresponde à pessoa física que enuncia a mensagem;
- 2) Sujeito enunciador (EUe): ser de fala, só existe no momento de enunciação;
- 3) Sujeito destinatário (TUd): ser de fala, só existe no momento de enunciação e idealizado pelo sujeito comunicante;
- 4) Sujeito interpretante (TUi): ser social, corresponde à pessoa física que recebe a mensagem.

Uma análise que se baseia na Teoria Semiolinguística permite observar o caráter histórico-social em que os participantes da cena enunciativa estão inseridos, esmiuçando o porquê de tal sujeito ter o direito de fala dentro de uma situação particular. Essa característica psicossocial dos sujeitos constrói um determinado tipo de enunciação, isto é, as escolhas languageiras se realizarão a partir de determinações contextuais. Nesse sentido, um sujeito real (EUc) tem a permissão de se portar como o dono de fala de uma enunciação (EUe) para um outro sujeito que recebe esse enunciado (TUi), mas esse enunciado é destinado a partir da construção de um sujeito receptor ideal (TUD) pelo sujeito da enunciação.

Charaudeau (2005) divide esses quatro tipos de sujeito em dois grupos, devido a sua localização enquanto seres sociais ou seres do discurso:

dois tipos de sujeitos de linguagem: os *parceiros*, que são os interlocutores, sujeitos de ação, seres sociais que têm intenções – que chamamos de *sujeito comunicante* e *sujeito interpretante*; e os *protagonistas*, que são os intra-locutores, os sujeitos de fala, responsáveis pelo ato de enunciação – os quais chamamos de *(sujeito) enunciador* e *(sujeito) destinatário*. E embora haja uma relação de condição entre esses dois tipos de sujeitos, não há entre eles uma relação de transparência absoluta. (CHARAUDEAU, 2005, p. 4)

A figura 2 apresenta como ocorre a relação entre esses sujeitos no ato de linguagem, associando-os aos espaços interno (dizer) e externo (fazer) na situação de comunicação:



Fonte: CHARAUDEAU, 2014, p. 77.

No enunciado materializado, não acessamos o EUc, mas sim o EUE, pois estamos lidando com um ser do discurso. Da mesma forma, o interlocutor que aparece no enunciado é o TUd, criado pelo EUE como destinatário ideal, e não o TUi, sujeito real. Para que o sujeito interpretante se identifique com o sujeito destinatário, o EUc estabelece o princípio de influência do processo de transação.

O ato de linguagem deve ser entendido como um encontro dialético entre dois processos: processo de Produção, criado por um EU e dirigido a um TU-destinatário; e processo de Interpretação, criado por um TU – interpretante, que constrói uma imagem EU do locutor (CHARAUDEAU, 2014, p.44). Nesse sentido, um sujeito real se porta como o dono de fala de uma enunciação para um outro sujeito real que interpreta essa enunciação a partir da imagem que constrói desse primeiro sujeito. Da mesma forma, o primeiro sujeito molda seu enunciado considerando a imagem que faz desse segundo sujeito, imagem essa que pode ou não corresponder à realidade do interlocutor.

Tanto o sujeito comunicante quanto o sujeito interpretante são seres com identidades sociais. Já os sujeitos enunciador e destinatário inserem-se no ato de enunciação e são responsáveis pela cena enunciativa, onde se encontra o contrato de comunicação. Esse contrato é fundamental para que os sujeitos se reconheçam como parceiros e para que eles contribuam na construção de sentido do ato de linguagem, que se insere em um instante de comunicação.

Na próxima seção veremos como funciona esse contrato.

1.1.1. O contrato de comunicação

O contrato de comunicação é a denominação utilizada para se referir às condições necessárias para que uma comunicação se efetive, isto é, para que receptor e emissor construam em conjunto o sentido de um ato de linguagem.

Para a TS, o contrato de comunicação é um conceito central, pois é a partir dele que a significação é estabelecida. Charaudeau define o contrato como “o conjunto das condições nas quais se realiza qualquer ato de comunicação (qualquer que seja a sua forma, oral ou escrita, monolocutiva ou interlocutiva)” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p.132)

Os sujeitos precisam entender as normas e acordos que regulamentam a troca comunicativa e precisam partilhar saberes comuns para que um ato de comunicação seja bem-sucedido. Entretanto, deve-se pontuar que esses sujeitos participantes do ato de comunicação são indivíduos com suas particularidades e subjetividades e isso também implica como se dará a comunicação. Sendo assim, os sujeitos da comunicação (EUc, EUe, TUi, TUd) trocam um ato de linguagem de forma a co-construírem um sentido que depende de fatores psicossociais (histórico e social).

Vê-se, então, que o ato de linguagem depende do contrato de comunicação estabelecido pelos sujeitos. Isto significa que o espaço externo da comunicação (identidade psicossocial dos sujeitos e circunstâncias materiais da comunicação) interfere no espaço interno da comunicação (identidades discursivas dos sujeitos e representação linguageira).

Durante a troca comunicativa, os sujeitos reconhecem-se mutuamente, reconhecem a finalidade do ato de linguagem, a identidade de cada um, a situação em que se encontram, os papéis discursivos que desempenham. Esses elementos formam o contrato de comunicação, que nada mais é que o reconhecimento desses fatores pelos sujeitos para que a comunicação ocorra:

O reconhecimento desse contrato é o que torna possível reunir texto e contexto, dizer e situação de dizer, de forma que essa obrigatoriedade de reconhecimento não coloque em ação apenas o saber e o saber dizer, mas também o querer dizer e o poder dizer (MELLO, R., 2015, p.160).

Entende-se, portanto, que os parceiros da troca comunicativa reconhecem um contrato de comunicação com as condições para a realização da comunicação antes de essa comunicação ocorrer. Somente a partir desse reconhecimento que o ato de comunicação pode ser bem-sucedido.

Todo ato de comunicação está subordinado a uma situação que interfere na forma em que se constituirá o enunciado. O processo de transformação não pode ser analisado isoladamente, mas a partir da relação com os dados externos da comunicação. Essa comunicação ocorre de acordo com as regras situacionais (contrato) acordadas entre os parceiros, mesmo que inconscientemente. Os componentes do ato de comunicação são a situação de comunicação, que é o quadro físico e mental que envolve a troca comunicativa linguística em que se acham os parceiros dessa troca; os modos de organização do discurso, que são os princípios de organização da matéria linguística; a língua, material verbal estruturado em categorias linguísticas; e o texto, resultado material do ato de comunicação.

O contrato de comunicação resulta “das características próprias à situação de troca, os dados externos, e das características discursivas decorrentes, os dados internos”. (CHARAUDEAU, 2007, p.68). Os dados externos permitem reconhecer a identidade dos sujeitos do ato de comunicação (quem são esses sujeitos?), a finalidade desse ato (qual o objetivo do ato de linguagem?), o propósito do ato (qual o assunto dessa comunicação?) e a relação entre esse ato e a materialidade externa a ele (circunstâncias). Para que os sujeitos reconheçam esses elementos, é necessário que eles “despertem” a memória coletiva, demarcada socio-historicamente. Já os dados internos ao contrato de comunicação são propriamente discursivos e referem-se à estruturação do ato de linguagem, isto é, ao modo de organização do discurso.

Dessa forma, podemos verificar como a situação psicossocial dos sujeitos interfere na relação de poder do ato de linguagem. É essa situação que permite que um sujeito tenha o poder de fala e que o TUi receba o ato sem disputar pela influência no ato de comunicação.

A partir de um contrato de comunicação (não estabelecido em documentos oficiais, mas estabelecido pela vivência dos sujeitos), os participantes do ato de comunicação desempenham comportamentos previsíveis, de forma a contribuir com o andamento da troca comunicativa.

O TUi analisa o ato de linguagem com base em sua vivência, conhecimento de mundo e objetivos, porém a interpretação desse ato não é totalmente livre, já que parte das expectativas presentes no reconhecimento do contrato de comunicação. Ao se deparar com um determinado gênero discursivo, o TUi já sabe minimamente o que esperar do ato de comunicação. Assim, contrato de comunicação constitui uma base comum para o reconhecimento e construção do sentido textual por parte dos sujeitos.

Esses elementos presentes no contrato de comunicação implicam a organização discursiva e formal dos gêneros discursivos, ou seja, os gêneros de discurso são construídos de acordo com a situação de comunicação. Assim, as situações em que esses sujeitos estão inseridos determinam o modo de organização discursiva do gênero a ser utilizado no ato de linguagem e o papel que cada sujeito deve desempenhar. No próximo tópico analisaremos as características dos princípios de organização da matéria linguística que formam os diversos gêneros.

1.1.2. Os modos de organização do discurso

Em *Linguagem e Discurso: modos de organização*, Charaudeau afirma que os modos de organização do discurso constituem o princípio de organização da matéria linguística. De acordo com Charaudeau, os modos de organização são agrupados em quatro (enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo) e possuem uma finalidade discursiva definida pelo eu-comunicante e um princípio de organização do mundo referencial e da sua encenação – com exceção do modo enunciativo, pois este tem como princípio regulação da posição do locutor frente ao interlocutor e a si mesmo. Dessa forma, esse modo interfere e comanda os demais.

O **modo de organização enunciativo** regula os papéis desempenhados pelos seres de fala e, com esse modo, o EUc apresenta três posições em relação ao contrato comunicativo: posição em relação ao interlocutor (ato alocutivo), em que ele traz o TUD para dentro de seu texto; posição de relação ao mundo (ato elocutivo), em que ele se insere em seu próprio texto para exprimir seu ponto de vista, estando o texto centrado no próprio Eue; e posição em relação a outros discursos (ato delocutivo), em que ele enuncia um texto aparentemente objetivo, sem demonstrar interferência nessa materialidade linguística pronunciada.

Podemos afirmar que o modo de organização enunciativo aponta para a maneira pela qual o sujeito falante age na encenação do ato de comunicação. Retomando as posições acima mencionadas, estabelece-se, respectivamente, três funções do modo enunciativo: 1) estabelecer relação de influência entre o locutor e o interlocutor; 2) revelar o ponto de vista do locutor; 3) retomar a fala de um terceiro de forma objetiva.

Ao exercer uma influência sobre o receptor da mensagem através do ato alocutivo, o falante pode instituir sobre ele um papel de superioridade ou de inferioridade. No primeiro caso, o EUE institui sobre o TUD a execução de uma ação ao fazer uso da modalidade injunção e traz o outro para seu texto ao usar a modalidade interpelação. Vemos ser estabelecida uma relação de força entre ambos os participantes da troca comunicativa. Ao estabelecer um papel de inferioridade, o EUE solicita algo ao TUD modalizando seu texto em forma de pedido ou de interrogação. De ambas as formas, entretanto, o enunciado só atinge sua finalidade no momento em que o interlocutor reconhece o papel atribuído a si pelo sujeito comunicante.

Quando se insere em seu texto através do ato elocutivo, o sujeito pode demonstrar seu ponto de vista a partir da demonstração de que tem ciência sobre algo (modo de saber), a

partir do julgamento de alguma coisa (modo avaliativo), a partir da explicação para tomar certas atitudes (motivação), a partir da adesão a algum propósito (engajamento) e a partir da apresentação de uma tomada de decisão (decisão). Nessa transposição do mundo para o seu texto, esse sujeito “*modaliza subjetivamente a verdade*” (CHARAUDEAU, 2014 p. 83) tendo por base seu propósito enunciativo, demonstrando sua interioridade em seu discurso. Nesse ato, vemos o enunciador marcar si mesmo em seu próprio enunciado.

Se o EUC opta por se apagar de seu enunciado, ainda assim ele demonstra um posicionamento, afinal, toda escolha linguística implica em uma tomada de decisão. No uso do ato delocutivo, o locutor opta por se apagar do ato enunciativo e não implica o interlocutor. A preocupação do EUE é dizer como o mundo existe ou atuar como um relator, trazendo para seu discurso outros textos. O ato delocutivo divide-se em asserção e em discurso relatado. No primeiro, o enunciador apenas informa como a realidade é; no segundo, ele atua como relator de textos de outro. Esse modo é, na verdade, um jogo de apagamento do locutor, em que ele atribui ao próprio enunciado o papel de destaque da troca enunciativa, deixando o discurso falar por si.

A construção enunciativa pode ocorrer por dois processos, um de ordem linguística e outro de ordem discursiva. O primeiro constitui procedimentos linguísticos que demonstram as relações do ato enunciativo através das categorias de modalização, indicando a posição do sujeito falante no ato de enunciação. Já os procedimentos discursivos destacam os outros modos de organização do discurso (Narrativo, Descritivo e Argumentativo).

O **modo de organização descritivo** é utilizado para identificar os seres no mundo e classificá-los. A forma como o EUE identifica as coisas em seu texto demonstra como o próprio EUC enxerga o mundo, já que ele parte de uma visão também pessoal para situar esses seres. Um falante ao optar, por exemplo, denominar uma mulher de “feminista” (Ex.: A feminista já começou a questionar tudo) traz uma concepção social sobre o que é ser feminista, mas também exprime sua própria percepção sobre o ser que é referenciado, pois poderia ter optado por outro substantivo feminino de referência a esse mesmo ser (Ex.: “mulher”, “ativista”, “garota” etc).

Esse modo de organização do discurso possui três componentes: 1) o processo de nomear, que consiste em fazer existirem os seres significantes no mundo, e está ligado à classificação desses seres a partir do estabelecimento pelo sujeito falante da diferença entre esse ser e os demais e da percepção de uma semelhança desse ser com outros; 2) o processo de localizar-situar, que determina o lugar que um ser ocupa no espaço e no tempo e, por

consequência, estabelecer uma dependência do papel desse ser a essa posição espaço-temporal que ocupa; 3) o processo de qualificar, que complementa a atitude de nomear os seres, onde o sujeito falante atribui um sentido particular aos seres nomeados, especificando-o e classificando-o agora em um subgrupo, “num jogo de conflitos entre as visões normativas impostas pelos consensos sociais e as visões próprias do sujeito” (CHARAUDEAU, 2014, p.116).

A atribuição de um nome e de uma qualificação a um ser pelo EUC parte de sua visão de mundo. Como esse sujeito comunicante está inserido em uma sociedade e estabelece com outros membros dessa mesma sociedade uma relação, compartilhando práticas culturais, essas descrições a priori subjetivas podem ser regulamentadas de acordo com as relações estabelecidas dentro dessa sociedade, havendo uma correlação entre as visões próprias do sujeito e a visão imposta pelos consensos sociais. A descrição pode ser, então, subjetiva quando é percebida pelo sujeito enunciador, ou objetiva, quando é verificada por todos da comunidade.

Resumimos então os três processos de identificação da seguinte forma: o processo de nomear faz com que um “ser seja”, o processo de localizar faz com que um “ser esteja” e o processo de qualificar faz com que um ser “seja alguma coisa”.

O modo de organização narrativo assemelha-se ao modo descritivo por fazer uso da identificação dos seres em sua malha textual. Porém, defere-se deste por estabelecer entre os seres identificados uma sequência de ações. Na narração, o mundo é construído no desenrolar das ações em um encadeamento progressivo e o sujeito assiste e participa da experiência vivida. Já a descrição preexiste, sendo o sujeito falante um possível reproduzidor da realidade em seu enunciado; o mundo se apresenta estático e imutável e o sujeito desempenha o papel de observador.

Charaudeau (2014, p.157) define o modo narrativo como uma “sucessão de ações que se influenciam uma às outras e se transformam num encadeamento progressivo”. Esse modo de organização estrutura-se por uma dupla articulação: uma organização da lógica narrativa, onde a trama da história é construída por uma sucessão de ações; e uma organização da encenação narrativa, onde o sujeito comunicante constrói uma representação narrativa a partir de um contrato da comunicação.

Para que haja uma sucessão de ações da lógica narrativa, são necessários actantes – que se dividem em agente, paciente e destinatário –, processos e sequências. Os actantes desempenham papéis relacionados à ação da narrativa; os processos criam uma relação entre

os actantes, fornecendo uma orientação às suas ações; por fim, as sequências integram processos e actantes numa finalidade narrativa.

Os actantes se mostram em dois arquétipos: o de agente que age e o de paciente que sofre a ação. A partir dessas duas funções-base, o agente e o paciente podem aparecer com diferentes papéis na trama narrativa: se ele age, pode aparecer como agressor, benfeitor, aliado, oponente ou retribuidor; se ele é sofre, pode aparecer como vítima ou beneficiário. Entende-se, então, que os actantes desempenham papéis relacionados à ação, mas apenas o contexto enunciativo poderá indicar que papel narrativo eles desempenham.

Quando o agente é consciente de seu projeto de fazer, de sua ação, ele é um agente voluntário. Quando ele não sabe o que o motiva a realizar suas ações e nem as consequências destas, ou é consciente, mas impotente diante da influência de outro actante que o leva a agir, o agente não é voluntário. (CHARAUDEAU, 2014, p.176-177). Também podem desempenhar papel mais importantes na trama narrativa ou menos importantes, atuando como actantes principais ou actantes secundários. Assim, os actantes narrativos hierarquizam-se sob esses dois pontos de vista.

Ao longo do texto narrativo, um actante pode ocupar diferentes tipos de personagens, por exemplo, o papel de agente-agressor pode ser preenchido por “traficante”, “criminoso”, “policia”. Da mesma forma, um mesmo personagem pode desempenhar muitos papéis narrativos em uma mesma história, como um “traficante” que pode ser um agente-benfeitor para seus comparsas e um agente-opponente em relação à uma facção rival.

Esses actantes relacionam-se na narrativa através dos processos. Estes são os sentidos que as ações implicam durante sua função narrativa. Os processos estabelecem a correlação de uma ação com outra a partir da intencionalidade do sujeito. Essas ações serão encadeadas a partir das funções narrativas desempenhadas pelos papéis narrativos dos actantes, isto é, os processos dependem dos papéis que os actantes exercem na narração.

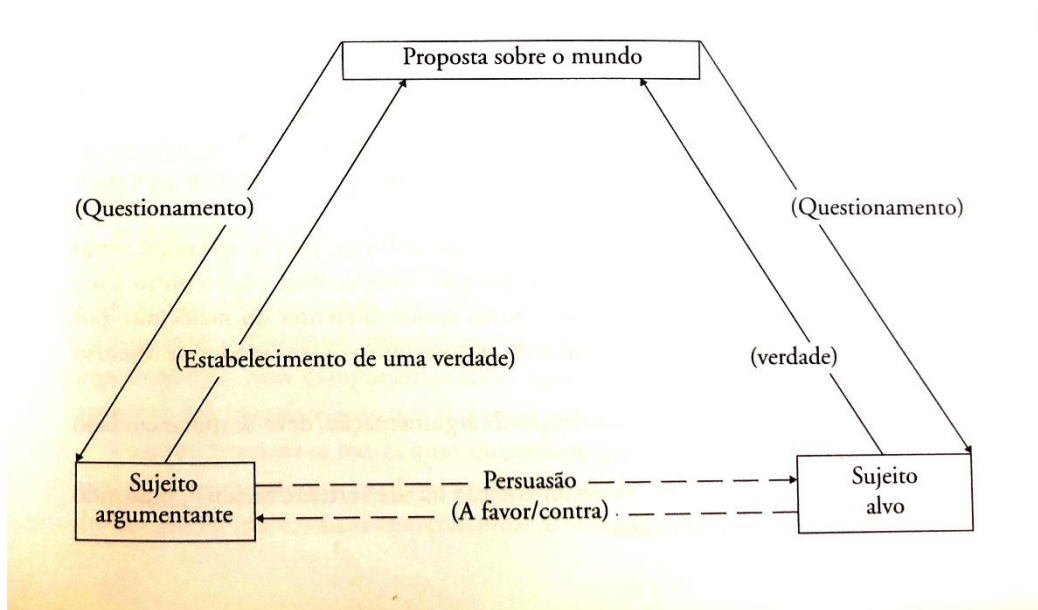
As sequências narrativas vão estabelecer a relação entre os actantes e os processos conforme for a finalidade narrativa e de acordo com os princípios de coerência (os acontecimentos são ligados por uma ordem que determina à ação um papel de abertura ou uma função de fechamento), intencionalidade (a sucessão das ações acontece para um fim, para um propósito), encadeamento (as sequências de ações relacionam-se uma com as outras a partir da relação entre o princípio de coerência e o princípio de intencionalidade) e localização

(pontos de referência espacial, temporal e de caracterização de actantes para a organização da trama narrativa). Esses princípios mantêm a lógica da história a ser contada.

A relação entre o espaço externo e o espaço interno do texto narrativo ocorre em sua encenação. Nesse momento observamos que o narrador do texto não é o próprio autor, e, da mesma maneira, o sujeito destinatário pensado pelo autor do texto não é o próprio leitor. Configuram-se, assim, quatro participantes da encenação narrativa. O narrador é, portanto, um ser de fala que existe somente no mundo da história contada, assim como o sujeito destinatário, que apesar de estar presente em todas as intenções escritas do texto, só existe na mente do autor. Dessa forma, a narrativa contém características que permitem verificar o contexto sócio-histórico contemporâneo do autor, seu pensamento e sua intencionalidade.

Por fim, **o modo de organização argumentativo** tem por função permitir a construção de explicações sobre asserções feitas acerca do mundo. Segundo Charaudeau (2014, p.205), o “sujeito que argumenta passa pela expressão de uma convicção e de uma explicação que tenta transmitir ao interlocutor para persuadi-lo a modificar seu comportamento”. Para que haja uma argumentação, é necessário que uma realidade do mundo gere questionamento e um sujeito se engaje a uma causa, buscando convencer um interlocutor de que a causa defendida é mais legítima. Por sua vez, esse interlocutor desconfia da verdade dessa causa, originando em uma tensão. A argumentação, portanto, tem uma proposta funcional ativa, já que implica uma mudança nas ações e percepções do receptor e/ou do enunciador. Vejamos o esquema a seguir:

Figura 3 – Relação triangular da argumentação



Fonte: CHARAUDEAU, 2014, p. 205.

Tanto o sujeito argumentante quanto o sujeito alvo tomam posições frente a uma proposta de mundo, sendo contrários ou favoráveis a essa proposta após um questionamento interno sobre ela. A defesa de uma proposição é uma relação de força entre os dois sujeitos.

O modo de organização argumentativo funciona em uma dupla perspectiva de razão demonstrativa e razão persuasiva. Por razão demonstrativa, entendem-se os mecanismos que buscam estabelecer relações de causalidades diversas, ou seja, as causas que levaram a determinadas consequências. Já a razão persuasiva baseia-se em um mecanismo que busca estabelecer provas com ajuda de argumentos que justifiquem as propostas a respeito do mundo e a respeito das relações de causalidade que unem as asserções umas as outras.

A estrutura da razão demonstrativa ocorre a partir de uma asserção de partida (dado ou premissa), fato do qual decorre uma consequência. Na premissa, os seres do mundo são transpostos para seres linguísticos e o enunciador lhes atribui propriedades e ações. Dessa asserção, infere-se uma verdade, criando um argumento (asserção de passagem) até estabelecer uma asserção de chegada (conclusão), que mantém uma relação de causalidade com a premissa e legitima a proposta. A asserção de passagem é uma asserção que justifica a passagem da premissa para a conclusão, construída a partir de conhecimento partilhado entre os sujeitos, validando a relação entre a premissa e a conclusão. O encadeamento entre asserção de partida e asserção de chegada pode ocorrer de diferentes formas a depender do

propósito do EUC: por conjunção, por disjunção, por restrição, por oposição, por causa, por consequência e por finalidade.

Relacionados à razão demonstrativa estão os modos de raciocínio que organizam a própria lógica argumentativa. São esses modos:

- dedução, onde a premissa aparece como base para se chegar à conclusão que se apresenta como consequência mental da premissa a partir de uma inferência;
- explicação, que é uma relação de causalidade que vai da consequência para a causa, sendo a conclusão uma causa/origem para a premissa;
- associação, que é o modo de raciocínio que coloca a premissa e o resultado em uma relação de contrário ou de idêntico;
- escolha alternativa, que apresenta duas relações argumentativas incapazes de estarem conjuntas e que por isso deve se escolher uma ou outra;
- e concessão restritiva, em que inicialmente a premissa aparece como uma afirmação verdadeira e, depois, é contestada para se chegar ao resultado que é onde está a ideia de fato defendida.

Podemos compreender então o dispositivo argumentativo como composto por três quadros: a proposta, formada pela asserção e pelo encadeamento de asserções; a proposição, que é a tomada de posição pelo sujeito em relação à veracidade da proposta; e a persuasão, que é a justificativa, o porquê o sujeito estar de acordo ou não com a proposta. Dentro do dispositivo argumentativo, o sujeito pode ou não adotar uma posição em relação à proposta, sendo favorável a ela ou não, caso decida tomar uma posição. Além disso, o sujeito interlocutor toma posições em relação ao emissor da proposta podendo refutar ou aceitar a autoridade desse emissor sobre o assunto debatido, e em relação à própria argumentação, engajando-se a ela ou sem tanto comprometimento.

O estudo dos modos de organização do discurso se faz importante para entendermos como se organizam as relações textuais dentro do enunciado levando em conta os contextos situacionais e os contratos comunicativos onde os participantes estão inseridos e fazem parte. Na próxima seção será apresentada a noção de ethos enunciativo, compreendendo que ao se apresentarem em seu enunciado, os sujeitos apresentam uma imagem de si mesmos que está vinculada ao próprio contexto situacional e histórico.

1.2. O *ethos* enunciativo

Nessa parte, apresento a ideia de *ethos* discursivo a partir, principalmente, das contribuições de Maingueneau e de Charaudeau.

A noção de *ethos* surge na antiga retórica grega, com Aristóteles. Possuía uma dupla dimensão: uma relacionada ao caráter (prudência, virtude e benevolência) que conferia credibilidade ao orador; e outra relacionada ao poder de convencimento do outro através do tipo social e caráter do orador (de que modo o orador fala?). Em seu estudo sobre a Arte Retórica, Aristóteles afirma que o discurso tem três prismas: o *logos*, que está ligado à razão e ao convencimento do auditório; o *ethos*, relacionado ao estado psicológico do orador e sua emoção; e o *pathos*, ligado ao estado psicológico da plateia, isto é, a emoção provocada pelo orador.

Na contemporaneidade, a ideia de *ethos* foi retomada pela Análise do Discurso (AD), mantendo ainda a concepção aristotélica de que ele é observado na aparência do dito do enunciador, existindo no momento de produção do discurso e, dessa forma, não corresponde ao sujeito comunicante antes de sua atividade oratória. Se na Retórica Clássica o *ethos* era considerado apenas em textos jurídicos ou em enunciados orais, na concepção de *ethos* trazida pela Análise do Discurso esse conceito está presente em qualquer discurso, oral ou escrito.

Para a AD o *ethos* consiste na personalidade que o sujeito enunciador apresenta no momento de enunciação, conscientemente ou não. Segundo Maingueneau (2016, p.70), o *ethos* “está ligado à enunciação, não a um saber extradiscursivo sobre o enunciador”, portanto, esse conceito é intrínseco ao discurso. O *ethos* é construído no momento da enunciação, ou seja, o *ethos* situa-se “na aparência do ato de linguagem, naquilo que o sujeito falante dá a ver e a entender” (CHARAUDEAU, 2011, p.114). Assim, ele não está ligado somente ao indivíduo real que comunica, mas ao papel que esse indivíduo remete em seu discurso. *Ethos* consiste na personalidade que o sujeito enunciador apresenta no momento de enunciação, conscientemente ou não; é a representação que o locutor faz de si mesmo no ato de linguagem, de forma a buscar influenciar o receptor da mensagem: *ethos* é uma construção imagética.

Além de ter a sua construção no discurso, o *ethos* é condicionado pela cena de enunciação, já que ela própria estabelece papéis aos interlocutores de acordo com o gênero do discurso e da cenografia do momento de enunciação. Portanto, o *ethos* “se inscreve em uma

troca simbólica regrada por mecanismos sociais e por posições institucionais exteriores” (AMOSSY, p.122). O tempo, espaço, o gênero e a cenografia interferem em quem pode falar o que em qual momento e interfere no *ethos* que transparece no enunciado.

Apesar de o *ethos* se mostrar no momento de enunciação, os destinatários do enunciado já constroem uma imagem do enunciador antes mesmo de ele iniciar seu discurso. Quando pensamos, por exemplo, nas cantoras de funk, imediatamente já imaginamos que elas têm um físico atraente considerando o padrão de beleza carioca: bundas grandes, coxas grossas. Por possuírem esse físico, pensamos que o teor de suas músicas versará sobre como movimentar seus corpos e seduzir um possível parceiro sexual. Maingueneau destaca que não podemos ignorar, então, a existência de um *ethos* anterior ao enunciado, um *ethos pré-discursivo*. Dessa forma, a imagem do enunciador constrói-se também com base em estereótipos, imagens sociais já prontas de grupos de indivíduos, que ao pronunciarem seus enunciados estão sempre pondo em xeque a cena já instalada na memória coletiva:

Esse *ethos* pré-discursivo faz parte da bagagem dóxica dos interlocutores e é necessariamente mobilizado pelo enunciado em situação. Um nome, uma assinatura são eficientes para evocar uma representação estereotipada que é levada em conta no jogo especular da troca verbal. O *ethos* prévio ou pré-discursivo pode ser confirmado ou modificado.” (AMOSSY, 2016, p.137)

O enunciador pode, então, modificar ou confirmar a imagem que os destinatários fazem dele. Retomando o exemplo das cantoras de *funk*, somos surpreendidos quando elas resolvem apresentar em seus textos uma denúncia contra a opressão sofrida pelas mulheres na sociedade brasileira, mas não nos surpreendemos quando elas falam em suas letras sobre a vontade que têm de rebolar.

Ao enunciar, o enunciador depara-se com um *ethos pré-discursivo*, conforme já apontado e, durante a sua fala, ele pode confirmar ou refutar essa ideia preestabelecida. O ato de enunciar permite, então, a construção de um *ethos discursivo*, que aparece no momento de enunciação, a partir dos gestos, atitudes, voz e postura do enunciador. O *ethos* discursivo desmembra-se em *ethos mostrado*, que ocorre quando o enunciador formula seu enunciado sem se incluir em seu discurso, e em *ethos dito*, em que o sujeito se refere a si mesmo no seu discurso - o enunciador abre espaço no enunciado para citar-se. O resultado da união desses *ethos* (pré-discursivo e discursivo) constitui o *ethos efetivo*.

A ideia de um *ethos* pré-discursivo é fácil de se entender quando pensamos em personalidades políticas ou personalidades da mídia. Como visualizarmos, porém, esse *ethos*

quando nos deparamos com um texto escrito de autor desconhecido? Maingueneau afirma que “o simples fato de que um texto pertence a um gênero do discurso e a um certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p.71). Assim, ainda que não saibamos quem é o autor do texto, o fato de o texto pertencer a uma cena enunciativa já nos induz determinadas expectativas.

Textos escritos também apresentam um *ethos* efetivo. Esses enunciados possuem uma vocalidade que permite relacioná-lo ao tom do enunciador. O tom atribui autoridade ao enunciador e permite a construção de uma *corporalidade* e um *caráter* do sujeito que enuncia. Segundo Maingueneau (1997), o caráter corresponde a um conjunto de traços psicológicos e a corporalidade é a construção mental de um corpo para esse enunciador, mas também a construção de suas vestes e da forma como se movimenta no espaço social. Esse corpo e esse caráter são construídos a partir de convenções culturais que circundam ambos os participantes. A adesão do interlocutor ao texto emitido pelo enunciador depende da corporalidade e caráter transmitidos no enunciado.

Ao captar os traços psicológicos e o corpo do enunciador, o destinatário retribui outra imagem a partir do que foi assimilado. Esse processo é denominado de *incorporação*: o discurso institui um corpo textual ao enunciador e essa corporalidade permite que os sujeitos participantes assimilem (incorporem) uma dada forma de ocupar a sociedade. A incorporação refere-se à maneira pela qual o coenunciador se relaciona ao *ethos* de um discurso (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p.72).

A partir da retomada feita por Maingueneau a respeito do *ethos*, Charaudeau traz a sua posição sobre esse conceito, sistematizando uma metodologia para a análise do discurso político. Segundo o linguista, é preciso considerar que o *ethos* é formado por uma imagem preexistente do sujeito, que o legitima socialmente, e pela imagem desse sujeito no momento da enunciação. Assim, o outro constrói a imagem desse sujeito a partir daquilo que ele espera que seja esse sujeito pelas informações anteriores que detém dele e pelos dados trazidos no ato de linguagem.

Para Charaudeau, o *ethos* existe no momento da enunciação (é construído) e preexiste no imaginário dos participantes do ato comunicativo a partir de informações conhecidas pelo interlocutor sobre o locutor e por informações preexistentes ao discurso (é pré-construído). Na construção da imagem do sujeito que enuncia, o interlocutor associa os dois *ethos*: pré-construído e construído.

O *ethos*, para Charaudeau, é a mistura dessa identidade preexistente do enunciador, denominada identidade social, com a identidade que ele constrói para si no momento discursivo, chamada de identidade discursiva. Obviamente, o enunciador pode mascarar quem ele é com sua apresentação discursiva, ou seja, a imagem construída pode corresponder ou não a quem ele verdadeiramente é. Por outro lado, em muitos momentos o *ethos* é construído inconscientemente e nem sempre a imagem passada é a desejada pelo locutor.

Sendo o *ethos* relacionado, então, à representação social, ele pode representar tanto um indivíduo quanto um grupo. Nesse último caso, os indivíduos desse grupo possuem características identitárias em comum, dando a impressão de que se trata de um conjunto homogêneo. De acordo com Charaudeau (2011, p.117), “os indivíduos do grupo partilham com os outros membros desse grupo caracteres similares, que, quando vistos de fora, causam a impressão de uma identidade homogênea”. Dessa forma, pode-se afirmar que o *ethos* coletivo surge da observação externa de um grupo por membros de outro grupo. A atribuição de homogeneidade aos grupos confere a eles um estereótipo, pois o olhar de fora do grupo o traduz em algumas características, ou seja, os estereótipos surgem do *ethos* coletivo surge. É o caso, por exemplo, dos grupos das feministas que são muitas vezes caracterizadas como agressivas no imaginário da sociedade carioca. Apesar de um indivíduo ou um grupo poder ter relacionado a si um *ethos*, para que ele seja atribuído a um grupo é preciso que esse *ethos* parta de uma opinião coletiva.

Para Charaudeau, o conhecimento do contexto externo e a análise do seu enunciado se fazem fundamentais para verificar o *ethos* do sujeito enunciador. Além desses dois pontos, o conhecimento de quem são os interlocutores também é importante, pois eles interferem em como a mensagem será construída pelo enunciador – falar para um chefe é diferente de falar com um colega de trabalho. Vê-se, dessa forma, os três componentes necessários para apreensão do *ethos*.

Por considerar o interlocutor, o enunciador busca tornar seu enunciado crível e causador de emoções. Dessa forma, baseando a sua análise no discurso político, Charaudeau (2011) divide as figuras de identificação em duas categorias de *ethos*: os *ethé* de credibilidade (razão) e os *ethé* de identificação (emoção).

Como já sugere a nomenclatura, os *ethé* de credibilidade são um artifício criado pelo enunciador de forma a fazer com que os receptores o julguem como alguém digno de crédito e, portanto, “não é uma qualidade ligada à identidade social do sujeito”, mas sim “o resultado

da construção de uma identidade discursiva pelo sujeito falante” (CHARAUDEAU, 2011, p.119). A credibilidade é uma imagem construída intencionalmente.

Para que a credibilidade seja alcançada pelo sujeito enunciador, são necessárias três condições: sinceridade, que obriga a dizer a verdade; performance, que obriga a realizar o prometido; e eficácia, que obriga a provar que possui as condições de realizar o que foi prometido. Em congruência com essas três condições, fazem parte dos *ethé* de credibilidade os *ethé*:

- Sério: relacionado à sinceridade;
- Virtude: relacionado à performance;
- Competência: relacionado à eficácia.

Os *ethé* de identificação relacionam-se a uma imagem ideal baseada pelo sujeito enunciador, que busca construir uma imagem de referência para que aquele que recebe a mensagem se identifique. As imagens dos *ethé* de identificação são extraídas, portanto, do afeto social.

Fazem parte dos *ethé* de identificação os seguintes *ethé*:

- Potência: ligado relacionado a um imaginário de força, de virilidade sexual e sucesso na conquista;
- Caráter: busca a defesa de valores e integridade identitária de seu grupo social;
- Inteligência: relacionado ao saber;
- Humanidade: procura demonstrar compaixão, sentimentos e confessar fraquezas;
- Chefe: tenta guiar os destinatários;
- Solidariedade: apresenta vontade de estar junto ao outro, de não distinguir os membros do grupo, de estar junto ao outro por se sentirem ameaçados.

Após a explanação realizada sobre a Teoria Semiológica e sobre a noção de *ethos* pela perspectiva da Análise do Discurso, iniciarei a apresentação do contexto socio-histórico em que as mulheres funkeiras estão inseridas. Veremos então, no próximo item, o espaço do fazer que engloba o *funk* feminino.

2. DO ESPAÇO DO FAZER DO *FUNK* FEMININO

Trago neste capítulo reflexões acerca das periferias, espaço onde surge o movimento *funk*, mostrando os caminhos que levaram a população preta e mestiça a ocupar as periferias cariocas e a importância da cultura como forma de preservar sua ancestralidade. Também traço a cronologia do movimento *funk* no Rio de Janeiro e a participação feminina nesse cenário. Depois, abro debate sobre o feminismo interseccional, já que as mulheres funkeiras partem das periferias e são pretas e pardas.

2.1 A formação da favela

De acordo com o Censo 2010 levantado pelo IBGE, cerca de 22% da população carioca vivem em favelas. Esse Censo também apresentou a existência de 763 conjuntos habitacionais “irregulares” na cidade do Rio de Janeiro. A favela, portanto, não é o outro³ que briga por território com o espaço urbano, mas sim constituinte desse espaço, e o favelado, integrante da cidade. Estando presente na construção urbana, cabe perguntarmos: quem é a favela?

Questiono “quem” é a favela e não “o que” é a favela porque são as relações entre os corpos que ocupam esse território e a história desses corpos que formam e definem a própria favela.

Para compreendermos quem é a favela é necessário entendermos quais territórios foram ocupados pelo povo preto brasileiro, pois a relação entre favela e negritude é imbricada. Entretanto, apesar de bem óbvia essa convergência, poucos ainda são os estudos que analisam o espaço geográfico e a etnia de seus moradores:

Os mais importantes trabalhos na área da sociologia do negro não discutem especificamente a questão urbana, e muito menos de um ponto de vista físico-territorial. Por outro lado, a sociologia urbana tem trabalhado a questão da inserção das classes populares na cidade brasileira sem recortá-las do ponto de vista étnico. (ROLNIK, 2007, p.75)

³ Essa perspectiva da favela como o outro na cidade é apresentada por Zuenir Ventura no livro *Cidade Partida*.

Até 1989, ano em que Rolnik escreve o artigo *Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro*, os estudos que analisavam a questão de raça no país não observavam a territorialidade dessas raças. Ou seja, havia pesquisas sobre a situação do negro no Brasil e havia pesquisas sobre periferias brasileiras, mas não eram contundentes estudos que imbricassem esses dois marcadores: território e raça.

Para que entendamos como se deu a formação desses espaços marginalizados na cena urbana, faz-se importante uma revisão histórica, de modo a compreender os territórios que os povos pretos escravizados trazidos para o Brasil ocuparam.

Desde o período escravocrata brasileiro, os corpos pretos estavam situados em três ambientes: a senzala, a rua e os quilombos. Na senzala percebemos a maior relação de aprisionamento dos negros escravos, onde a Casa Grande aparece como espaço dicotômico representante da liberdade e vigilância, enquanto a Senzala aparece como espaço de prisão e controle. As ruas, apesar de hoje significarem o espaço de livre circulação, para negros escravizados e recém-libertos também representavam um espaço de vigilância. Eram nas ruas que estavam as quitandeiras, negras comerciantes de frutas, e toda a troca comercial da cena urbana. Já os quilombos, rurais e urbanos, eram espaços para onde negros fugidos se estabeleciam e fixavam, e, apesar de representarem a liberdade para que os corpos pretos exprimissem todo seu senso de comunidade, também representavam a vigilância, pois constantemente os quilombos eram perseguidos. Assim, todos os territórios ocupados pelo povo preto no período escravocrata no Brasil eram espaços de encarceramento e observação.

Os negros, retirados e sequestrados do continente africano, ao chegarem ao Brasil perdem a identidade de suas sociedades e tornam-se todos africanos, como uma grande massa. Sem referência física da terra mãe, a única forma de manter ligação com sua ancestralidade foi através de seus corpos. Dessa forma, em todos esses espaços dedicados aos negros (senzala, ruas e quilombos) havia a presença de terreiros. Os terreiros se apresentavam como uma identificação da corporalidade negra e sua ancestralidade africana.

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político – mítico – religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se “reterritorializar” na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto de muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais. (SODRÉ, 2019, p.52)

Eram os terreiros, portanto, o espaço da formação das redes de sociabilidade do povo preto no Brasil e a cultura afro o alicerce dessas redes.

A cidade do Rio de Janeiro, por ser um dos portos de importação de negros escravizados, sempre teve a presença de corpos pretos. Entretanto, com a transferência da capital do Brasil de Salvador para o Rio em 1763, a quantidade de negros na cidade aumentou. De acordo com dados apresentados por Rolnik (2007), em 1860 o povo preto formava 40% da população carioca e em 1872 já era metade da população na cidade. Assim, negros integravam a cena urbana e, conseqüentemente, a influenciavam.

Com a abolição da escravatura no país em 1888, foram implementadas políticas de embranquecimento, isto é, buscou-se trazer imigrantes europeus para clarear a população brasileira através não só da presença de corpos brancos, mas também da mestiçagem. Acreditava-se que o progresso do Brasil só seria possível se a população deixasse de ser muito escura, pois negro representava o atraso, a preguiça, a conformação.

O projeto de colonização promovido por meio da imigração europeia previa, além do estabelecimento de núcleos europeus em terras brasileiras, a difusão de padrões comportamentais e valores culturais julgados “civilizadores”. Entretanto, esse projeto tinha o intento de garantir o controle social e a dominação sobre os segmentos populares. Além disso, previa que a vinda de imigrantes de origem anglo-germânica favorecia a inserção de indivíduos possuidores de qualidades positivas e benéficas à sociedade brasileira, capazes de melhorar e aperfeiçoar os hábitos, costumes e práticas cotidianas, bem como promover o branqueamento da população livre e pobre, fruto da mistura das raças que aqui vivem. (REIS; ANDRADE, 2002, p.8)

Com essa política de embranquecimento, os espaços urbanos passaram a ser formados majoritariamente por pessoas brancas, assim como os postos de trabalhos mais prestigiados. No campo, a mão de obra escrava foi substituída pela mão de obra técnica europeia.

Assim como as relações trabalhistas configuraram um novo cenário, mudanças também são percebidas nas arquiteturas das casas. As senzalas somem, dando espaço para uma nova organização: os quartos de empregadas. A população preta que antes morava nos quilombos ou nas senzalas forma um novo espaço citadino: os cortiços.

Grande parte dessa população preta e parda habitava os velhos casarões do Centro, aqui também recém-abandonados como moradia da classe dominante, que começara sua peregrinação em direção à privacidade e exclusividade da Zona Sul. (...) Era no Campo de Santana e nos pátios e avenidas dos cortiços que se transformavam em terreiro de samba, jongo ou macumba, que o território negro do Rio de Janeiro se estruturava na virada do século. (ROLNIK, 2007, p.82)

A “Pequena África” se estruturou no Rio de Janeiro, no início do século passado, enquanto núcleo de população negra migrante originária da cidade de Salvador. Lentamente, nos bairros da Saúde e Gamboa, próximos ao Cais, uma área socialmente excluída foi se constituindo, mas os principais elementos que iriam conferir-lhe identidade tinham origem em práticas culturais de matriz africana. O candomblé e o samba se articularam de maneira única nesse momento. (CLEMENTE.; SILVA., 2014, p. 88)

Enquanto as pessoas brancas se dirigiam à Zona Sul da cidade, os corpos pretos passam a ocupar um novo espaço na urbe e levam para esses espaços a sua ancestralidade no encontro dos terreiros. A existência da população preta converge, mais uma vez, na relação dos corpos com uma cultura fortíssima que reforça a negritude.

Cabe destacar a importância da figura feminina nesses espaços de sociabilidade dos negros nas cidades. As mulheres, importantes desde o período escravocrata, pois também atuavam na mineração, na agricultura e no comércio como os homens, passam a centralizar a organização dos encontros nos terreiros e são chamadas de “tias”. São essas matriarcas que vão organizar os terreiros, mantendo a relação do povo preto com sua ancestralidade nas cenas urbanas.

Em 1902, vemos mais uma alteração na territorialidade do Rio de Janeiro. Com o governo de Pereira Passos, os cortiços são destruídos com a desculpa de que era necessário sanear a cidade e, sendo o cortiço um espaço para a proliferação de doenças e sujeiras, era necessário derrubá-los. No centro da cidade, ocorrem os alargamentos das ruas e a construção de boulevards. As reformas atingiram os mais importantes espaços pretos da cidade: a região portuária da Saúde e Gamboa e os cortiços e habitações coletivas da Cidade Nova. É nessa luta pela apropriação do solo urbano que são consolidadas as favelas como os espaços mais negros das cidades.

Data-se o surgimento do fenômeno favela antes da derrubada dos cortiços, mas é somente a partir desse momento que a categoria favela torna-se o que conhecemos hoje. Desde 1897 o Morro da Favella (Morro da Providência) já era presente na cidade do Rio de Janeiro. Nessa região, ex-combatentes da Guerra de Canudos vão habitar esse morro com o objetivo de pressionar o Ministério da Guerra a pagar os salários atrasados que foram prometidos para que eles fossem lutar em Canudos. Com a derrubada dos cortiços, observa-se a migração da população preta para os morros, crescendo no início do século XX a presença das favelas integradas à cidade.

Se os cortiços eram a preocupação do governo e de sanitaristas no governo Passos, com o aumento das favelas, estas passam a ser o objeto de interesse. Nesse início de século surgem estudos sobre esse novo território negro na cidade, principalmente sob uma ótica higienista:

A favela passa, então, a ocupar o primeiro lugar nos debates sobre o futuro da capital e do próprio Brasil, tornando-se alvo do discurso de médicos higienistas que condenam as moradias insalubres. Para ela se transfere o postulado ecológico do meio como condicionador do comportamento humano, persistindo a percepção das camadas pobres como responsáveis pelo seu próprio destino e pelos males da cidade, dando a perceber que o debate sobre a pobreza e o hábitat popular – já desde o século XIX agitando as elites cariocas e nacionais – fará emergir um pensamento específico sobre a favelas do Rio. (VALLADARES, 2005, p. 20)

A favela, espaço majoritariamente preto, passa a ser analisada como os cortiços: um ambiente propício a doenças. E mais, passa a se enxergar nas favelas a causa do não progresso da capital do Brasil.

O livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, foi fundamental para consolidar a concepção do que é a favela e seus moradores. Publicado pela primeira vez em 1902, nesse livro o autor retrata a guerra de Canudos, no sertão baiano, construindo uma lenda no imaginário brasileiro sobre o sertão nordestino. Intelectuais da época baseiam-se, então, na descrição do sertão realizada por Euclides para entenderem o fenômeno da favela, aproximando a formação desses dois espaços. Assim como Canudos apresentado no livro, a favela também é vista como um espaço de crescimento rápido, desordenado e precário, de acesso difícil, onde propriedade privada é substituída por propriedades coletivas, sem domínio do Estado e do poder público, com uma ordem política própria marcada por um líder carismático e uma economia baseada no furto e roubo. As pessoas das favelas seriam debochadas, promíscuas e desempenhariam papéis morais duvidosos. A favela, assim como o sertão, é entendida como um perigo para a ordem social da região onde está inserida (VALLADARES, 2005, p. 33-35).

Desde seu mito de origem, a favela conserva esse imaginário por parte do Estado. A favela aparece como um problema a ser resolvido. Ainda hoje são comuns debates sobre o que fazer com a favela e os favelados e sobre a necessidade de se derrubar as favelas para erradicar a violência nas cidades.

Os corpos negros nunca tiveram assentados em um território nas cenas urbanas que não fosse vigiado e privado de liberdade. Se durante a escravidão brasileira o negro era

destinado às senzalas, ruas, quilombos, espaços que não eram propriamente seus, e na virada do século os negros mudam-se para os cortiços e são retirados desses espaços (o que demonstra que também esses espaços não eram suas propriedades), hoje vemos repetir essa mesma negativa aos negros favelados. Apesar de sempre estar inserido na cena urbana, servindo como mão de obra para a sobrevivência da cidade – no período pandêmico de 2020, foram frequentes as cenas de ônibus lotados saindo das regiões periféricas da cidade em direção ao centro e à zona sul do Rio de Janeiro -, a cidade não é espaço de negros.

2.2 A trajetória do *funk* carioca

O *funk* é um estilo musical que surge na periferia norte-americana, nos guetos. É originário do *soul*, ritmo estadunidense criado por protestantes que misturaram o gospel e o *rhythm and blues*. Durante a década de 1960, o *soul* era utilizado como música de protesto e conscientização negra, pela luta dos direitos civis e, portanto, era um estilo musical engajado. No final dessa década e no início dos anos seguintes, esse caráter comprometido do *soul* já tinha se perdido e não passava de um ritmo dos negros. Nesse mesmo período, a gíria *funky*, que representava o som do ato sexual, mudou para significar tudo o que estava na moda para a comunidade negra.

De acordo com Vianna (1988), em 1970, aparecem os primeiros bailes *funks* realizados no Rio de Janeiro, no Canecão. Porém, com a popularização da Música Popular Brasileira (MPB) e do *rock*, esses bailes foram transferidos para a periferia carioca e o espaço ficou destinado a shows desses gêneros musicais. Quando o antropólogo escreve seu primeiro artigo para o Jornal do Brasil sobre a música negra periférica dessa época, já se nota a distância mantida até então entre a massa periférica e a mídia:

Era a primeira vez (depois que os jornais fizeram alarde em torno do fenômeno Black Rio, em 76), que alguém escrevia na imprensa sobre essas numerosas e gigantescas festas suburbanas em sua nova fase hip hop. Outros artigos, que seguiram ao meu, chegaram a se referir ao baile funk da Estácio de Sá como minha “descoberta”. Esse termo denuncia a relação que a grande imprensa do Rio mantém com os subúrbios, considerados sempre um território inexplorado, selvagem, onde um antropólogo pode descobrir “tribos” desconhecidas, como se estivesse na Floresta Amazônica (VIANNA, 1988, p. 10)

As músicas eram tocadas em inglês, trazidas dos Estados Unidos e misturavam *rock*, *jazz* e *soul music*. Por ser produzido por cantores negros e de origem marginalizada nos EUA,

esse ritmo musical foi apropriado também pela população negra e periférica carioca. Os bailes tornaram-se um movimento da massa negra para a própria massa negra, sem intervenção de indústria fonográfica reconhecida ou organização estatal.

Com o encerramento das atividades de *funk* no Canecão, os bailes foram levados para as áreas periféricas da cidade, o que auxiliou a aproximar ainda mais os frequentadores do baile desse ritmo. Já em 1976 surge o primeiro disco de “equipe” de *funk*, do grupo Soul Grand Prix e, mais tarde, da equipe Furacão 2000, que recebeu maior destaque nos anos seguintes. O estilo *soul* norte-americano foi, então, mudando aos poucos para um estilo novo, propriamente brasileiro.

Na década de 1980, chega ao país o *hip hop* produzido em Miami, conhecido como o Miami Bass. Esse *hip hop* estava mais relacionado à temática voltada para a sexualidade e para a celebração e não muito às temáticas de resistência negra. O *hip hop* é, então, incorporado às músicas produzidas pelo povo negro brasileiro e tocado nas periferias. Com essa incorporação, o *funk* produzido no Rio de Janeiro passa a ser mais dançante. Ainda nessa década, começaram a surgir os “melôs”, que eram produções musicais brasileiras com o ritmo das músicas norte-americanas ouvidas nos bailes. Entretanto, poucas eram as produções nacionais: nas festas era mais comum que as músicas em inglês fossem cantadas com refrãos em português.

Na década de 1990, há o aumento expressivo da realização de bailes *funks* em comunidades, além da criação cada vez mais frequente de *funks* brasileiros. DJ Malboro, que desde a década de 1970 já despontava como um dos nomes do cenário do *funk*, recebe uma bateria eletrônica do antropólogo Hermano Vianna. A partir de então, o DJ produz o primeiro álbum de *funk* com batidas totalmente nacionais em 1989: o Funk Brasil. O *funk* nacional começa a ser estruturado e, em 1994, os bailes passam a tocar apenas faixas brasileiras.

Ganhando notoriedade com a gravação da “Melô da Mulher Feia”, Malboro recebeu o convite da gravadora Polygram que, com estrutura ideal, permitiu a gravação de seu disco Funk Brasil nº1. Apesar de não ter agradado à gravadora e, dessa forma, não receber apoio na divulgação, o disco de Malboro conseguiu atingir a grande massa, tendo vendido 250 mil cópias. O *funk*, gênero até então conhecido somente nas periferias, passa a ganhar todas as camadas sociais do cenário brasileiro.

No ano de 1994, o *funk* recebe maior notoriedade, adentrando em programas televisivos de massa. Se, por um lado, os Mcs (“mestre-de-cerimônia”) estavam ocupando maior espaço frente à população, por outro, essa popularidade foi acompanhada de difamação e preconceitos: “o funk sofreu a maior perseguição e estigma da mídia, da polícia e dos

“formadores de opinião”, que acenaram reiteradamente com os argumentos do pânico moral para analisar o fenômeno” (Sá, 2009, p. 9). Nessa época, ocorreram diversos arrastões pela Zona Sul do Rio, pelos quais a mídia responsabilizava os funkeiros, contribuindo para a imagem negativa do movimento.

O ano de 1995 foi o apogeu do estilo. Já embarcado no destaque que vinha conquistando nos anos anteriores, o *funk* passou a ser tocado com mais frequência nas emissoras de rádio, alcançando a liderança no horário nobre pela rádio RPC, que contava com um programa do DJ Malboro. Nesse ano, diversos Mcs atingiram o topo das paradas, dentre eles William & Duda, Cidinho & Doca e Junior & Leonardo.

Entretanto, nesse mesmo ano, o sucesso do *funk* carioca passou a ser acompanhado de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) municipal que buscava acompanhar a relação do funk com a venda de drogas. Segundo Facina (2009), a CPI foi uma reação devido à popularidade do baile no morro do Chapéu Mangueira, que havia começado a ser frequentado pela classe média carioca. Desde então, a realização de bailes *funks* tornou-se mais difícil e estigmatizada.

Em 1999, a CPI, até então municipalizada, passa a ser uma investigação estadual, com o objetivo de impedir a realização de bailes considerados violentos, com a venda de drogas e com a alienação dos jovens. Essa CPI torna-se lei em 2000, mas já na justificativa de seu projeto inicial vê-se o real objetivo da investigação:

Estamos assistindo frequentemente pela imprensa, a violência gerada neste segmento social. É notório nestes bailes, a ingestão de bebidas alcoólicas vendidas a adolescentes, e o consumo de drogas. O comissariado de menores recentemente apontou estes fatos, sem falar na violência nestes recintos. A sociedade espera que o Poder Público apure estes desvios comportamentais causando graves lesões corporais e até mortes (MARTINS, 2006, apud FACINA, 2009, p.6).

A busca por tornar marginalizados os bailes funks e, por conseguinte, o próprio gênero musical, correspondeu a uma tentativa de silenciamento, pelos órgãos públicos, das manifestações culturais do povo mais pobre da sociedade. A problemática não estava no próprio ritmo em si, mas em quem produzia esse tipo de música. Conforme podemos perceber pela justificativa do projeto da CPI, mesmo sem frequentar os bailes, os políticos confiaram integralmente nas informações passadas pela imprensa, faltando constatar a veracidade desses relatos.

Condenado, então, a ser um movimento de subúrbio, o *funk* passou a relatar com mais frequência o cotidiano da população periférica, a violência vivida e as facções que promoviam

a felicidade momentânea da comunidade ao realizar bailes e ao “proteger” esse povo esquecido pelo governo.

No ano de 2003, a governadora Rosinha Garotinho sanciona a Lei Nº. 4264 que torna o *funk* uma atividade popular de caráter cultural. Reconhece-se a cultura marginalizada e repreendida socialmente como representante do povo carioca.

De qualquer forma, se na década anterior e no início de sua presença no Brasil o *funk* carioca era algo produzido espontaneamente, surgido de um sufocamento que explodia nos momentos do baile, depois dessas regras verticais impostas pelo governo o gênero passou a ser cerceado em uma caixa de expectativas: precisava representar a sociedade carioca, manter sua origem periférica e não abordar explicitamente os temas proibidos. Como resultado, as músicas tocadas nas rádios e programas de televisão passaram a ser mais dançantes, explorando o ritmo que ficou conhecido como “*tamborzão*”, mas sem a espontaneidade de antes.

Em 2009, os deputados Marcelo Freixo e Wagner Montes criaram o Projeto de Lei Nº 1671/2008, que visava a afirmação do *funk* como Movimento Cultural. Esse projeto resultou na Lei Nº. 5543/2009, que define em seus 6 artigos o *funk* como Movimento Cultural e Musical de caráter popular:

Art. 1º Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular.

Parágrafo Único. Não se enquadram na regra prevista neste artigo conteúdos que façam apologia ao crime.

Art. 2º Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza.

Art.3º Os assuntos relativos ao funk deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura.

Art. 4º Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes.

Art.5º Os artistas do funk são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Art. 6º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

(RIO DE JANEIRO. Assembleia Legislativa do Estado, 2009)

A relevância dessa Lei está justamente em proibir a discriminação ao movimento *funk*, assim como a discriminação ao funkeiro.

Ao longo dos anos, aumentou-se a popularidade do estilo, resultando na produção de um *funk* em 2012 pelos cantores Roberto Carlos e Erasmo Carlos, considerados dois dos maiores ícones da Música Popular Brasileira. A música cantada pelo Rei, *Furdúncio*, foi tema da personagem protagonizada pela atriz Bruna Marquezine na novela *Salve Jorge*. Nas

Olimpíadas de 2016, a abertura do evento foi realizada por diversas personalidades do mundo *funk* carioca, como Mc Ludmilla, Anitta, Dream Team do Passinho e Nego do Borel. Em 2020, Anitta foi indicada ao Grammy Latino de Melhor Canção de Música Urbana com a música Rave de Favela (pela primeira vez um funk é indicado ao Grammy).

Se, aos poucos, a mídia e o Estado já estão aceitando o *funk* como Movimento Cultural, são necessários trabalhos mais contundentes na academia sobre esse movimento.

2.3 As mulheres do *funk*

O movimento *funk* é um cenário formado basicamente por presença masculina. Na década de 1990, havia poucas representantes desse estilo musical, sendo a Mc Cacau a primeira funkeira a lançar um disco. Em uma entrevista concedida ao site SRZD em 2013, a cantora falou sobre a mudança que o *funk* trouxe para a sua vida:

O funk representa muito pra mim. Eu era costureira, ganhava um salário mínimo. Aí comecei em um concurso de rap, tirei minha família da comunidade, apesar de ainda ter amigos lá (...). O funk me deu mais conforto, deu estudo pros meus filhos. É a minha profissão (MC CACAU, 2013).

Sobre a participação feminina no *funk* dessa década, percebe-se uma pouca representatividade no segmento. Dessa época, podemos lembrar de Mc Dandara, que conseguiu o primeiro lugar em um festival de rap em 1995, e de Mc Pink, filha do jogador Garrincha. De qualquer forma, nenhuma das duas conseguiu lançar um cd (*compact disc*) na época.

Nos anos 2000, o *funk* se consolida no cenário midiático e verifica-se a maior presença de Mcs femininas, despontando hits com temáticas relacionadas ao sexo, à traição e à disputa com outras mulheres, para demonstrar quem é a mais “poderosa”. Foi nessa época que começaram as intitulações de mulheres “cachorras” e “bandidas” nas músicas. É o período de Tati Quebra-Barraco, Deize Tigrona e Gaiola das Popozudas, com suas músicas irreverentes e de afirmação, conforme é percebido no trecho da música Injeção de Deize Tigrona:

Injeção dói quando fura,
Arranha quando entra
Doutor, assim não dá,
Minha poupança não agüenta!

Tá ardendo, mas tô agüentando,
 Arranhando, mas tô agüentando
 Tá ardendo eu tô agüentando!
 Arranhando, eu tô agüentando!

Para a pesquisadora Kate Lyra (2007, apud FACINA, 2009), a letra erótica pronunciada por mulheres é importante, pois é uma subversão da posição destinada à mulher na sociedade: se, nas letras masculinas, elas são o objeto de desejo, em suas próprias letras elas se mostram afirmam o direito a sua própria sexualidade.

Ainda que haja o aumento da participação feminina, o mundo *funk* carioca⁴ ainda era (e é) majoritariamente controlado por homens. Como apresenta Facina (2010), o fato de os empresários da indústria fonográfica de *funk* serem homens afeta os temas a serem produzidos e divulgados:

A indústria funkeira é um mercado fortemente monopolizado por poucos empresários, que dominam gravadoras, produtoras de DVDs, programas de TV e rádio na grande mídia. São eles que ditam a moda, usando do seu poder para não respeitar leis de direitos autorais, estabelecer contratos lesivos aos artistas (que, em sua maioria, iniciam suas carreiras quando são muito jovens e com pouco estudo) e descartando artistas que, ao construírem carreiras mais sólidas, se negam a se submeter a essas regras. (FACINA, 2010, p.8)

Sendo assim, muitas mulheres estão submetidas a produções masculinas e não podem fugir de certos padrões impostos, a não ser que o seu empresário e produtor sejam seus parentes, caso em que há maior flexibilidade e diálogo para a produção. Fora isso, muitas mulheres se veem encaminhadas para um *funk* cuja temática é a briga pela atenção do homem e a erotização dos corpos femininos.

Nos anos de 2010, a cantora Anitta começa a fazer sucesso com uma letra resposta à música *Um Pente é um Pente* do grupo Os Havaianos, em que constavam os versos “Traição é traição/ Romance é romance/ Amor é amor/ e um lance é só um lance”. Na letra resposta, a cantora apresenta a vingança das mulheres:

Eu vou ficar, eu vou trair
 Você merece mais do que me fez sofrer
 Vou me acabar, vou viver, zoar
 Vou te esquecer até o amanhecer

Eu já cansei de ouvir você dizer, é só um pente, não tem romance
 Tudo bem não te falei pra mim não era um lance, era mais importante

⁴ Conceito criado por Hermano Vianna em sua dissertação *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*.

Desde então, Anitta é destaque no mundo do *funk* carioca, fazendo mais sucesso que muitos homens. Com suas letras que falam sobre o comando das mulheres, hoje ela é vista como um ícone do feminismo⁵. Chama a atenção o fato de a cantora diferir⁶ da maioria dos cantores do *funk*: ela vem de família classe média baixa, estudou por algum período em escolas particulares e terminou um curso técnico de administração. Percebe-se, então, de forma mais consistente, a penetração do estilo em todas as camadas sociais, não só nos ouvintes da música, mas também na formação dos cantores.

Ainda na mesma década, a Mc Carol de Niterói também desponta como destaque enquanto personalidade feminista. A Mc, nascida na comunidade Preventório, em Niterói, não se encaixa nos padrões esperados das funkeiras: preta, gorda e com voz grave. Devido ao seu sucesso no meio do *funk*, participou em 2015 do reality show *Lucky Ladies* ao lado de outras personalidades femininas do *funk*, como Tati Quebra-Barraco. O reality, que tinha como objetivo apresentar o dia a dia das cantoras e a produção das letras pelas mesmas, arrecadou mais fãs para a Mc Carol. Mesmo sendo associada ao feminismo, a cantora afirma que desconhecia o conceito até o próprio público ouvinte de suas músicas falar da ligação dela com os ideais desse movimento. Em entrevista à revista Fórum, Carol diz:

Uma vez, uma menina postou no meu Facebook dizendo: “Carol, espero que a sua fase feminista nunca acabe”. Na hora, fiquei maluca. Nunca tinha pensado naquilo, mas refleti e respondi que eu nasci feminista. “Feminista” é um rótulo que eu só conheci no ano passado, mas sempre tive na cabeça que deveria existir igualdade entre todas as pessoas. Sempre lutei por isso, desde pequena. É como uma armadura, uma proteção, a única forma que eu encontrei de eu conseguir respeito, me colocando como igual aos homens. Eu sempre tive muita autoridade lá no morro. Levava porrada na rua, mas também batia. (D’ANGELO, 2016)

Em outubro de 2016, a Mc – que também canta sobre *putaria* e faz uso de duplos sentidos – lançou a música 100% Feminista em parceria com a *rapper* Karol Conká. Mesmo com o crescimento de seu sucesso, a Mc não aparece em programas televisivos de canal aberto, talvez por suas letras incisivas ou por não fazer parte do padrão estético da sociedade brasileira.

⁵ A cantora foi convidada para falar sobre feminismo no programa “Na Moral” da Rede Globo em 2014. Entretanto, algumas declarações da cantora fogem a alguns ideais defendidos por grupos feministas, o que faz com que a mesma diga, em alguns momentos, que não é feminista. Ver a polêmica em <http://www.superpride.com.br/2016/03/anitta-nao-aceita-ser-chamada-de-feminista-defendo-direitos-iguais.html>

⁶ Tatalina Oliveira (2015) desenvolve um trabalho que relaciona a pobreza dos cantores de funk e o estilo Funk Ostentação. O trabalho pode ser conferido em http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT2/13_GT02-OLLIVEIRA_NUNES.pdf

As cantoras Tati Quebra-Barraco, Deize Tigrona, Valesca Popozuda, Anitta e Carol de Niterói são diversas vezes referenciadas por feministas e apontadas como ícones de um feminismo contemporâneo brasileiro⁷. Nesse sentido, um estudo que analise as letras cantadas por essas MCs contribui para o entendimento do feminismo no país e para entender se de fato esse gênero musical contribui para a emancipação feminina e o fim do patriarcado.

2.4 O que é o feminismo?

Quero, no início dessa seção, responder primeiramente à questão “o que é o feminismo?”. Somente a partir da definição desse conceito poderei avançar nos debates sociais que esse movimento propõe.

De acordo com Souza-Lobo (2011), todo movimento é constituído por um grupo que partilha experiências e sentimentos comuns. Assim, a reunião de mulheres em torno de pautas referentes a suas vivências enquanto mulheres sempre existiu. Entretanto, as mulheres podem se reunir para debater sobre sua situação enquanto mulher na sociedade sem buscar transformar a estrutura social, da mesma forma que podem se reunir objetivando essa mudança estrutural. Cabe, então, diferir dois tipos de movimentos organizados por mulheres: o movimento de mulheres e o movimento feminista.

Entende-se por movimento de mulheres as lutas em que esse grupo social participa para defender uma questão sem questionar o seu papel enquanto mulher, ou seja, elas não buscam necessariamente transformar sua condição de mulher na sociedade e nem refletir sobre o que significa ser mulher. Um exemplo de movimento de mulheres é o grupo Movimento Independente Mães de Maio, formado por mulheres que perderam seus filhos nas ações de extermínio promovidas por policiais e paramilitares em maio de 2006.

Já o movimento feminista não se trata apenas de uma coletividade feminina lutando por alguma questão. Esse tipo de movimento busca refletir e transformar a condição inferiorizada

⁷ A página online do Geledés Instituto da Mulher Negras divulgou em 2014 o texto “Funk e Feminismo”, abordando a relação entre as letras de funk e algumas funkeiras. Em 2019 a página online A Fala publicou um texto defendendo o clipe da cantora Anitta “Vai Malandra”. A revista online AzMina publicou o artigo “Funk e Feminismo: as Mcs que provam que funk também é lugar de mulher”. Os textos podem ser acessados, respectivamente, em <https://blogueirasfeministas.com/2014/08/04/funk-e-feminismo/>, <https://afala.com.br/o-funk-da-periferia-o-feminismo-das-ma-na-e-o-feminismo-buana/> e <https://azmina.com.br/especiais/funk-e-feminismo/>.

das mulheres na sociedade patriarcal. As lutas para essa transformação se apresentam de diferentes formas, por isso, podemos encontrar “diversos feminismos” dentro do movimento feminista.

Ao ser formado por mulheres que lutam para defender alguma questão, o movimento feminista é um tipo de movimento de mulheres. Podemos sintetizar que o movimento de mulheres engloba o movimento feminista, mas o contrário não é verdadeiro.

É necessário afirmar que o feminismo não é um movimento contra os homens ou que busca inferiorizar o ser masculino na sociedade, apesar de essa ser uma definição muito difundida atualmente no Brasil. Tampouco é um movimento que busca somente a igualdade de direitos entre homens e mulheres. De fato, colocar o homem mais uma vez no cerne dos debates sobre a emancipação feminina só reforça o sistema patriarcal em que estamos todos e todas inseridos.

Desde o seu surgimento na Europa, o movimento feminista se deparou com uma polarização: de um lado, mulheres feministas lutavam pela inserção feminina no mercado de trabalho, sem realmente exigir a transformação social que desse fim ao patriarcado (reformistas); do outro lado, mulheres feministas acreditavam que enfatizar somente a igualdade de gêneros não extinguiria o sexismo institucionalizado (revolucionárias).

Bell Hooks afirma que a mídia patriarcal e a sociedade capitalista “abraçaram” mais facilmente a ideia de igualdade de direitos trabalhistas das pensadoras reformistas, afinal, o sistema capitalista absorve bem mais trabalhadores que fazem girar a economia. Assim, não houve dificuldade em inserir as mulheres na lógica mercantil liberal do trabalho. A revolução proposta pelo segundo grupo de feministas era mais difícil de ser aceita: como o capitalismo aceitaria o fim do classicismo e do racismo, pilares fundamentais para a continuidade da exploração? Segundo a ativista,

Diante da realidade do racismo, fazia sentido que homens brancos estivessem mais dispostos a levar em consideração os direitos das mulheres, quando a garantia desses direitos pudesse servir à manutenção da supremacia branca. (HOOKS, 2020, p.21)

Como define Bell Hooks, o feminismo “é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” (2020, p. 13). Por sexismo, entende-se a discriminação fundamentada no sexo. Essa discriminação é cultural, ou seja, pessoas são moldadas desde a sua infância a terem uma percepção do que faz parte da construção feminina e o que faz parte da construção masculina do ser, em que todas as características tidas como pertencentes à

mulher são inferiorizadas. Segundo a definição da ativista, o feminismo deve buscar o fim da exploração de mulheres na sociedade patriarcal, mas não só isso. A escritora reconhece que o fim da opressão é papel também do feminismo e, nesse aspecto, ela não marca somente o fim da opressão de gênero: ela reconhece que a emancipação de todas as mulheres só ocorrerá a partir do entendimento de que o grupo de mulheres é heterogêneo e que há atravessamentos importantes a serem observados que oprimem algumas mulheres, dentre eles a raça, a classe e a orientação sexual.

É dentro da perspectiva de feminismo das revolucionárias que surge o feminismo interseccional. Foi necessário que pessoas triplamente oprimidas na sociedade (lésbicas, negras e mulheres) se reunissem para debater sobre como elas poderiam se emancipar em uma sociedade que as renegava em diversos aspectos. O feminismo das reformistas, branco, não as contemplava, já que não lutava pelo fim da tripla exploração desses corpos femininos. Na próxima seção aprofundarei um pouco mais sobre o que é esse tal feminismo interseccional.

2.4.1. O Feminismo Interseccional

O termo interseccionalidade foi cunhado em 1989 por Kimberlé Crenshaw, professora e advogada negra norte-americana, defensora dos direitos civis e uma das principais estudiosas de raça nos Estados Unidos. De acordo com a teórica, a interseccionalidade permite-nos enxergar a sobreposição de estruturas, fazendo com que a discriminação assuma singulares características. Assim, mulheres negras não são contempladas por um feminismo que não tem em seu cerne a questão da raça, reproduzindo racismo, e não são contempladas por um movimento negro, que não observa a vivência das mulheres negras, colocando-as na periferia do movimento.

O feminismo interseccional aponta para os atravessamentos formadores das diferentes mulheres. Ele verifica que nós não somos um grupo homogêneo e, portanto, luta pelos direitos das mulheres a partir da interseção de outras características da opressão, como a classe social e raça. É um feminismo que admite a importância de se considerar as vivências das classes “subalternas” no capitalismo para, a partir de então, nortear as lutas femininas. Segundo Akotirene,

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo, cisheteropatriarcado –

produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2020, p.19)

A ignorância desses atravessamentos permite que mulheres continuem sendo exploradas por homens e por outras mulheres dentro da lógica capitalista e racista do Brasil. Uma das pautas feministas fundamentais, a sororidade⁸, só poderá de fato ser efetiva quando houver o reconhecimento de que as mulheres não partem do mesmo ponto na sociedade brasileira. Não poderá existir sororidade enquanto mulheres explorarem outras mulheres. Basta andarmos pela Zona Sul carioca, por exemplo, para vermos mulheres negras de roupas brancas que cuidam dos bebês de mulheres brancas. Longe de definir qual emprego é válido ou não, nesse exemplo vemos que mulheres pretas ocupam cargos e trabalhos que mulheres brancas não querem ocupar. De acordo com Bell Hooks,

(...) podemos nos tornar irmãs na luta somente confrontando as maneiras pelas quais mulheres – por meio de sexo, classe e raça – dominaram e exploraram outras mulheres, e criaram uma plataforma política que abordaria essas diferenças. (HOOKS, 2020, p.19-20)

A autonomia das mulheres que fazem parte da base da pirâmide da sociedade brasileira só poderá ocorrer através da luta nos espaços políticos. Para o feminismo interseccional, não há a possibilidade de existir uma emancipação feminina se esta não estiver aliada à política. O feminismo só é feminismo se lutar pelo fim de uma sociedade patriarcal, exploratória, racista, classicista e opressora. Assim, a sororidade mostra-se não somente na compaixão compartilhada em casos de sofrimento comum entre mulheres com vivências parecidas, mas também na luta política contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça se configura. Para o feminismo interseccional não há uma hierarquia de opressão, isto é, gênero antes de raça e de classe, mas sim a imbricação desses marcadores identitários que contribuem para a exploração de variadas mulheres.

As pautas e metodologias do feminismo interseccional foram levantadas inicialmente por mulheres negras, como já afirmado no subitem anterior e no início dessa subseção, ao escrever sobre as feministas revolucionárias. Portanto, para algumas feministas interseccionais, esse tipo de feminismo deve ser nomeado de feminismo negro, pois, dessa forma, mostra quem foram as mulheres que sempre estiveram à frente de uma luta que de fato promovesse a emancipação de todas as mulheres.

⁸ De acordo com Babi Souza (2016), sororidade é e a aliança entre mulheres baseadas na empatia e companheirismo, na busca de alcançar objetivos em comum.

A partir do pensamento do feminismo interseccional se inicia, em 1980 no Brasil, uma maior estruturação de luta entre feministas negras, concomitante com as pautas do Movimento Negro que já tinham começado a serem debatidas na década de 1970 no país. Essas feministas apontavam que as mulheres negras possuem características diferentes das mulheres brancas e, por isso, não podem estar embaixo de um mesmo feminismo.

As mulheres negras das décadas de 1960 e 1970 não se adequavam a movimentos que deveriam abarcá-las: por um lado, havia a invisibilidade do movimento feminista ao deixar de se preocupar com as questões das mulheres negras e focar em diretos trabalhistas, quando muitas mulheres negras nem integravam o trabalho formal; por outro lado, havia o protagonismo masculino no Movimento Negro, tornando as pautas misóginas e sexistas. Segundo Sueli Carneiro,

Essa temática da mulher negra invariavelmente era tratada como subitem da questão geral da mulher, mesmo em um país em que as afrodescendentes compõem aproximadamente metade da população feminina. Ou seja, o movimento feminista brasileiro se recusava a reconhecer que há uma dimensão racial na temática de gênero que estabelece privilégios e desvantagens entre as mulheres. (SUELI CARNEIRO, 2011, p.121)

A evolução do feminismo negro no Brasil passou por maiores dificuldades em seu início, quando os livros sobre feminismo publicados no país eram produzidos por mulheres brancas. Isso era consequência direta do pouco acesso das mulheres negras ao ambiente acadêmico, já que as reflexões e pesquisas sobre o assunto aconteciam em sua maioria nas universidades. Angela Davis, uma das precursoras do feminismo negro nos Estados Unidos na década de 1960, conseguiu aprimorar os debates sobre a situação da mulher negra por ter acesso à universidade.

Ao se pensar em feminismo negro, a dúvida da real necessidade desse tipo de feminismo aparece para as feministas não negras, afinal, poderia ser visto como uma separação da pauta principal de todo feminismo, que é a luta contra o patriarcado e sexismo. Todavia, para nós, mulheres negras, é impossível tentar romper com a opressão machista quando temos pouca visibilidade na sociedade e nossos direitos básicos negados.

Davis (2016) aponta as diferenças constituintes da formação das mulheres negras estadunidenses que refletem na vida contemporânea das mulheres negras no país. No início do livro *Mulheres, raça e classe* ela traz uma diferença crucial entre a formação do papel social da mulher branca no período colonial e a formação do papel social da mulher negra nesse mesmo período:

Proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas. O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos de escravidão (DAVIS, 2016, p. 17).

À medida que a ideologia da feminilidade – um subproduto da industrialização – se popularizou e se disseminou por meio das novas revistas femininas e dos romances, as mulheres brancas passaram a ser vistas como habitantes de uma esfera totalmente separada do mundo do trabalho produtivo. A clivagem entre economia doméstica e economia pública, provocada pelo capitalismo industrial, instituiu a inferioridade das mulheres com mais força do que nunca. Na propaganda vigente, “mulher” se tornou sinônimo de “mãe” e “dona de casa”, termos que carregavam a marca fatal da inferioridade. Mas, entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente. Os arranjos econômicos contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia. Em consequência disso, as relações homem-mulher no interior da comunidade escrava não podiam corresponder aos padrões da ideologia dominante (idem, 2016, p. 24-25).

Relaciona-se a isso a solidão sofrida pelas mulheres negras nas relações amorosas na sociedade ocidental. A partir do momento em que elas não podiam se dedicar somente à função de mãe e dona de casa justamente por serem escravas e, como objetos, estarem à vontade dos senhores, se destitui delas a capacidade de ser uma “boa mulher” aos moldes da ideologia dominante (europeia e cristã). Assim, elas ficam à margem das relações, ou seja, se elas não podem desempenhar o papel de mãe como o estipulado pela sociedade cristã – já que esse papel é das mulheres brancas -, elas servirão para outros papéis que não o de constituir uma família:

O ditado “Branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar” é exatamente como a mulher negra é vista na sociedade brasileira: como um corpo que trabalha e é superexplorado economicamente, ela é a faxineira, arrumadeira e cozinheira, a “mula de carga” de seus empregadores brancos; como um corpo que fornece prazer e é superexplorado sexualmente, ela é a mulata do Carnaval cuja sensualidade recai na categoria do “erótico-exótico. (LÉLIA GONZALES, 2020, p.179)

Desses papéis sociais femininos surgidos no período escravagista, resultou a luta do movimento feminista branco na busca de as mulheres serem donas de seus corpos e suas sexualidades. Porém, essa luta por poder “transar com quem quiser” ou andar de seios à mostra não cabe às mulheres negras, pois, ao serem destituídas da capacidade de serem donas de casa e esposas, a elas fica destinado o papel de mulheres com quem os homens podem se relacionar sexualmente antes de se casarem, sem efetivar um compromisso. Assim, o corpo da mulher negra pertence, no imaginário social, ao domínio público. O compromisso e a

castidade aparecem relacionados ao papel da esposa, de mãe e de dona de casa, desempenhado pelas mulheres brancas.

Por outro lado, mesmo tendo o corpo objetificado, o prazer sexual das mulheres negras é ignorado, servindo apenas para atender as vontades masculinas. Essa negação do prazer pode ser consequência da relação estabelecida entre elas e senhores brancos no período colonial:

Seria um erro interpretar o padrão de estupros instituídos durante a escravidão como uma expressão dos impulsos sexuais dos homens brancos, reprimidos pelo espectro da feminilidade casta das mulheres brancas. Essa explicação seria muito simplista. O estupro era uma arma de dominação, uma arma de repressão cujo objetivo oculto era aniquilar o desejo das escravas de resistir e, nesse processo, desmoralizar seus companheiros (Ibidem, 2016, p. 36).

Os abusos sexuais sofridos rotineiramente durante o período da escravidão não foram interrompidos pelo advento da emancipação. De fato, ainda constituía uma verdade que “mulheres de cor eram consideradas como presas autênticas dos homens brancos” – e, se elas resistissem aos ataques sexuais desses homens, com frequência eram jogadas na prisão para serem ainda mais vitimizadas por um sistema que era um “retorno a outra forma de escravidão” (Ibidem, 2016, p. 98).

Verifica-se, portanto, a necessidade de haver um feminismo interseccional (negro) que atenda às especificidades dessas mulheres. A história construiu caminhos diferentes entre elas, fazendo da mulher negra a base da pirâmide social, precisando lutar contra o racismo e o machismo. As feministas negras não lutam somente para ter seus direitos civis equiparados aos dos homens brancos, mas para poderem ter prazer sexual, para não serem estupradas e violentadas, para saírem da condição de pobreza, para não terem seus maridos e filhos assassinados pelas mãos da polícia militar, para não sofrerem violência obstétrica no Sistema Único de Saúde (SUS).

2.4.2. A relação entre sexualidade e feminismo

Conforme afirmado no subcapítulo anterior, a mulher negra tem seus desejos sexuais reprimidos, apesar de haver o imaginário da mulata na sociedade brasileira. A liberdade sexual não se mostra somente na possibilidade das mulheres se relacionarem sexualmente com qualquer parceiro ou parceira, mas também na possibilidade de gozar. Quantas vezes as mulheres tiveram e têm seus orgasmos reprimidos? Entretanto, ao pensarmos na luta feminista

pelo direito à sexualidade, não paramos somente na liberdade sexual. Outras pautas são tão importantes quanto.

Ao observarmos os produtos recreativos destinados aos homens na sociedade brasileira, encontramos as famosas revistas Playboys, sendo vendidas em jornaleiros a cada esquina do Brasil. Essa revista de entretenimento erótico, que traz corpos femininos desnudos, é um produto destinado à satisfação sexual masculina. Vemos nesse simples exemplo que o homem tem a liberdade para expressar seu prazer sexual. Porém, revistas desse tipo não são encontradas facilmente para o público feminino. Segundo Bell Hooks,

O pensamento sexista ensinado às mulheres desde o nascimento deixou claro que o domínio do desejo sexual e do prazer sexual era sempre e somente masculino, que apenas uma mulher de pouca ou nenhuma virtude diria ter necessidade sexual ou apetite sexual. (HOOKS, 2020, p.127)

Ao homem cabe o prazer sem tabus, sem freios, sem limites. À mulher, cabe o controle de suas ações e desejos. Analisando a questão da sexualidade nos anos 2000, Borges afirma que “o julgamento dado à mulher ainda hoje é feito em nome da honra enquanto o julgamento dado ao homem é em nome de seu desempenho” (2007, p. 41). Mais de dez anos depois dessa análise, percebemos até este tempo a permanência do cerceamento da expressão da sexualidade feminina.

A mulher tem seus desejos sexuais reprimidos dentro da ótica cristã patriarcal. A sexualidade feminina está, na sociedade ocidental, em função da procriação. Transar, dentro dessa perspectiva, deve ter como fim a geração de filhos dentro de um casamento. Mulheres que engravidam sem estarem casadas explicitam o pecado a que sucumbiram.

Então, muito do receio feminino em expressar sua sexualidade com um parceiro ocorre pelo medo da gravidez precoce. A inovação das pílulas anticoncepcionais foi um marco para que as mulheres pudessem exercer livremente a prática do sexo. A liberdade sexual da mulher exige controle de natalidade confiável e seguro, pois só dessa forma elas poderão ter o controle das consequências do sexo. Garantir esse controle é, portanto, uma das pautas do feminismo.

Sabemos, entretanto, que os métodos contraceptivos não são 100% seguros. Dessa forma, ainda que se previnam, mulheres podem engravidar. Nessa perspectiva, o feminismo interseccional afirma que o aborto precisa ser legalizado, senão milhares de mulheres ainda terão medo de transar por ter como consequência uma gravidez indesejada. Sendo o

feminismo uma luta política, ele deve lutar para garantir o acesso de mulheres a formas de se protegerem das consequências indesejáveis do ato sexual. Um feminismo que não defenda o aborto e medidas contraceptivas é um feminismo que contribui para a opressão do prazer feminino.

Ao pensarmos em prazer sexual feminino, não devemos colocar mais uma vez no centro desse prazer a participação masculina. Quando o feminismo defende a liberdade sexual, ele não está defendendo que a mulher esteja sempre a serviço do homem para que dê prazer a ele. Infelizmente vimos, desde o início do debate de libertação sexual feminina na década de 1960, mulheres heterossexuais que confundem esse discurso de liberdade com promiscuidade ao absorverem a perspectiva masculina do sexo. O homem centra o seu prazer no falo e, por estarmos dentro de uma sociedade patriarcal, a ideia do sexo e satisfação sexual acaba por se relacionar ao pênis. O feminismo vem justamente para quebrar esse padrão estabelecido. Como afirma Bell Hooks (2020, p.134), “uma política sexual feminista verdadeiramente libertadora sempre tornará central a afirmação da atividade sexual feminina.” A mulher deve ter o direito de transar ou não, de se masturbar, de ser penetrada, de trocar de parceiro (a) ...

Defender a liberdade sexual é, dessa forma, compreender que a sexualidade feminina existe para servir e satisfazer as necessidades das próprias mulheres, independente de sermos ou não objetos de desejo dos homens. A mulher não deve esperar a aprovação masculina para usufruir e expandir sua sexualidade. Porém, caso queira se relacionar com homens havendo penetração, elas precisam ter garantidos o direito a um sexo seguro e o controle de natalidade.

3. DO ESPAÇO DO DIZER DO *FUNK* FEMININO

Este é o capítulo onde apresento a análise das letras de *funk* feminino selecionadas. Antes de demonstrar o estudo dessas letras, mostro a metodologia utilizada para escolha do *corpus*. Mostro, a partir da análise, o *ethos* que emerge desses enunciados femininos e, ao fim, comparo esse *ethos* com a imagem feminina construída nos enunciados de *funk* masculino. Para essa comparação, trago exemplos e constatações feitas na minha dissertação em 2017, de forma que o leitor esteja a par do que foi debatido à época.

3.1. A metodologia de análise

Conforme já explicitado na Introdução, esta tese tem por objetivo geral verificar a aproximação do *funk* feminino com os debates feministas. Retomando a primeira parte do trabalho, os objetivos específicos são:

- Identificar pautas do feminismo que dialoguem com a emancipação de mulheres periféricas e não brancas;
- Verificar os processos de modalização e identificação usados nas letras de *funk* feminino e sentidos e posicionamentos implicados com o uso dessas categorias de línguas;
- Observar se o *ethos* da mulher apresentado nas letras de *funk* feminino corrobora a imagem de mulher apresentada nas letras de *funk* masculino analisadas em minha dissertação.

Para analisar as mudanças ocorridas nas letras de *funk* cantadas por mulheres nas décadas de 2000 e 2010, selecionei músicas das cantoras Mc Tati Quebra Barraco, Mc Deize Tigrona, Gaiola das Popozudas, Anitta, Mc Carol de Niterói e Valesca Popozuda das décadas de 2000 e 2010. Essas letras foram submetidas a uma análise de *corpus* quantitativa e qualitativa porque a intenção da pesquisa não é somente fazer um levantamento das categorias de língua utilizadas por elas nas letras, mas também ver como os elementos linguísticos demonstram a relação entre as formas como elas se apresentam nas músicas com os debates feministas. A partir desse levantamento, realizei um comparativo entre o *ethos* construído por

elas em suas músicas e a imagem feminina construída nas letras de *funk* masculino – resultado de minha dissertação defendida em 2017.

Para a seleção de letras que fazem parte do *corpus* analisado, estabeleci os seguintes critérios:

- A década de 2000 foi delimitada como marco inicial para análise por ser o momento em que as mulheres ocupam mais expressivamente o cenário do *funk*;
- As letras selecionadas precisariam apresentar uma marca lexical que fizesse referência ao ser feminino;
- Todas as letras foram encontradas no site *Letras.Mus* no ano de 2020 e transcritas nas formas em que apareceram nesse endereço eletrônico.

Formou-se, então, um *corpus* composto por quarenta e uma (41) letras de *funk* das décadas de 2000 e 2010 com ampla veiculação nacional, já que o site *Letras.Mus* é um dos mais acessados para a procura de letras de música e ainda conta com um *ranking* das letras mais procuradas. Dividi esses textos em dois grupos de acordo com a década pertencente: dezessete (17) letras dos anos 2000 e vinte e quatro (24) letras dos anos 2010. Todas as letras analisadas na tese estão no *Anexo*, com seus respectivos anos de lançamento.

A análise das letras ocorreu de acordo com as categorias de Modo de Organização do Discurso e as operações linguísticas do Processo de Transformação, conforme indica a Teoria Semiológica. Após o levantamento de dados, foi observado o *ethos* feminino desses textos.

Os elementos de cada categoria de Modo de Organização do Discurso selecionados para a análise das letras são:

- Modo de Organização Enunciativo: modalização e modalidades enunciativas;
- Modo de Organização Descritivo: processos de nomeação e qualificação;

A análise das músicas foi realizada em três etapas, buscando atingir o objetivo da pesquisa:

- a) Descrição dos modos de organização presentes nas letras, levantando as características linguísticas recorrentes em cada década;
- b) Identificação do *ethos* feminino apresentado nas letras em cada década e a relação com pontos do feminismo interseccional;

- c) Contraste dos dados obtidos nas duas primeiras etapas com a imagem feminina construída nas letras de *funk* masculino.

No modo de organização enunciativo, os atos elocutivo, alocutivo e delocutivo foram contabilizados em cada letra de modo a evidenciar qual o ato de maior frequência em tal década, indicando a relação do EUE mulher com o seu enunciado.

No modo descritivo, observei a nomeação relacionada às mulheres, quantificando o tipo de cada nomeação. As qualificações também foram quantificadas de acordo com o seu tipo. Analisei os tipos de nomeação e de qualificação a partir da semântica dos identificadores. Dessa forma, foram utilizadas as 5 (cinco) nomenclaturas para o processo de nomeação e 5 (cinco) nomenclaturas para o processo de qualificação criadas em minha dissertação (2017): Nomeação Positiva (NP), Nomeação Negativa (NE), Nomeação Neutra (NN), Nomeação do Campo Sexual (NS) e Nomeação do Campo Amoroso (NA); Qualificação Positiva (QP), Qualificação Negativa (QE), Qualificação Neutra (QN), Qualificação de Campo Sexual (QS) e Qualificação de Campo Amoroso (QA).

Após a quantificação desses dados e a análise das informações, constatarei o *ethos* feminino de cada década, considerando a noção de corporalidade e caráter, segundo Maingueneau, e os *ethé* de identificação e de credibilidade de Charaudeau. Por fim, estabelecerei um comparativo entre esse *ethos* que emerge das letras de *funk* feminino e a imagem construída das mulheres pelos homens, verificando a proximidade e o afastamento entre as mulheres na perspectiva feminina e na perspectiva masculina.

3.2. As letras de *funk* feminino nos anos 2000

Nessa parte do trabalho, apresento a análise dos modos de organização enunciativo e descritivo nas letras de *funk* cantadas por mulheres na década de 2000.

3.2.1. O modo de organização enunciativo nos anos 2000

A análise é iniciada pelo estudo do **modo enunciativo**, pois esse é o modo de organização que aparece em todos os textos e que demonstra a relação entre o sujeito

enunciador e o seu próprio enunciado. Essa relação pode ocorrer de três formas, como já foi demonstrado no item 1.1.2., resultando em três atos enunciativos: **elocutivo**, quando o EUE se insere no texto; **alocutivo**, quando o EUE traz o TUD para o texto; e **delocutivo**, quando o texto aparentemente demonstra a realidade tal qual ela é, sem interferência do EUE.

Antes de iniciar a análise propriamente, cabe destacar que dentre as letras selecionadas dos anos 2000 em que constava explicitamente a marcação do feminino, a maioria possuía cunho erótico ou sexual, conforme será apresentado. Essa temática presente nas letras reforça o seguimento do *funk* erótico, iniciado nos anos 2000 e que foi amplamente difundido pelas mulheres. Nos anos 2010, como veremos posteriormente, as letras, apesar de ainda mostrarem sexualidade e erotização, também passam a abordar outros temas, como se verifica na letra *100% feminista*, de Mc Carol de Niterói e Karol Conká, que aponta para uma mulher enunciadora referenciando suas antecessoras na luta contra a opressão feminina.

Nos anos 2000, das 17 (dezesete) letras de *funk* feminino analisadas, 10 (dez) apresentaram maior incidência de versos do ato alocutivo, 3 (três) apresentaram maior parte dos versos do ato elocutivo, 3 (três) apresentaram maioria de versos do ato delocutivo e 1 (uma) apresentou a mesma quantidade de versos no ato elocutivo e alocutivo. Já de início percebe-se que a preocupação inicial dessas mulheres não é a de se afirmar dentro do seu próprio enunciado, mas sim o de trazer o outro para dentro do texto. A distribuição das músicas de acordo com o ato enunciativo de maior frequência pode ser vista na tabela a seguir:

Tabela 1 – Distribuição das letras dos anos 2000 pelos atos enunciativos

ELOCUTIVO	ALOCUTIVO	DELOCUTIVO
Boladona	Boladona	Sadomasoquista
Fama de Putona	Me chinga	Ô Darci
Sou feia, mas to na moda	A B* é minha	Um otário pra bancar
Agora eu sou solteira	Dança Neguinha	
	Miniatura de Lulu	
	Bandida	
	Abre as pernas, mete a língua	
	Atola	
	Vai danada	
	Larguei o meu marido	
	Late que eu to passando	

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

O ato alocutivo aparece nas letras principalmente através da presença de pronomes como “tu” e “você” e da modalidade injunção. As ordens aparecem com variados destinatários, e, quando destinadas às mulheres, surgem como uma disputa feminina ou como forma de sugerir comportamento a elas. Observemos de forma detalhada como o ato alocutivo aparece. Começemos pelas letras da Deize Tigrona.

Na música *Bandida*, os versos de ato alocutivo aparecem na modalidade injunção ora destinando uma ordem para um homem, o DJ, ora destinando uma ordem para alguém cujo gênero não é demarcado. Entretanto, nesse último caso, sabe-se que é uma ordem para machucar outra mulher:

(Exemplo 1) MÚSICA 01 – Bandida

“Diplo toca o som/ Toca Diplo, toca”

(Exemplo 2) MÚSICA 01 – Bandida

“Então pega essa mamada / Dá porrada na mamada”

O exemplo 1 apresenta uma ordem destinada ao Diplo, DJ norte-americano que mixou essa música. É interessante verificar que essa ordem também pode ser interpretada como um pedido, pois o EUE reitera a ordem com a repetição do verbo “tocar”.

Já no segundo exemplo, a ordem é dada a uma pessoa não identificada (quem cumpre o papel do sujeito destinatário são os ouvintes da música) e, portanto, sem gênero. A enunciadora manda pegarem outra mulher para agredi-la. Pelo contexto, essa “mamada” é a amante do marido da EUE. Como forma de vingança, a enunciadora ordena que agridam fisicamente essa amante. Vê-se a disputa feminina pelo amor de um homem que, no caso, é isento de receber uma vingança por parte da EUE.

Em *Me chinga*⁹, vemos uma conversa entre a EUE, amante de um homem, e a pessoa que mantém relação com esse mesmo homem. Não é demarcado o gênero dessa pessoa. Os versos do ato alocutivo aparecem na modalidade injunção e petição e o TUD aparece através do pronome “você”:

(Exemplo 3) MÚSICA 02 – Me chinga

“E você me xinga de puta”

(Exemplo 4) MÚSICA 02 – Me chinga

“Vai, me xinga de puta”

(Exemplo 5) MÚSICA 02 – Me chinga

“Pode me xingar de puta”

Vemos nessa letra mais uma vez a noção de disputa entre a EUE mulher e uma outra pessoa por conta da atenção de um homem. As modalidades injunção e petição são utilizadas como forma de afrontar essa outra relação.

Diferentemente das letras anteriores, em *A B* é minha* o ato alocutivo aparece na modalidade injunção com ordem para um homem que não aceita não ter domínio sobre o corpo da mulher:

(Exemplo 6) MÚSICA 03 – A B* é minha

“Se liga seu otário no papo que eu vou mandar”

(Exemplo 7) MÚSICA 03 – A B* é minha

“Então corre pro banheiro, vai tocar uma punheta”

⁹ As duas grafias (“chinga” e “xinga”) foram mantidas conforme as escritas encontradas no site *Letras.Mus.*

Ao longo da música, a EUE chama a atenção desse homem que foi dispensado por ela. Como solução para a angústia desse homem que insiste em “esculachá-la” por não ter conseguido transar com ela, a EUE sugere que ele se masturbe.

Na letra de *Dança neguinha*, os versos alocutivos aparecem para ditar comportamentos a uma mulher negra. Vemos versos que aparecem na estrutura de uma oração condicional, mas, na verdade, são ordens com ameaças implícitas:

(Exemplo 8) MÚSICA 04 – Dança neguinha

“Se tu não rebola neguinha / tu vai pro castigo”

As atitudes que a EUE espera que essa neguinha tenha são ações relacionadas à movimentação corporal, como rebolar, quebrar e dançar. Além de ameaças em forma de condição, também são dadas ordens diretas para essa mulher:

(Exemplo 9) MÚSICA 04 – Dança neguinha

“Dança neguinha!!”

(Exemplo 10) MÚSICA 04 – Dança neguinha

“Pega no xicote”

Versos na modalidade injunção repetem-se ao longo da letra, formando o refrão. Cabe refletirmos o que seria esse “xicote”: é de fato uma corda/tira de couro ou é uma referência ao órgão genital masculino (essa segunda interpretação surge na aproximação imagética entre os dois)? De qualquer forma, a noção de castigo, de tortura, é preservada, pois relaciona-se com o verso “tu vai pro castigo”.

Por fim, na última letra analisada de Deize Tigrone, *Miniatura de Lulu*, os versos alocutivos aparecem para trazer esse homem destinatário através dos pronomes “tu”, “seu” e “você”, para questionar através da modalidade interpelação o motivo desse homem “esculachar as amantes”, para dar ordens a esse homem e para desafiá-lo:

(Exemplo 11) MÚSICA 05 – Miniatura de Lulu

“tu é racista, desnutrido”

(Exemplo 12) MÚSICA 05 – Miniatura de Lulu

“tu dependes das amantes”

(Exemplo 13) MÚSICA 05 – Miniatura de Lulu

“você tem que saber/ se esculacha as amantes/ eu te pergunto por que”

(Exemplo 14) MÚSICA 05 – Miniatura de Lulu

“anda cara faz força quero ver ficar com outra”

Em *Miniatura de Lulu*, vemos que a EUE desafia esse TUD masculino. Ela coloca-o em posição de inferioridade às mulheres, o que é comprovado por ela dar ordem a ele (“anda”) e por afirmar que ele depende de mulheres para viver. Ela está em uma posição que a permite interpelá-lo e humilhá-lo.

A música *Sadomasoquista* apresenta o outro para ordená-lo, fazendo uso da modalidade injunção. Essas ordens são destinadas a outra mulher, e não ao homem dominador:

(Exemplo 15) MÚSICA 06 – Sadomasoquista

“Sadomasoquista, vamos tigrone agora grita vai”

Observe que a ordem dada a essa mulher é uma ordem de cunho sexual se analisarmos que ela deve “gritar” frente a ação do sadomasoquista. Nessa modalidade sexual, a mulher está submissa ao homem, pois ela é quem recebe o mando para ser dominada.

Nas músicas de Tati Quebra-Barraco analisadas, vê-se que o ato alocutivo aparece majoritariamente na modalidade injunção.

Em *Boladona*, o TUD é trazido para o texto através dos pronomes “tu”, “seu” e “você” e diversas ordens são destinadas a ele pelo uso da modalidade injunção.:

(Exemplo 16) MÚSICA 07 – Boladona

“esperando tu passar/ altas horas da matina”

(Exemplo 17) MÚSICA 07 – Boladona

“pra balançar o seu coreto/ pra você de mim lembrar”

(Exemplo 18) MÚSICA 07 – Boladona

“não adianta se esquivar”

A letra *Boladona* apresenta uma cena em que a EUE está à espera do TUD. Assim, ela traz o destinatário para o texto para poder demonstrar suas ações e sentimentos em relação a esse outro. Vemos no exemplo 15 (quinze) a EUE esperando o “tu” e no exemplo 16 (dezesseis) o outro aparecendo como destinatário da ação da EUE (“balançar o coreto”), da mesma forma em que ela aparece como destinatária da lembrança desse outro. Nesse último caso, para que a EUE se torne uma lembrança é preciso que antes ela balance o coreto dele, ou seja, o homem só terá uma atitude em relação a mulher se ela tiver uma atitude antes. Entende-se, então, que o TUD é trazido para o texto apenas para reforçar a construção de uma imagem dessa mulher: a de abandonada pelo parceiro. A ordem trazida no exemplo 17 (dezessete) configura uma ameaça para esse homem, que faz com que essa mulher espere sua chegada.

Em *Fama de Putona*, vemos a EUE fazendo uso de versos no alocutivo nas modalidades interpelação e injunção para intimidar a “fiel” e reforçar um desafio feito a ela e para intimidar homens, de forma homofóbica:

(Exemplo 19) MÚSICA 08 – Fama de Putona

“Se prepara mona que a gente ta na pista sem neurose”

(Exemplo 20) MÚSICA 08 – Fama de Putona

“Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida?”

A letra *Sou feia, mas tô na moda* só possui um verso no ato alocutivo, que é repetido 4 (quatro) vezes na música. Esse verso aparece na modalidade injunção, mas não demarca explicitamente quem é o destinatário dessa ordem:

(Exemplo 21) MÚSICA 09 – Sou feia, mas tô na moda

“Quebra meu meu barraco”

Esse verso traz uma brincadeira com o próprio nome da MC Tati Quebra-Barraco. Nesse caso, em vez de ela quebrar o barraco de alguém, ela ordena para que alguém quebre o barraco dela. Qual seria o sentido dessa expressão nessa música? Ao observar o sentido do verso anterior a esse, onde a EUE afirma que pode pagar hotel para os homens, podemos entender que teria uma conotação sexual, como se, nesse hotel, ela e esses homens transassem bastante, fazendo com que ela ficasse muito cansada, isto é, “perdesse as estruturas” e tivesse

“o barraco quebrado”. Nesse caso, o destinatário da ordem desse verso seriam os homens, entretanto, isso não fica explícito na letra.

Na letra *Abre as pernas, mete a língua*, já vemos que desde o título temos a presença de alocação na modalidade injunção. Esse padrão se repete na letra, onde a maior parte dos versos alocutivos estão nessa modalidade, em uma ordem sexual para a mulher e para o seu parceiro sexual.

(Exemplo 22) MÚSICA 10 – Abre as pernas, mete a língua

Se eles quer que você mame, manda eles te chupar”

(Exemplo 23) MÚSICA 10 – Abre as pernas, mete a língua

“Bota na boca, bota na cara, bota onde quiser”

O exemplo 22 (vinte e dois) atribui a importância da satisfação sexual da mulher além da satisfação sexual masculina. Vemos que a condição para que essa mulher “mame” o homem é que eles a “chupem” também.

Vemos mais uma vez a modalidade injunção do ato alocutivo aparecer no título de uma música em *Atola*. Nessa letra, a EUE dita diversas ordens às mulheres, sugerindo comportamentos no baile funk (passos de danças). Também aparece uma ordem destinada ao homem que aparece na figura do DJ:

(Exemplo 24) MÚSICA 11 – Atola

“Bate perna, bate o pé/ Sacode o corpo mulher”

(Exemplo 25) MÚSICA 11 – Atola

“Requebra pra xuxu, vai”

(Exemplo 26) MÚSICA 11 – Atola

“DJ solta o canguru”

No verso do exemplo 26 (vinte e seis), a modalidade injunção utilizada com o destinatário masculino “DJ” é para fazer com que ele toque a música. O “canguru” a que se refere é um passo de dança.

Por fim, vejamos como o ato alocutivo aparece nas letras da Gaiola das Popozudas.

Na letra *Agora eu sou solteira* o ato alocutivo aparece para ordenar o DJ, para demonstrar a ação do homem, para dar ordem a esse homem ou para trazer o ouvinte para um recado dado pela Gaiola das Popozudas:

(EXEMPLO 27) MÚSICA 12 - Agora eu sou solteira

“DJ aumenta o som”

(EXEMPLO 28) MÚSICA 12 - Agora eu sou solteira

“Na primeira tu já cansa”

(EXEMPLO 29) MÚSICA 12 - Agora eu sou solteira

“Ai que homem gostoso / Vem que vem, quero de novo”

(EXEMPLO 30) MÚSICA 12 - Agora eu sou solteira

“Gaiola das Popozudas/ Agora fala pra você”

Ao ordenar o DJ e o “homem gostoso”, a EUE coloca-se em posição de superioridades a eles: no primeiro caso, a ordem dada ao DJ para aumentar o som é para que animar mais o baile ao tocar essa música (como já demonstrado, essa é uma ordem que comumente aparece nas letras de funk); no segundo caso, esse homem aparece com a função de satisfazer sexualmente a mulher.

Os versos do exemplo 29 (vinte e nove) relacionam-se com o verso 28 (vinte e oito). Vemos a EUE retratar o apetite sexual da mulher enquanto o homem já não quer mais transar. Assim, diferentemente do consenso usual na sociedade brasileira, a mulher é quem estaria mais voltada ao sexo, e não o homem.

No último exemplo, a EUE se coloca explicitamente no texto com o objetivo de falar diretamente com o TUD.

Na letra *Ô Darci*, os versos do ato alocutivo aparecem como interpelação ao se questionar se os ouvintes da letra conhecem alguém “corno” ou “chifruda”. Também aparecem na modalidade injunção ao ordenar que o TUD aponte para quem é “corno”. Não há demarcado o gênero do TUD.

(EXEMPLO 31) MÚSICA 13 – Ô Darci

“A Gaiola das Popozudas pergunta e vocês respondem!!! / Tem algum corno ou alguma chifruda aqui presente?”

(EXEMPLO 32) MÚSICA 13 – Ô Darci

“Se tiver aponta agoraaa... aponta pro corno, aponta pra chifruda... apontaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa”

O ato alocutivo também aparece na modalidade injunção na letra de *Um otário pra bancar*, com a EUE trazendo o TUD para seu texto com o objetivo de que ele preste atenção no que ela vai falar:

(EXEMPLO 33) MÚSICA 14 - Um otário pra bancar

“Os homens querem amantes escute o que eu vou falar”

Em *Vai danada*, os versos do ato alocutivo ora trazem o destinatário para o texto e demonstra o seu querer, ora chama a atenção desse TUD. Esse destinatário também aparece através do pronome “tu” e podemos compreender que o TUD desse texto é uma mulher pela presença da palavra “danada”:

(Exemplo 34) MÚSICA 15 – Vai danada

“Tu quer me beijar a minha boca”

(Exemplo 35) MÚSICA 15 – Vai danada

“Pode vim to preparada / Vai, danada”

Podemos compreender essa letra como a demonstração do desejo sexual entre duas mulheres. No exemplo 35 (trinta e cinco), a EUE permite a aproximação dessa outra mulher para que esta realize o desejo de beijar a boca da enunciativa, como é apresentado no verso do exemplo 34 (trinta e quatro). O ato alocutivo aparece na modalidade injunção, dando segurança para a proximidade dessa TUD.

Em *Larguei o meu marido*, os versos do ato alocutivo aparecem em verso que apresenta o descaso do marido em relação à enunciativa:

(EXEMPLO 36) MÚSICA 16 - Larguei o meu marido

“Tu não dava valor”

Apesar de não estar demarcado o gênero no pronome, sabemos que ele se refere a um ser do gênero masculino através da retomada da palavra “marido” presente no título da letra.

O ato alocutivo também aparece nessa música através da modalidade injunção, como forma de humilhação a esse homem:

(EXEMPLO 37) MÚSICA 16 - Larguei o meu marido

“Segura esse chifre quero ver tu se foder”

Na letra de *Late que eu to passando* vemos mais uma vez a presença do ato alocutivo na modalidade injunção, com ordens destinadas principalmente aos homens. Sabemos quem é esse destinatário a partir da presença da palavra “otário” na letra. Há, entretanto, um verso cujo destinatário da ordem não é esse homem, mas alguém que o domina, como podemos ver no exemplo 40 (quarenta):

(EXEMPLO 38) MÚSICA 17- Late que eu to passando

“Late, late ... Late que eu tô passando vai”

(EXEMPLO 39) MÚSICA 17- Late que eu to passando

“Fica de quatro, balança o rabo”

(EXEMPLO 40) MÚSICA 17- Late que eu to passando

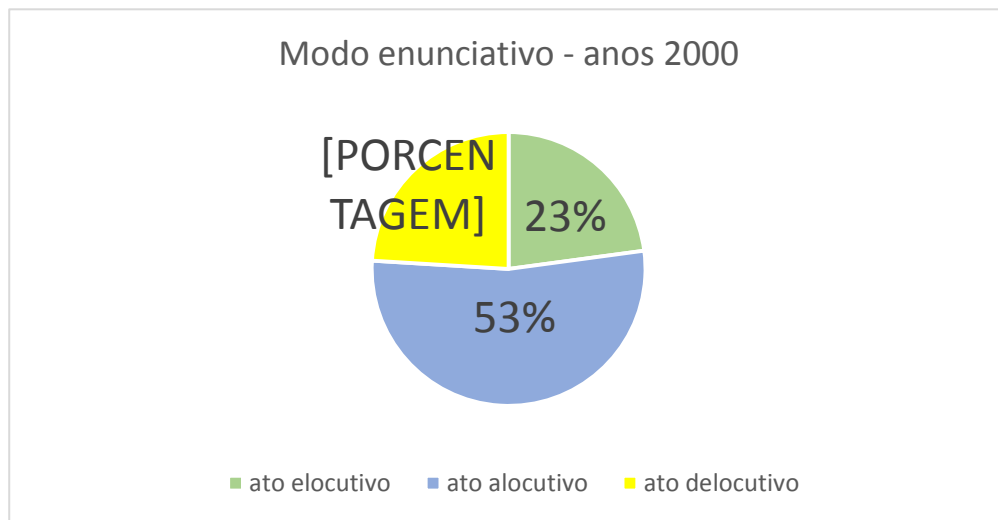
“Dá razão pra esse otário”

Nesse texto, o TUD masculino é tratado como um cachorro. As ordens destinadas a ele apresentam ações feitas por cachorro, como latir, ficar de quatro, balançar o rabo. O homem é, então, diminuído à esfera de animal, o que reforça a superioridade dessa mulher enunciadora para além do uso da modalidade injunção.

Verificamos, então, com o uso do ato alocutivo, que essa mulher se coloca em uma posição de superioridade ao fazer uso diversas vezes da modalidade injunção. Essa superioridade aparece tanto em relação a homens quanto em relação a outras mulheres. Esse outro é trazido para o texto principalmente pelos pronomes “tu” e “você”, fazendo com que o texto seja um diálogo direto com esse TUD.

Ainda que a maioria das letras tenha apresentado predominância do ato alocutivo, os outros atos também apareceram de forma significativa. Tanto o ato elocutivo quanto o ato delocutivo tiveram praticamente a mesma quantidade de ocorrências, como vemos no gráfico 1 (um):

Gráfico 1- Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo nos anos 2000



Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Apareceram, ao total, 137 (cento e trinta e sete) versos/conjunto de versos no alocutivo, 62 (sessenta e dois) versos/conjunto de versos no delocutivo e 59 (cinquenta e nove) versos/conjunto de versos no elocutivo. A diferença de versos entre o delocutivo e o elocutivo são de 3 (três) ocorrências. Posso afirmar, portanto, que houve um equilíbrio entre esses atos enunciativos.

O ato delocutivo aparece na modalidade asserção na maior parte das ocorrências, como forma da EUE se distanciar de seu enunciado e retratar a realidade tal como ela é, aparentemente de forma imparcial. Vemos, então, a construção de cenários por parte da EUE:

(Exemplo 41) MÚSICA 01 – Bandida

“O meu marido é safado / Mais safada é a amante”

(Exemplo 42) MÚSICA 10 – Abre as pernas, mete a língua

“Mas se ele paga o motel, ela faz o que eles quer”

(EXEMPLO 43) MÚSICA 14 - Um otário pra bancar

“Mulher de verdade quer um otário pra bancar”

(EXEMPLO 44) MÚSICA 16 - Larguei o meu marido

“Só me dava porrada!!! E partia pra farra!!!

Nos exemplos anteriores, o ato delocutivo é utilizado para apresentar comportamentos masculinos e femininos. No exemplo 41 (quarenta e um) vemos a comparação entre o homem

e a mulher, retratando a segunda como alguém com mais apetite sexual que o primeiro. Nesse caso, podemos entender a figura feminina como aquela que seduz. No exemplo 42 (quarenta e dois) a EUE demonstra que a mulher satisfará o homem sexualmente a depender do dinheiro que ele invista no motel. O exemplo 43 (quarenta e três) retoma, de certa forma, a ideia trazida no exemplo anterior ao afirmar que as mulheres possuem interesse financeiro no homem. Já o exemplo 44 (quarenta e quatro) traz uma cena de violência doméstica, em que o homem agride a mulher. Nesse último exemplo, podemos inferir o espaço destinado ao homem e à mulher na sociedade: espaço público (rua) destinado a ele e espaço privado (casa) destinado a ela.

O ato delocutivo também apareceu nas letras na modalidade discurso relatado, mas em menor frequência:

(Exemplo 45) MÚSICA 02 – Me chinga

“Mas ele não esquenta a cabeça diz que eu sou absoluta”

(Exemplo 46) MÚSICA 11 – Atola

“As tchutchuca pede agora/ A montagem do atola”

(EXEMPLO 47) MÚSICA 17- Late que eu to passando

“No passado me esnobava, agora tá me cantando”

No exemplo 45 (quarenta e cinco), a EUE faz uso do discurso relatado como forma de trazer um elogio masculino a ela, reforçando a sua imagem positiva. Já no exemplo 46 (quarenta e seis), o relato apresentado refere-se ao pedido das mulheres para que a música *Atola* seja tocada nos bailes. Por fim, o exemplo 47 (quarenta e sete) traz, assim como o exemplo 45 (quarenta e cinco) o reforço da imagem positiva da mulher em contraponto a uma atitude masculina.

Através do ato elocutivo, a EUE coloca-se no texto para falar sobre si mesma. Esse ato aparece na presença dos pronomes pessoais de primeira pessoa e nos verbos conjugados nessa pessoa. Vemos a interferência direta da EUE no seu próprio enunciado:

(Exemplo 48) MÚSICA 03 – A B* é minha

“Eu dou pra quem eu quiser, a porra da buceta é minha”

(Exemplo 49) MÚSICA 06 – Sadomasoquista

“Gosto de ser acorrentada/ E levar tapão no popozão”

(Exemplo 50) MÚSICA 09 – Sou feia, mas tô na moda

“Tô podendo pagar hotel pros homens/ isso é que é mais importante”

(EXEMPLO 51) MÚSICA 12 - Agora eu sou solteira

“Agora eu sou solteira/ E ninguém vai me segurar!”

Pelos exemplos acima, percebemos a construção de uma imagem da enunciadora como independente sexualmente e financeiramente. No exemplo 48 (quarenta e oito), a EUE afirma que o corpo é dela e, por isso, ela pode transar com quem quiser. O exemplo 49 (quarenta e nove) retoma a liberdade sexual da mulher ao demonstrar o que ela gosta de fazer durante o ato sexual. No exemplo 50 (cinquenta), a EUE afirma que tem dinheiro suficiente para “bancar” os homens, o que demonstra a autossuficiência financeira dessa mulher. No último exemplo, de número 51 (cinquenta e um), a mulher reafirma a noção de independência feminina ao enunciar que ninguém vai segurá-la, ainda que essa independência dependa de ela estar solteira.

Na próxima seção veremos como se dá a construção da figura feminina através do modo de organização descritivo e seus processos de nomeação e qualificação.

3.2.2. O modo de organização descritivo nos anos 2000

A análise do modo de organização descritivo nas letras nos permite verificar como as mulheres enunciadoras se inserem na materialidade linguística, pois é através do processo de nomear e qualificar que o EUE identifica na linguagem os seres reais, fazendo com que esses seres significantes no mundo passem a existir no texto. A descrição, portanto, nos entrega a visão que essas enunciadoras fazem de si mesmas como reflexo da sociedade de que fazem parte¹⁰.

¹⁰ Charaudeau (2014, p.113) afirma que descrever consiste em “identificar os seres do mundo cuja existência se verifica por consenso (ou seja, de acordo com os códigos sociais)”. Então, ainda que a EUE parta de uma experiência subjetiva nesses processos de nomeação e qualificação, os termos utilizados estão de acordo com as situações de comunicação em que ela está inserida.

Começo a análise do modo de organização descritivo pelo processo de nomeação. A identificação se deu pelos critérios nomeação neutra (NN), nomeação positiva (NP), nomeação negativa (NE), nomeação de campo sexual (NS) e nomeação de campo amoroso (NA). A tabela 2 demonstra a quantidade de cada tipo de nomeação referente à figura feminina nas letras.

Tabela 2- Distribuição dos identificadores da mulher nos anos 2000

	Identificação mulher
Nomeação neutra (NN)	102
Nomeação positiva (NP)	9
Nomeação negativa (NE)	33
Nomeação de campo sexual (NS)	10
Nomeação de campo amoroso (NA)	0

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Ao observar as nomeações, vemos que dos 154 (cento e cinquenta e quatro) casos de identificação, 66,2% são nomeadores neutros, 5,8 % são nomeadores positivos, 21,5% são nomeadores negativos e 6,5% são nomeadores de campo sexual. Não houve ocorrência de nomeadores do campo amoroso.

A nomeação neutra da mulher foi feita principalmente por pronomes pessoais do caso reto e do caso oblíquo de primeira pessoa. Também foram utilizados pronomes pessoais de segunda e terceira pessoas e o sintagma nominal “mulher”. Vejamos os versos a seguir:

(EXEMPLO 52) MÚSICA 03 – A B* é minha

“Se liga seu otário no papo que eu vou mandar”

(EXEMPLO 53) MÚSICA 10 – Abre as pernas, mete a língua

“Mas se ele paga o motel, ela faz o que eles quer”

(EXEMPLO 54) MÚSICA 13 – Ô Darci

“A mulher dele sai com outro e ele não tá nem aí”

É relevante o fato de que justamente na década de início massivo da participação feminina no mundo *funk* carioca as mulheres optem por se introduzirem majoritariamente de

forma neutra em seus textos em vez de usarem suas vozes para apresentarem por si mesmas quem são. Poderia entender a escolha pelo pronome “eu” como demonstração da adesão das EUE aos seus discursos, isto é, elas se apropriam diretamente do que é dito. Porém, quando retomamos o modo enunciativo e lembramos que nessa década as letras apresentaram maior presença do ato alocutivo, vejo que talvez o objetivo com a identificação dessa enunciadora através do “eu” não seja a necessidade de ela se marcar como sujeito de fala, pois elas já foram apresentadas na década anterior ao cenário do mundo *funk* nas letras cantadas pelos homens: o TUi já conhece essas mulheres, portanto, elas não veem a necessidade de se apresentarem como um sujeito desconhecido em seus textos.

Cabe destacar o uso de nomeadores negativos como o segundo tipo de identificador mais frequente. Conforme já apontado, a década de 2000 é quando as mulheres começam a ter mais visibilidade no mundo *funk* e justamente nesse início elas se inserem com uma marcação negativa. Será esse um reflexo de um tratamento destinado às mulheres na sociedade nesse período? Observemos alguns desses NE utilizados:

(EXEMPLO 55) MÚSICA 01 – Bandida

“Vou quebrar essa mamada”

(Exemplo 56) MÚSICA 08 – Fama de Putona

“Se prepara mona que a gente ta na pista/ Sem neurose”

(EXEMPLO 57) MÚSICA 12 - Agora eu sou solteira

“Eu esculacho a tua mina”

Nos três exemplos anteriores, percebemos que a referência negativa à mulher ocorre quando ela é inimiga da EUE. No exemplo 55 (cinquenta e cinco), a “mamada” é a amante do marido da enunciadora. Por isso, sua identificação é negativa ao longo da letra. No exemplo 56 (cinquenta e seis), a palavra “mona” sem uma contextualização não teria nenhum valor negativo atrelado, porém, quando compreendemos o sentido da música *Fama de putona*, vemos que essa mulher é opositora da EUE, pois a enunciadora é a amante do marido dela. Por fim, no exemplo 57 (cinquenta e sete), a análise da expressão “tua mina” como um identificador em vez de somente a palavra “mina” traz uma diferente carga semântica: a EUE não retrata essa mulher de forma negativa somente por ser outra mulher, mas por ela estar

com o parceiro com quem a EUE gostaria de estar. É o pronome possessivo “tua” antecedendo o substantivo “mina” que justifica haver uma carga negativa a esse identificador. Se observarmos mais atentamente todos esses exemplos, vemos que a figura feminina é representada como negativa quando há um homem na disputa da atenção amorosa.

A nomeação de campo sexual e a nomeação positiva tiveram praticamente a mesma quantidade de aparições nos textos. Ao fazer uso dos nomeadores de campo sexual, a EUE demonstra que não tem vergonha de ser dona de sua sexualidade e assume essa liberdade sexual como parte de sua identidade.

(EXEMPLO 58) MÚSICA 06 – Sadomasoquista

“Sadomasoquista, vamos tigrona agora grita vai”

(EXEMPLO 59) MÚSICA 11 – Atola

“As foguentas pede agora/ A montagem do atola”

No exemplo 58 (cinquenta e oito), o substantivo “tigrona”, usado nesse verso para se referir a um dos TUD dessa letra, possui conotação sexual, já que o tema desse texto é a preferência sexual da EUE, que também se identifica como “tigrona”, pelo sadomasoquismo.

Acho interessante analisarmos a palavra “tigrona”. Sabemos que o substantivo feminino da palavra tigre é tigresa e que o aumentativo feminino dessa palavra é tigresona. Porém, por ser de mais fácil pronúncia, a EUE opta pelo termo “tigrona” que, mesmo sendo um neologismo, conserva na mentalidade do falante da língua portuguesa a ideia de ser um aumentativo feminino da palavra tigre. O sufixo -ona mantém essa ideia de aumento. Ora, a EUE e a TUD que se identificam com o desejo sexual sadomasoquista não são apenas tigresas, mas “tigronas”. Quais as significações implicadas com esse substantivo? Tigre é um animal que simboliza a beleza, a coragem, o poder, a força e a liberdade. Ao se identificar na música dessa forma, a figura feminina recebe todos esses qualificadores.

O exemplo 59 (cinquenta e nove) mostra a palavra “foguentas” como o nomeador das mulheres. Esse substantivo é formado através da derivação sufixal da palavra “fogo”, que traz a ideia de calor, chama. Nomear as mulheres por “foguentas” indica que essas mulheres têm, intrinsecamente, um fogo, um calor, uma chama. Em correspondência a outra palavra existente na língua, “fogososa”, também derivada da palavra “fogo”, vemos que termo usado na letra significa mulheres que possuem um apetite sexual acentuado. Porém, ao observar o

sufixo -enta, vemos que ele aparece em outras palavras correntes da língua portuguesa com uma conotação negativa: “piolhenta”, “mimizenta”, “birrenta”. Podemos entender, então, que a palavra “foguenta” é atrelada a um sentido pejorativo além de um sentido sexual.

Os nomeadores positivos aparecem de formas variadas nos textos. Dentre esses identificadores estão os nomes das próprias cantoras. Veja a seguir:

(EXEMPLO 60) MÚSICA 05 – Miniatura de Lulu

“a fiel não te alimenta”

(EXEMPLO 61) MÚSICA 17- Late que eu to passando

“Gaiola das popozudas não aceita palhaçada”

A palavra “fiel” surge como nomeador positivo para a mulher que mantém a fidelidade pelo seu parceiro e que possui um compromisso formal com ele perante a sociedade.

No exemplo 61 (sessenta e um) o nome do grupo de funk que canta a letra aparece como identificador da EUE. Trata-se de um nomeador positivo, pois o grupo se coloca em destaque para apontar para as mulheres que se identificam com a letra e com essas cantoras qual é o comportamento da EUE diante de uma ação masculina que ela não aprova como correta. Assim, é positivo ser “Gaiola das popozudas”, pois são elas quem determinam o que é certo ou não e determinam o que fazer quando o parceiro não age corretamente.

Quanto à qualificação de mulheres nas letras, elas foram classificadas em qualificação positiva (QP), qualificação negativa (QE), qualificação neutra (QN), qualificação de campo sexual (QS) e qualificação de campo amoroso (QA), conforme a tabela 3 apresenta:

Tabela 3- Distribuição dos qualificadores da mulher nos anos 2000

	Qualificação mulher
Qualificação neutra (QN)	0
Qualificação positiva (QP)	18
Qualificação negativa (QE)	9
Qualificação de campo sexual (QS)	27
Qualificação de campo amoroso (QA)	0

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Ao analisar as qualificações, vemos que dos 54 (cinquenta e quatro) qualificadores utilizados, 33,4 são % são qualificadores positivos, 16,6% são qualificadores negativos e 50% são qualificadores de campo sexual. Não houve ocorrência de qualificação neutra e de campo amoroso.

Se por um lado as mulheres se identificaram principalmente com nomeadores neutros, por outro elas não usaram da neutralidade para se qualificarem. Assim, apesar de já serem conhecidas desse cenário musical pelas músicas dos homens desde a década de 1990, elas viram a importância em mostrar como elas mesmas se caracterizam. Elas não sentiram a necessidade de dizer mais “quem são as mulheres?”, e sim a necessidade de dizer “como são as mulheres?”. Como apontado no subcapítulo 1.1.2, a qualificação é a forma de o EUE testemunhar a sua subjetividade, já que ele consegue singularizar os seres. As mulheres enunciadoras buscam, portanto, atribuir um sentido particular a elas mesmas, sem neutralidade.

Metade dos qualificadores utilizados nas letras são os de campo sexual. A seguir estão alguns exemplos desse qualificador nas letras:

(EXEMPLO 62) MÚSICA 02 – Me chinga

“Pode me xingar de puta”

(EXEMPLO 63) MÚSICA 08 – Fama de Putona

“Fama de putona só porque como seu macho”

(EXEMPLO 64) MÚSICA 16 - Larguei o meu marido

“Agora que eu sou puta você quer falar de amor”

Por diversas vezes a palavra “puta” aparece como um qualificador da EUE. Nos exemplos 62 (sessenta e dois) e 63 (sessenta e três), essa característica é atribuída por outras pessoas à enunciativa. Já no exemplo 64 (sessenta e quatro) a própria EUE se apresenta dessa forma. De acordo com o artigo *Origem da palavra “puta”*, escrito por Nora Buich, a palavra “puta” vem do termo *putta*, feminino de *putto*, cujo significado é adolescentes femininos e femininas que na época romana estavam associados à prostituição¹¹. Essa palavra conserva, de certa forma, a significação antiga, associada ao sexo frequente. Em todos os qualificadores sexuais, a EUE não vê essa caracterização como negativa, ao contrário, parece haver certo orgulho em ser reconhecida como uma pessoa que está segura quanto a sua vontade sexual.

O segundo tipo de qualificador mais frequente foi o QP, opondo-se à grande incidência de nomeadores negativos utilizados nessas letras. Então, ainda que as mulheres sejam identificadas no mundo de forma negativa, as EUE dessa década trazem características que são usadas nas letras como positivas para as mulheres:

(EXEMPLO 65) MÚSICA 01 – Bandida

“Ah se eu fosse bandida”

(EXEMPLO 66) MÚSICA 12 - Agora eu sou solteira

“Agora eu sou solteira/ E ninguém vai me segurar”

Nesses dois exemplos, vemos duas palavras que normalmente são associadas ao campo negativo serem utilizadas como uma característica positiva para as mulheres enunciativas. A palavra “bandida” ganha conotação positiva quando ela é utilizada para exprimir um desejo da EUE: se ela fosse bandida, resolveria o problema de seu relacionamento. Já no exemplo 66 (sessenta e seis), é um alívio para a EUE estar solteira, pois ela pode ir ao baile e se relacionar com quem quiser.

Os qualificadores negativos (QE) tiveram a menor expressividade nessa década. Podemos entender esse pouco uso como uma tentativa de fuga às características negativas atreladas socialmente às mulheres. Porém, essas EUE não conseguem fugir totalmente dessa marcação pejorativa.

¹¹ Artigo publicado no Esquerda Diário online, disponível em <https://www.esquerdadiario.com.br/Origem-da-palavra-puta>.

(EXEMPLO 67) MÚSICA 01 – Bandida

“Mais safada é a amante”

(EXEMPLO 68) MÚSICA 07 – Boladona

“Na madrugada boladona”

O qualificador “safada” poderia ser visto inicialmente como um qualificador de campo sexual. Entretanto, nessa letra essa palavra é utilizada como forma de xingamento a mulher que é a amante do marido da EUE. Sendo assim, essa palavra passa a ter sentido negativo. Vemos que a disputa feminina por um homem faz com que a mulher qualifique a outra de maneira negativa.

No exemplo posterior, a palavra “boladona” significa muito chateada. Essa chateação foi ocasionada por a EUE esperar até de madrugada o retorno do parceiro ou parceira (não há marcador de gênero na letra) à casa. A enunciadora marca-se com um qualificador negativo que representa a sua angústia e a sua impaciência por não ser lembrada pelo outro ou outra.

A seguir veremos como os modos de organização do discurso enunciativo e descritivo apareceram nas letras de *funk* femininas dos anos 2010.

3.3. **As letras de funk femininas nos anos 2010**

Nessa seção, apresento a análise dos modos de organização enunciativo e descritivo nas letras de *funk* cantadas por mulheres nos anos 2010.

3.3.1. O modo de organização enunciativo nos anos 2010

Assim como foi feito nos anos 2000, a análise das letras dos anos 2010 será iniciada pela observação do modo de organização enunciativo.

Diferentemente das músicas da década anterior, em 2010 vemos que as EUE além de trazerem a sexualidade e a erotização em suas letras, também trazem como tema a opressão feminina e a sororidade.

Dentre as 23 (vinte e três) letras analisadas dos anos 2010, 8 (oito) apresentaram maior parte de versos no ato elocutivo, 5 (cinco) apresentaram maior incidência de versos no ato alocutivo, 8 (oito) apresentaram mais versos no ato delocutivo, 1 (uma) apresentou a mesma quantidade de versos nos três atos e 1 (uma) apresentou a mesma quantidade de versos nos atos elocutivo e alocutivo. Se nos anos 2000 a preocupação das EUE era a de trazer o outro para dentro do texto, nos anos 2010 vemos que elas buscam se inserir nas letras e retratar a realidade em seus enunciados. A distribuição das músicas de acordo com o ato enunciativo de maior frequência pode ser vista na tabela a seguir:

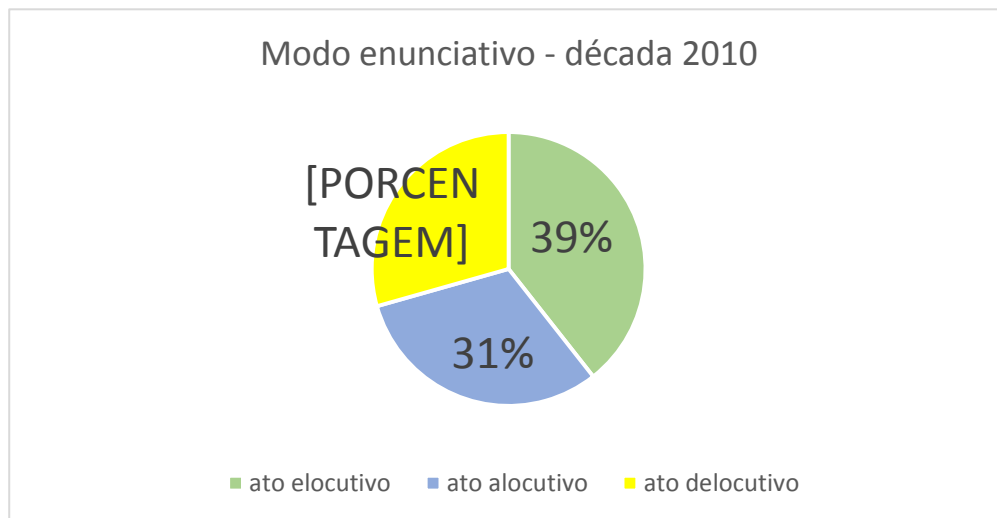
Tabela 4 – Distribuição das letras dos anos 2010 pelos atos enunciativos

ELOCUTIVO	ALOCUTIVO	DELOCUTIVO
Beijinho no ombro	Beijinho no ombro	Beijinho no ombro
Eu to solteira de novo	Pimenta	Eu sou a diva que você quer copiar
Vai malandra	Perdendo a mão	Show das Poderosas
Menina má	Liga pro Samu	Na batida
100% feminista	Marielle Franco	Proposta
Ar-condicionado	Prazer, amante do seu marido	Tá na mira
Vou tirar sua virgindade	Minha avó tá maluca	No meu talento
Marielle Franco		Meu namorado é mó otário
Mulher de negócios		Jorginho me empresta a 12
O amor acabou		

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Com a informação dessa tabela, poderíamos chegar à conclusão de que os atos elocutivo e delocutivo foram os que mais predominaram nas letras. Entretanto, quando olhamos minuciosamente para a quantidade de conjunto de versos/versos de cada ato, temos outra percepção: a de que o ato alocutivo foi mais recorrente que o ato delocutivo. Vejamos o gráfico 2 (dois):

Gráfico 2- Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo nos anos 2010



Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Apareceram 193 (cento e noventa e três) versos/conjunto de versos elocutivos, 153 (cento e cinquenta e três) versos/conjunto de versos alocutivos e 144 (cinquenta e quatro) versos/conjunto de versos delocutivos. A diferença entre os atos alocutivo e delocutivo foi de apenas 9 (nove) ocorrências. Vemos que, apesar de mais letras serem formadas pelo ato delocutivo em comparação com o ato alocutivo, este ainda é frequente nas músicas cujo objetivo é retratar a realidade e nas músicas onde a EUE prioriza a colocação de si mesma no texto. Assim, as EUE continuam a dar importância a trazer o outro para o texto, como vimos ocorrer nas letras dos anos 2000, onde o ato alocutivo foi o de maior ocorrência.

O ato elocutivo, mais frequente nos versos/conjunto de versos, aparece nas letras principalmente através do uso de pronomes pessoais de primeira pessoa e verbos conjugados nessa pessoa com o sujeito desinencial. No uso do ato elocutivo, a EUE demonstra ser uma mulher forte, destemida e segura em seus desejos sexuais. Observemos como esse ato enunciativo aparece nas letras dos anos 2010. Iniciemos nossa análise pelas letras de Valesca Popozuda, pois ela já cantava funk desde a década anterior no grupo Gaiola das Popozudas.

Na letra *Beijinho no ombro*, a EUE mostra que não tem receio em enfrentar as inimigas, as invejosas. Ela faz uso do modo elocutivo para se apresentar como uma mulher forte, destemida, que, no contexto da letra, enfrenta essas inimigas. Vejamos:

(EXEMPLO 69) MÚSICA 18 – Beijinho no ombro

“Acredito em Deus, faço Ele de escudo”

(EXEMPLO 70) MÚSICA 18 – Beijinho no ombro

“Não sou covarde, já tô pronta pro combate”

No exemplo 69 (sessenta e nove), a EUE demonstra a sua fé em Deus e, dessa forma, mostra ser uma pessoa religiosa. Essa fé, porém, está relacionada à proteção que Ele dá a ela nos combates contra as inimigas. No exemplo 70 (setenta) a EUE mostra que não tem medo de lutar. Relacionando esse exemplo ao anterior, podemos inferir que ela está confiante no combate porque ela faz de Deus um escudo.

Na letra *Eu sou a diva que você quer copiar*, a enunciadora demonstra todos os seus atributos que fazem com que outras pessoas queiram imitá-la. O ato elocutivo é utilizado para reforçar as qualidades da EUE, elevando a sua autoestima:

(EXEMPLO 71) MÚSICA 19 – Eu sou a diva que você quer copiar

“Eu já falei que eu sou top”

(EXEMPLO 72) MÚSICA 19 – Eu sou a diva que você quer copiar

“Eu sou a diva que você quer copiar”

No exemplo 71 (setenta e um), a EUE afirma que é top, ou seja, que está no topo. Assim, está acima de qualquer outra pessoa. Por estar nessa posição, ela acaba se tornando a diva que os outros querem copiar (exemplo setenta e dois). Em ambos os versos vemos a ratificação de uma superioridade da EUE.

Em *Eu tô solteira de novo*, o ato elocutivo é usado para a enunciadora apresentar um sentimento de angústia frente ao antigo relacionamento amoroso (veja exemplo 73) e a superação desse relacionamento (veja exemplo 74):

(EXEMPLO 73) MÚSICA 20 - Eu tô solteira de novo

“Eu cansei de ser sua rainha”

(EXEMPLO 74) MÚSICA 20 - Eu tô solteira de novo

“Hoje eu escolho quem eu fico, agarro”

A enunciadora aparece como uma mulher que é capaz de gerir a sua própria vida amorosa e sexual. Ela decide quando deve sair de um relacionamento e com quem ela

pretende manter novos vínculos afetivos e sexuais. A iniciativa parte dela e, como o próprio título da letra mostra, ela está satisfeita estando “solteira de novo”.

Na letra da música *Sou dessas*, o verso elocutivo é utilizado para a EUE demonstrar em seu enunciado que tipo de pessoa ela é: destemida, sem medo de expor sua opinião, além de livre sexualmente. Vejamos abaixo:

(EXEMPLO 75) MÚSICA 21 – Sou dessas

“Sou dessas que fala o que pensa bem na tua cara”

(EXEMPLO 76) MÚSICA 21 – Sou dessas

“E se quiser eu dou/Se eu quiser vou dar/ Um pouquinho de moral, mas não pode gamar”

O exemplo 75 (setenta e cinco) nos mostra como a EUE não se sente insegura para falar o que pensa, independente do assunto e independente de quem seja o destinatário da mensagem, pois não há ao longo da letra a identificação de quem é esse “tu”. Com esse verso, a EUE aponta que as mulheres devem expor suas opiniões e não se manterem caladas diante de quem quer que seja.

No exemplo 76 (setenta e seis) vemos inicialmente um duplo sentido com o uso do verbo “dar” flexionado em primeira pessoa sem o seu complemento explicitado. Ao afirmar que vai “dar” se quiser, a EUE brinca com o sentido dessa palavra que, coloquialmente, pode estar atrelada à conotação sexual. Assim, a EUE afirma que, se quiser, vai transar. O ato sexual depende do querer dela. Esse duplo sentido é desfeito, porém, quando lemos o verso seguinte, e vemos que o complemento do verbo “dar” é “um pouquinho de moral”, isto é, um pouco de atenção ao pretendente.

Em *Pimenta*, a EUE se apresenta do enunciado para demonstrar as ações na conquista sexual do parceiro:

(EXEMPLO 77) MÚSICA 22- Pimenta

“Vou provocando, vou deixando a coisa louca”

No exemplo acima, vemos que a EUE relata seu comportamento na conquista para realizar-se sexualmente. Ela provoca o parceiro de modo a ele enlouquecer com vontade de transar com ela. Assim como em outras letras analisadas nos anos 2010 até agora, a EUE é quem tem a iniciativa sexual: ela não espera que o outro a procure e a seduza, ela é quem

procura e seduz. Mais uma vez observamos a liberdade sexual como uma das pautas da composição.

Agora vejamos como o ato elocutivo aparece nas letras cantadas por Anitta. De forma geral, esse ato é utilizado principalmente para a EUE demonstrar a sua sexualidade e para mostrar a habilidade de dança da enunciativa.

Em *Show das Poderosas*, o ato elocutivo aparece para reforçar o poder da própria EUE.

(EXEMPLO 78) MÚSICA 23 – Show das Poderosas

“Quando eu começo a dançar, eu te enlouqueço, eu sei”

(EXEMPLO 79) MÚSICA 23 – Show das Poderosas

“Meu exército é pesado, e a gente tem poder”

A habilidade de dança da EUE nessa letra é muito presente e é uma das formas de ela ser poderosa. No exemplo 78 (setenta e oito) vemos que é através da dança que a EUE consegue enlouquecer o outro o que, de certa forma, demonstra como a EUE e seu exército são poderosos. O tema dessa letra é justamente o embate entre a enunciativa e as invejosas do baile e, como forma de “afrontar” essas outras mulheres, a EUE faz uso da dança. Mas ela não está sozinha: está com um exército que também é poderoso por saber dançar melhor que as tais invejosas.

Na letra da música *Menina Má*, os versos elocutivos são usados para retratar o poder de sedução e de provocação sexual da EUE. Cabe destacar que nessa letra a prática sexual aparece como uma vingança, ou seja, a ausência de sexo é uma forma de vingança. O sexo é uma moeda de troca, um instrumento de poder controlado pela mulher. Observemos como esse ato aparece:

(EXEMPLO 80) MÚSICA 24 – Menina má

“Eu admito que acho graça em ver você babar”

(EXEMPLO 81) MÚSICA 24 – Menina má

“Satisfaço o meu prazer/ Te provocar e deixar você querer”

(EXEMPLO 82) MÚSICA 24 – Menina má

“Agora eu vou me vingar: Menina Má / Vou provocar, vou descer, vou instigar”

Nos três exemplos acima, a EUE mostra-se como uma pessoa que não tem pena em deixar o TUD esperando para ter seu desejo sexual atendido. Ela afirma que “acha graça” em deixar o outro nessa posição de espera”. Em O prazer da EUE é justamente a provocação sexual do/a parceiro/a. Como é ela quem decide o momento de atender ou não a esse desejo do outro, ela está em uma posição de poder em relação a esse outro.

Por negar o sexo ao outro, a EUE se define como “Menina Má”. Podemos inferir por oposição que uma menina boa é aquela que está sempre disponível para satisfazer os desejos sexuais do/a companheiro/a. É este um dos papéis tidos como femininos na sociedade brasileira?

A próxima letra a ser analisada é *Na batida*. Nesse texto, o ato elocutivo é usado para a EUE reforçar que ela pertence ao baile funk, à dança.

(EXEMPLO 83) MÚSICA 25 – Na batida

“Na batida/ É que eu fico sem pensar”

(EXEMPLO 84) MÚSICA 25 – Na batida

“Quando eu me mexer/ Vai ver quem vai perder!”

Vemos no exemplo 83 (oitenta e três) que a EUE consegue ficar com a mente livre assim que escuta a batida da música. A musicalidade faz parte dela e é um mecanismo para que ela relaxe.

O exemplo 84 (oitenta e quatro) traz a ideia de que a EUE está em uma competição. Mas ela tem a certeza de que é muito boa dançarina e, por isso, já sabe que vai ganhar essa disputa.

Na letra da música *Proposta*, o ato elocutivo é usado para a EUE demonstrar que é uma mulher que não tem paciência com homem que não sabe conquistá-la. Vejamos o seguinte exemplo:

(EXEMPLO 85) MÚSICA 26 – Proposta

“Mas meu sensor de mané, me deixa ligada”

(EXEMPLO 86) MÚSICA 26 – Proposta

“Eu quero outra proposta”

No exemplo 85 (oitenta e cinco), vemos que a EUE está atenta a que tipo de parceiro está se apresentando a ela. Essa mulher que enuncia não aceita homens “manés”, sem inteligência, canalhas. Sendo ela quem escolhe o parceiro, ela recusa essa proposta e afirma querer uma outra proposta no exemplo 86 (oitenta e seis). Vemos uma mulher que não se sujeita a qualquer pessoa apenas para estar em uma relação.

Em *Tá na mira*, o ato elocutivo aparece para a enunciadora demonstrar seu interesse no TUD e para definir o tipo de mulher que ela é.

(EXEMPLO 87) MÚSICA 27 – Tá na mira

“Eu tô querendo, louca, tonta, doida pra te ter”

(EXEMPLO 88) MÚSICA 27 – Tá na mira

“Não sou mulher da pista”

Chamo a atenção para o exemplo 88 (oitenta e oito), onde a EUE, ao trazer a negação do que ela não é, afirma ser seu contrário, ou seja, se ela não é uma “mulher da pista”, ela é uma “mulher da casa”. A EUE opõe, dessa forma, dois tipos de mulheres, valorizando um tipo em detrimento de outro: na letra, ao afirmar que ela é uma mulher que não sai muito, a enunciadora põe essa característica como positiva para que o TUD corresponda ao seu interesse; já ser uma “mulher da pista”, uma mulher que vive saindo, é uma característica negativa, que não deve gerar interesse em um relacionamento do TUD. Vê-se, assim, que a letra corrobora com a ideia de que as mulheres para se estabelecer um relacionamento sério, as “mulheres para casar”, são aquelas que ficam em casa. É o reforço da ideia de “mulher para casar” e “mulher para curtir”.

Agora vejamos como o ato elocutivo aparece na letra da música *No meu talento*:

(EXEMPLO 89) MÚSICA 28 – No meu talento

“Hoje eu vou pegar você”

No exemplo 89 (oitenta e nove), o ato elocutivo é utilizado para demonstrar o desejo sexual da EUE pelo TUD e para mostrar que é ela quem tem o controle da iniciativa sexual. A EUE é quem pratica a ação verbal de “pegar”, portanto, é quem inicia a ação da conquista.

Na música *Perdendo a mão*, a EUE busca aparentar que é uma pessoa com quem a TUD pode contar para que esta supere o relacionamento abusivo em que está inserida. O ato

elocutivo aparece, então, para reforçar que a EUE está pronta para auxiliar a TUD a passar por esse momento e conseguir sair desse relacionamento. Observe a seguir:

(EXEMPLO 90) MÚSICA 29 – Perdendo a mão

“Sou família, eu não vou te abandonar”

Vemos com esse verso e essa música a presença da empatia feminina (sororidade), pois a EUE apoia a outra mulher que está passando por uma situação complicada, respeitando-a e amparando-a. A enunciativa propõe a união feminina para que a TUD consiga superar a relação abusiva.

Em *Vai Malandra*, com o uso dos versos no ato elocutivo a enunciativa apresenta os passos de dança que realizará para provocar sexualmente o parceiro. A EUE também demonstra que é ela quem terá a iniciativa sexual. Veja a seguir:

(EXEMPLO 91) MÚSICA 30 - Vai Malandra

“Desço, reboło gostoso”

(EXEMPLO 92) MÚSICA 30 - Vai Malandra

“Te pego de jeito”

A partir de agora, veremos como o ato elocutivo aparece nas letras cantadas por Carol de Niterói. Geralmente, as letras usaram esse ato com a finalidade de mostrar a força feminina. A EUE demonstra seu poder, tanto para matar alguém quando para tomar a iniciativa sexual. Esse ato também aparece para reforçar a necessidade da união feminina.

Começamos a análise pela letra *100% feminista*. Nessa letra, a maior parte dos versos é elocutivo. A EUE tem por objetivo retratar o quão forte ela após observar o passado de sofrimento vivenciado pelas mulheres de sua família.

(EXEMPLO 93) MÚSICA 31 – 100% feminista

“Quando eu crescer, eu vou ser diferente”

(EXEMPLO 94) MÚSICA 31 – 100% feminista

“Represento Aqualtune, represento Carolina / Represento Dandara e Chica da Silva”

(EXEMPLO 95) MÚSICA 31 – 100% feminista

“Minha fragilidade não diminui minha força/ Eu que mando nessa porra, eu não vou lavar a louça”

Como vemos no exemplo 93 (noventa e três), conviver com a violência experienciada pelas mulheres de sua família fez com que a EUE buscasse se tornar uma mulher que não aceita opressão ao se tornar adulta, diferenciando-se das demais mulheres com quem conviveu. Podemos entender, nessa letra, que ser 100% feminista para a enunciativa é não abaixar a voz e não ser obediente aos padrões sociais que oprimem as mulheres (pretas principalmente).

Ao fazer referência a mulheres como Aqualtune, Carolina, Dandara e Chica da Silva no exemplo 94 (noventa e quatro), a enunciativa demonstra que a força que possui hoje para enfrentar a opressão não foi criada sozinha. Foi necessário que outras mulheres viessem antes e lutassem pelos direitos das mulheres pretas para que hoje a EUE tivesse a possibilidade de conseguir enfrentar a violência contra as mulheres. A EUE afirma que “representa” essas mulheres porque ela também se tornou um símbolo de luta contra o machismo e o racismo. É importante trazer a ancestralidade para mostrar que a luta contra a opressão não é uma luta individual, mas sim coletiva.

No exemplo 95 (noventa e cinco), vemos que a EUE assume a possibilidade de a mulher ser frágil. Essa fragilidade não faz com que ela não tenha a capacidade de ser forte e enfrentar a opressão. Ainda nesse exemplo, a EUE põe em debate um dos papéis atribuídos à mulher na sociedade: o de cuidadora do lar. Ao afirmar “não vou lavar a louça”, a EUE recusa essa função destinada aos seres do sexo feminino, subvertendo a ideia do que é ser mulher na sociedade machista e patriarcal.

A letra *Ar-condicionado* é um desabafo da EUE sobre o calor que está fazendo no local onde ela vive. Na letra, o ato elocutivo aparece quando a EUE informa que está sentindo calor e que pretende ficar no ar-condicionado. Em certo momento, a EUE faz uso desse ato para demonstrar que ela é quem tem o poder de escolher seu parceiro, como vemos no exemplo a seguir:

(EXEMPLO 96) MÚSICA 32 – Ar-condicionado

“Se o ar pifar/ Eu vou trocar de namorado”

Para a EUE, “ficar no gelado” é mais importante que o seu relacionamento amoroso, por isso a troca de parceiro é possível. O homem é tratado com menos importância que um aparelho eletrônico.

A música *Meu namorado é mó otário* apresenta em sua letra uma grande recorrência do ato elocutivo. Os versos nesse ato são usados para a EUE demonstrar que ela é quem manda na relação amorosa, sem aceitar receber ordens de seu namorado. Observe o exemplo abaixo:

(EXEMPLO 97) MÚSICA 33 – Meu namorado é mó otário

“Se ele fica cheio de marra/ Eu mando ele pra cozinha”

(EXEMPLO 98) MÚSICA 33 – Meu namorado é mó otário

“Porque eu vou pro baile/ Vou pra minha curtição”

A EUE inverte os papéis sociais destinados comumente ao homem e à mulher. No exemplo 97 (noventa e sete) vemos que é o homem quem faz as tarefas domésticas e no exemplo 98 (noventa e oito) vemos que a mulher é quem sai. O espaço do lar é, então, destinado ao homem, e o espaço da rua é destinado à mulher. Esse homem atende a ordens dadas pela EUE e, na letra, observamos que esse parceiro é visto como um “otário” por obedecer a essas ordens e realizar essas tarefas.

Na letra *Liga pra samu*, o ato elocutivo foi usado para a EUE demonstrar sua preocupação com a sua amiga, que resolveu transar com três homens que conheceu no baile.

(EXEMPLO 99) MÚSICA 34 – Liga pra samu

“Tô muito preocupada”

A letra da música *Jorginho me empresta a 12*, o ato elocutivo é utilizado para a EUE afirmar que vai cometer um homicídio: matar o companheiro que a deixou trancada em casa sem dinheiro. Observe:

(EXEMPLO 100) MÚSICA 35 – Jorginho me empresta a 12

“Vou matar esse maconheiro”

Vemos que para a EUE, a punição para esse homem que cometeu violência psicológica e subtraiu seus recursos financeiros não é um julgamento sob a Lei Maria da Penha, mas sim uma vingança a ser realizada pela própria mulher. Dessa forma, a consequência da violência

sofrida por ela seria a morte do companheiro.

Em *Vou tirar sua virgindade*, o ato elocutivo é usado para a EUE reforçar que vai tirar a virgindade do homem por quem está interessada. Ela se coloca no lugar de experiente sexualmente. Vejamos como isso ocorre:

(EXEMPLO 101) MÚSICA 36 – Vou tirar sua virgindade

“Eu me amarro num novinho”

(EXEMPLO 102) MÚSICA 36 – Vou tirar sua virgindade

“Eu you tirar sua virgindade”

Nos exemplos anteriores, vemos que a EUE mostra seu interesse em se relacionar com um rapaz mais novo. Por esse ser muito novo, a enunciadora afirma que ele é virgem e, portanto, ela terá que oferecer a primeira relação sexual desse rapaz. Ao reforçar ao longo da letra que tirará a virgindade desse “novinho”, percebemos que essa virgindade é objeto de desejo da EUE. Se a virgindade era tida (e ainda é) como uma característica positiva de mulheres, essa característica positiva passa a ser atribuída ao homem.

A letra *Marielle Franco* retrata a opressão sofrida por mulheres negras e homens negros no Brasil. Com os versos no elocutivo, a EUE mostra a sua força enquanto mulher preta e faz referência a outras mulheres pretas que somam a sua força. Também apresenta a violência e a opressão sofrida por ela. Observe:

(EXEMPLO 103) MÚSICA 37 – Marielle Franco

“Mesmo sangrando a gente vai tá lá/ Pra marchar e gritar”

(EXEMPLO 104) MÚSICA 37 – Marielle Franco

“Eu sou Marielle, Cláudia, eu sou Marisa”

(EXEMPLO 105) MÚSICA 37 – Marielle Franco

“Sou obrigada a parir o filho do meu estuprador”

No exemplo 103 (cento e três), a EUE demonstra que, ainda que esteja ferida devido à violência que acomete a mulheres como ela, ela irá lutar contra a opressão. Essa força de luta é sustentada pela força de outras mulheres que morreram vítimas de violências do Estado (exemplo cento e três): Marielle Franco, que foi assassinada em 2018 e cujo crime ainda não tem resolução; Cláudia Silva Ferreira, que foi baleada por policiais durante uma operação no

Morro da Congonha e teve seu corpo arrastado por 300 metros pela viatura policial; e Marisa de Carvalho Nóbrega, que foi assassinada na Cidade de Deus por policiais militares do Bope durante uma discussão em que tentava argumentar que seu filho de 17 anos não era traficante.

No exemplo 105 (cento e cinco), a EUE mostra a dificuldade das mulheres em cometer um aborto, ainda que a Lei as ampare. Segundo a Lei 12.845/2013, as pessoas em situação de violência sexual devem ser acompanhadas e devem receber atendimento gratuito pelo SUS (Sistema Único de Saúde) para a interrupção da gravidez em decorrência de estupro. Entretanto, essas mulheres grávidas de estupro precisam recontar diversas vezes a violência sofrida, sendo esse processo mais uma tortura sofrida por elas. Elas são analisadas por uma equipe em hospitais de referência que verifica a veracidade da narrativa contada por essas mulheres.

Em *Mulher de negócios*, a EUE se apresenta através do ato elocutivo como uma mulher disposta a tudo para ficar com a pessoa que ama, uma bandida. Ela mostra que entende dos negócios do crime e que, caso seu amor não seja correspondido, ela será capaz de matar quem impedir o relacionamento deles, inclusive o seu próprio amor. Veja a seguir:

(EXEMPLO 106) MÚSICA 38 – Mulher de negócios

“Eu negocio com os sócios”

(EXEMPLO 107) MÚSICA 38 – Mulher de negócios

“Vai doer muito mais em mim/ Apertar o gatilho”

A EUE mostra no verso 106 (cento e seis) que entende dos negócios criminosos do parceiro amoroso. É ela quem faz as negociações, trazendo prosperidade para o casal. Porém, ao longo da letra a EUE mostra que não aceitará traição do parceiro e, caso isso aconteça, ela terá de matá-lo, ainda que sofra por “apertar o gatilho” (exemplo cento e sete).

Na letra *Prazer, amante do seu marido*, vemos uma competição entre a “fiel” e a amante. A EUE é a amante e provoca a esposa do homem com quem ela mantém um relacionamento amoroso e sexual. O ato elocutivo é utilizado para a EUE se apresentar como amante:

(EXEMPLO 108) MÚSICA 39 – Prazer, amante do seu marido

“Eu pego seu marido rindo da tua cara”

A letra da música *Minha avó tá maluca* apresenta pouca expressividade de ato elocutivo. Esse ato demonstra que a EUE passa por necessidades financeiras, como vemos no exemplo abaixo:

(EXEMPLO 109) MÚSICA 40 – Minha avó tá maluca

“Minha casa no tijolo/ Minha geladeira pura”

Ao afirmar que a casa está “no tijolo”, a enunciadora mostra que não tem dinheiro para fazer o esboço da casa, por isso ela está com os tijolos aparentes. Além disso, ela não tem dinheiro para comprar comida, por isso a geladeira está “pura”, ou seja, vazia. A EUE se mostra como alguém que passa por dificuldades.

Em *O amor acabou*, a EUE usa os versos no elocutivo para mostrar que não quer compromisso e vemos mais uma vez uma letra em que a enunciadora é quem comanda a prática sexual. Observe:

(EXEMPLO 110) MÚSICA 41 – O amor acabou

“Putá que pariu/ Fui botar ele pra chupar”

(EXEMPLO 111) MÚSICA 41 – O amor acabou

“Infelizmente eu não posso me envolver”

No exemplo 110 (cento e dez), a EUE coloca o homem para satisfazer o desejo sexual dela. Ainda que não apareça o complemento do verbo “chupar”, podemos compreender que se refere ao sexo oral devido aos versos que aparecem anteriormente no texto. Assim, vemos a mulher colocando o parceiro para promover prazer a ela mesma.

O exemplo 111 (cento e onze) mostra que a EUE não pretende ter um relacionamento sério com esse homem. O envolvimento dela é apenas físico, sexual. Seu interesse é apenas “na cama”, como ela mostra em outro verso.

Com essas análises e exemplos mostrados do ato elocutivo, percebemos que essa mulher enunciadora das letras dos anos 2010 é uma mulher decidida, que comanda os atos sexuais e que muitas vezes entende a importância da união feminina para combater a opressão vivenciada pelas mulheres no Brasil.

Vejamos agora como os atos alocutivos e delocutivos apareceram nessa década nas letras cantadas pelas mulheres.

Nos anos 2010, o ato alocutivo aparece no uso de pronomes referentes à terceira pessoa do discurso (“você”, “sua”), no uso de pronomes referentes à segunda pessoa do discurso (“tu”, “te”, “tua”). Foi utilizado principalmente para trazer o TUD ao enunciado quando o assunto da letra é relacionado ao relacionamento, muitas vezes dando ordens aos parceiros/ parceiras sexuais. Esse ato também aparece com frequência quando a EUE desafia as “inimigas” em uma disputa feminina. Somente na letra da Carol de Niterói o alocutivo é usado para dar ordens aos opressores das mulheres. A seguir apresento exemplos:

(EXEMPLO 112) MÚSICA 19 – Eu sou a diva que você quer copiar

“Toma vergonha na cara/ Sai pra lá, falsificada”

(EXEMPLO 113) MÚSICA 28 – No meu talento

“Não, não para agora / Vai se movimenta”

(EXEMPLO 114) MÚSICA 31 – 100% feminista

“Abaixa sua voz / abaixa sua mão”

Nos três exemplos trazidos de ato alocutivo, vemos que a injunção é presente. Assim como na década anterior, a modalidade injuntiva aparece com grande recorrência.

Em 112 (cento e doze), a ordem é destinada a outra mulher. Vemos que o TUD feminino é representado pelo vocativo “falsificada” que é antagônico à EUE: se a outra é falsificada, a enunciativa é a original. Relacionando o verso ao sentido da letra, vemos que esse trecho reforça a disputa entre mulheres e não promove a união feminina.

No exemplo 113 (cento e treze), a enunciativa dá ordens a um TUD com quem ela deseja se relacionar. Em versos anteriores, a EUE já informa que está “cheia de vontade de fazer acontecer”. Pelo sentido global da letra e a partir de nosso conhecimento de mundo, podemos compreender que ela está com vontade de “pegar” este homem para finalmente se relacionarem sexualmente. Dessa forma, esse exemplo mostra que ela dá ordens ao/à parceiro/a sexual para que ele/a não pare de se movimentar durante o sexo.

Por fim, o exemplo 114 (cento e quatorze) foi um dos poucos versos em que vemos a EUE feminina dar ordem para o opressor, enfrentando-o. Sabemos que o destinatário do verbo “abaixa” são os opressores sociais (homens, héteros, brancos, cisgênero) devido ao sentido global do texto. No verso anterior a este, a enunciativa diz que é “mulher independente” e que “não aceita opressão”. Por se afastar do papel de submissão social destinado às mulheres

na sociedade brasileira, a EUE consegue mandar que o opressor abaixe a voz e a mão, deixando de agredi-la.

O ato delocutivo aparece na modalidade asserção, mas há dois casos de discurso relatado na letra *Liga pra samu*, da Carol de Niterói. Esse ato foi usado para apresentar situações como o interesse masculino na EUE, a agitação do baile *funk* e para denunciar a opressão sofrida pelas mulheres no Brasil. Também vemos o ato delocutivo sendo usado para retratar características das mulheres. A seguir estão alguns exemplos:

(EXEMPLO 115) MÚSICA 22- Pimenta

“Ela é mais quente que pimenta malagueta”

(EXEMPLO 116) MÚSICA 24 – Menina má

“Agora é tarde pra você querer me ganhar”

(EXEMPLO 117) MÚSICA 35 – Jorginho me empresta a 12

“Me trancou em casa/ Me deixou sem dinheiro”

No exemplo 115 (cento e quinze), a característica associada à mulher é atribuída na forma de uma verdade indiscutível ao se usar o ato delocutivo. Assume-se que a mulher referida na letra é de fato “apimentada”, ou seja, “quente”, atrevida sexualmente.

Em 116 (cento e dezesseis), apesar do pronome “me” indicar a presença da enunciativa em seu enunciado, percebemos que o foco é apresentar a realidade: não haverá outra chance para o TUD ter um relacionamento com ela.

No exemplo posterior, vemos novamente a aparição do pronome oblíquo “me”, demonstrando a inserção da enunciativa em seu texto. Porém, o objetivo dos versos desse exemplo não é demonstrar a percepção da EUE sobre o acontecido, mas sim realizar a denúncia da violência doméstica sofrida pela EUE. A enunciativa retrata a prisão domiciliar e a apreensão de seu dinheiro pelo parceiro. Sendo assim, o ato delocutivo aparece para demonstrar essas violências.

Continuando a busca por compreender o *ethos* feminino das letras de funk nos anos 2010, na próxima seção mostrarei a aparição da figura feminina através dos processos de nomeação e qualificação do modo de organização descritivo.

3.3.2. O modo de organização descritivo nos anos 2010

Assim como foi realizado na análise das letras da década de 2000, início o estudo do modo de organização descritivo nas letras de 2010 pela demonstração do processo de nomeação. A tabela 5 apresenta a quantidade de cada tipo de nomeação referente à figura feminina nessas letras.

Tabela 5- Distribuição dos identificadores da mulher nos anos 2010

	Identificação mulher
Nomeação neutra (NN)	214
Nomeação positiva (NP)	26
Nomeação negativa (NE)	9
Nomeação de campo sexual (NS)	15
Nomeação de campo amoroso (NA)	0

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Dos 264 (duzentos e sessenta e quatro) nomeadores utilizados para identificar as mulheres, observamos que 81% são nomeadores neutros (NN). Da mesma forma que na década anterior, vemos que as EUE optam expressivamente por esse nomeador para se referirem às figuras femininas. Os restantes dos nomeadores das letras dos anos 2010 foram utilizados na seguinte ordem de ocorrência, conforme demonstrado na tabela 5: nomeação positiva (NP), com 10% de aparição; nomeação de campo sexual (NS), com 5,5% de aparição; e nomeação negativa (NE), com 3,5% de aparição. Mais uma vez não há ocorrência de nomeação do campo amoroso (NA).

Diferentemente do ocorrido na década de 2000, as enunciadoras das letras de funk quase não nomearam as figuras femininas com identificadores negativos. Se nos anos 2000 o NE foi o segunda mais expressivo, atrás do NN, nos anos 2010 o nomeador negativo aparece em quarta posição de ocorrência. Em 2010 o nomeador que ocupa o segundo lugar de maior aparição é justamente o nomeador positivo (NP), o que aponta para uma forte oposição na forma em que as mulheres apresentam o gênero feminino nessas duas décadas analisadas.

Os nomeadores neutros (NN) aparecem nas letras de 2010 através dos pronomes “eu”, “me”, “ela”, “você” e através dos substantivos “gente” e “mulher (es)”. Observe alguns exemplos:

(EXEMPLO 118) MÚSICA 23 – Show das Poderosas

“Solta o som que é pra me ver dançando”

(EXEMPLO 119) MÚSICA 32 – Ar-condicionado

“Eu vou trocar de namorado”

(EXEMPLO 120) MÚSICA 37 – Marielle Franco

“Mulheres pretas aqui não têm direitos, não têm direitos”

Nos exemplos 118 (cento e dezoito) e 119 (cento e dezenove), a pessoa do sexo feminino é representada em primeira pessoa através de pronomes oblíquos e retos, respectivamente. Nesses casos, o pronome aparece para a EUE se inserir no texto, ainda o objetivo do verso não seja demonstrar os interesses e vontades da enunciativa, como ocorre no exemplo 118, cujo objetivo é ordenar que o TUD toque uma música para ela dançar. Já no exemplo 120 (cento e vinte), a EUE faz uso do substantivo “mulheres” para se referir à pessoa do sexo feminino, distanciando-se aparentemente do seu enunciado, como se ela não fizesse parte do grupo de mulheres. A partir desse distanciamento ela pode fazer a denúncia de que negras não têm direitos no Brasil.

O uso da nomeação positiva (NP) demonstra que as EUE dos anos 2010 se identificam de forma positiva. Essa identificação se faz através da aparição nas letras dos próprios nomes das cantoras e de substantivos que, no contexto da letra, tem conotação positiva. Vejamos a seguir:

(EXEMPLO 121) MÚSICA 18 – Beijinho no ombro

“Beijinho no ombro só quem tem disposição”

(EXEMPLO 122) MÚSICA 30 - Vai Malandra

“Vem, malandra, an an”

(EXEMPLO 123) MÚSICA 36 – Vou tirar sua virgindade

“Porque a Carol Bandida vai tirar sua virgindade”

Em 121 (cento e vinte e um), o NP é uma expressão composta por três palavras. A EUE identifica a pessoa do sexo feminino como alguém que é disposto, que é ativo. A mulher é uma pessoa disposta a acompanhar o “bonde”, diferentemente das inimigas. Em contraste a estas, vemos que o identificador marcado em 121 (cento e vinte e um) tem, portanto, conotação positiva.

No exemplo 122 (cento e vinte e dois), a palavra “malandra” tem sentido positivo na letra da música, pois é por ser malandra que a EUE sabe rebolar, mexer com o bumbum, dançar. Assim, a malandragem faz com que a mulher se destaque diante de outras pessoas, já que ela possui habilidades corporais.

Por fim, o exemplo 123 (cento e vinte e três) demonstra como a nomeação através do nome da cantora da música traz uma positivação à EUE. Nesse exemplo, o TUD não “perderá sua virgindade” com qualquer pessoa, mas sim com a Carol Bandida. Assim, é positivo ser a Carol Bandida porque ela é quem tira a virgindade dos outros em vez de ter a sua virgindade retirada: ela é quem age.

Dentre os nomeadores de campo sexual (NS) utilizado nas letras dos anos 2010, destaco a aparição da raça negra como um provável marcador da sexualidade feminina:

(EXEMPLO 124) MÚSICA 22- Pimenta

“Tá viciado no chazinho aqui da preta”

Na letra *Pimenta*, a EUE demonstra que os homens ficam interessados nela devido à sua sensualidade, que é reforçada pelo seu apetite sexual (ela é “quente”). No verso do exemplo 124 (cento e vinte e quatro), essa sensualidade pode estar relacionada à raça preta/negra. Na gíria popular carioca, levar um “chazinho” de uma mulher significa que essa mulher deixa o parceiro sem forças no ato sexual. De acordo com o site *Qual é a gíria*, essa gíria é falada quando alguém se apaixona por uma mulher por causa do sexo que essa mulher oferece. No verso em análise vemos, então, que o homem está viciado no sexo oferecido pela “preta”. É estabelecida uma relação entre a raça da mulher e o sexo: a mulher consegue fazer com que o homem fique “viciado” no sexo que ela oferece porque ela é preta.

O nomeador negativo (NE) foi usado nas letras para identificar as mulheres opositoras à EUE. No exemplo a seguir, vemos que a invejosa é aquela mulher que, por não saber dançar, inveja a performance da EUE no baile e não gosta de quando o DJ toca uma música que permite que a enunciadora mostre sua habilidade na dança:

(EXEMPLO 125) MÚSICA 22- Pimenta

“Expulsam as invejosas/ Que ficam de cara quando toca”

Assim como nos anos 2000, o nomeador de campo amoroso (NA) não é utilizado, o que sugere que as mulheres dessa década ainda não se veem como possíveis de darem e receberem afeto em relacionamentos românticos. Até mesmo na música *Mulher de negócios*, da Carol de Niterói, em que ela afirma que é capaz de matar pelo seu amor, não há identificação da mulher com um NA.

Observemos agora como apareceu a qualificação das mulheres nas letras dos anos 2010. A tabela 6 (cinco) mostra as ocorrências de cada qualificador nas músicas:

Tabela 6- Distribuição dos qualificadores da mulher nos anos 2010

	Qualificação mulher
Qualificação neutra (QN)	6
Qualificação positiva (QP)	58
Qualificação negativa (QE)	36
Qualificação de campo sexual (QS)	27
Qualificação de campo amoroso (QA)	1

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Dentre os 128 (cento e vinte e oito) qualificadores usados nos anos 2010 que foram atribuídos às mulheres nas letras, 45,3% foram de qualificadores positivos (QP), 28,1 % foram de qualificadores negativos (QE), 21% foram de qualificadores de campo sexual (QS), 33,4% foram de qualificadores neutros (QN) e 0,78% foi de qualificador de campo amoroso (QA).

Em congruência com o ocorrido nos nomeadores dos anos 2010, vemos que há uma maior qualificação positiva das mulheres nesse período. As EUE se caracterizam de forma a elevar a autoestima feminina. A seguir estão algumas aparições de QP nas letras:

(EXEMPLO 126) MÚSICA 19 – Eu sou a diva que você quer copiar

“Que eu sou poderosa”

(EXEMPLO 127) MÚSICA 29 – Perdendo a mão

“Você é a mais braba dessa festa aqui”

Em ambos os exemplos apresentados, a qualificação positiva relacionada à mulher reforça a ideia de que ela é forte. Em 126 (cento e vinte e seis), a própria EUE se qualifica como poderosa, ou seja, ela se vê como alguém detentora de poder. No exemplo 127 (cento e vinte e sete), a palavra “braba” é um adjetivo que nos remete à ideia de bravura, valentia, coragem. A mulher é, portanto, alguém que não tem medo de enfrentar os problemas e obstáculos.

Na década de 2000, o qualificador negativo (QE) foi pouco utilizado, mas nos anos 2010, esse foi o segundo de maior aparição. Ao mesmo tempo em que as enunciantoras elevam a autoestima das mulheres com características positivas, ainda vemos uma massiva caracterização negativa. Cabe ressaltar, entretanto, que parte desses qualificadores negativos retratam violências sofridas por mulheres na sociedade. A seguir estão alguns versos onde o QE aparece:

(EXEMPLO 128) MÚSICA 18 – Beijinho no ombro

“Não sou covarde, já tô pronta pro combate”

(EXEMPLO 129) MÚSICA 31 – 100% feminista

“Mulher oprimida, sem voz, obediente”

(EXEMPLO 130) MÚSICA 40 – Minha avó tá maluca

“Minha vó tá maluca”

O qualificador “covarde” demonstra a ausência de coragem, bravura, que é uma característica que apareceu nesta década como uma característica positiva, conforme vimos anteriormente. A mulher que não está pronta para o combate é qualificada de forma negativa: a EUE nega que seja covarde já que não tem medo de enfrentar “as inimigas”.

No exemplo 129 (cento e vinte e nove), destaco a aparição do adjetivo “obediente” como um QE. A mulher obedecer às ordens estabelecidas por uma sociedade opressora é algo negativo, já que ela não tem coragem de mudar essa realidade e questionar essas ordens. Assim, essa mulher obediente também é retratada como “oprimida”, já que não consegue sair dessa situação de opressão, e “sem voz”, pois não consegue fazer com que seus desejos e direitos sejam ouvidos e validados.

A palavra “maluca” é usada na letra da música *Minha avó tá maluca* para qualificar de forma negativa uma mulher que tem atitudes que não são esperadas pelos demais. Nessa letra, a EUE retrata comportamentos de sua avó que comprovariam que ela perdeu a sanidade. Mas quais são esses comportamentos? Na letra, a avó está maluca porque quer se cuidar (ser vaidosa), andar de moto com um rapaz mais novo e usar maconha. A EUE espera que a avó lhe auxilie financeiramente em vez de gastar dinheiro com sua diversão particular. Vemos que há uma expectativa no comportamento da mulher mais velha: ela deve parar de cuidar de si mesma e viver em função da família. Apesar de atribuir qualificações negativas à avó, Carol de Niterói faz um *funk* para um membro de sua família, o que demonstra um certo valor dado à progenitora. Além disso, a neta ser criada e morar com a avó trata-se de uma realidade muito comum vivenciadas por mulheres da periferia carioca.

O quadro de qualificadores demonstra que a qualificação de campo sexual (QS) também foi muito frequente nessa década, reforçando que as mulheres desse período são bem resolvidas quanto às suas vontades sexuais. Elas não têm receio de demonstrar seus desejos:

(EXEMPLO 131) MÚSICA 21 – Sou dessas

“Sou dessas que se amarra e gosta muito é de ahhh”

(EXEMPLO 132) MÚSICA 28 – No meu talento

“Vem, que eu já tô cheia de vontade/ De fazer acontecer”

Tanto o qualificador neutro (QN) quanto o qualificador de campo amoroso (QA) tiveram pouquíssima frequência nas letras. O primeiro tipo foi usado para caracterizar a mulher enquanto a sua raça e para apresentar a idade da EUE na letra. Já o segundo tipo de qualificador foi usado uma única vez para caracterizar a EUE em um compromisso amoroso. Esse compromisso aparece na ideia de posse, como demonstra o exemplo 134 (cento e trinta e três):

(EXEMPLO 133) MÚSICA 31 – 100% feminista

“Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia”

(EXEMPLO 134) MÚSICA 41 – O amor acabou

“Que eu ia ser sua durante uma semana”

Apesar da nomenclatura “neutro”, sabemos que o uso de língua implica um posicionamento. No exemplo 133 (cento e trinta e três), a EUE mostra a idade que possuía

quando já começou a entender a situação de violência vivida pelas mulheres de sua casa, o que sugere que sua infância foi marcada pelo reconhecimento e vivência da opressão.

Na próxima seção, mostrarei o *ethos* que emerge das letras de *funk* cantadas por mulheres nas décadas de 2000 e 2010.

3.4. Os *ethé* femininos nas letras de *funk* das décadas de 2000 e 2010

A análise dos *ethé* femininos na década de 2000 e nos anos 2010 partiu do conhecimento do movimento *funk* carioca e da inserção das mulheres nesse movimento, dos avanços das conquistas femininas no Brasil, do feminismo interseccional e do feminismo negro, do papel atribuído à mulher na sociedade brasileira e do levantamento dos dados linguísticos constituintes dos modos de organização enunciativo e descritivo do discurso.

Conforme apresentado na seção 2.3, as mulheres começam a ocupar com maior expressividade a cena funkeira nos anos 2000. Nessa década, o *funk* já configurava como um ritmo popular ouvido não apenas pelos jovens da periferia, mas pelas diversas camadas sociais do Rio de Janeiro e do Brasil. Diversos MCs já haviam aparecido em programas televisivos, e nos deparávamos com a criação de um programa destinado à própria divulgação do *funk*: o programa Furacão 2000. Portanto, quando ganham destaque no *funk*, as mulheres já encontram um ritmo consolidado na sociedade.

Retomando a análise realizada dos modos de organização nas letras dos anos 2000, vemos que as enunciativas projetam um *ethos* de chefia e um *ethos* de potência, construindo uma imagem de referência do que é ser mulher funkeira para que aquelas mulheres que escutem a letra se identifiquem.

O *ethos* de chefia é percebido quando elas, ao fazerem uso de versos na modalidade injunção do ato alocutivo, trazem o TUD para o seu texto e o ordenam a ter diversas atitudes que movimentarão o baile, se estabelecendo como líder das pessoas que estão nesse ambiente da festa. Esse *ethos* aparece, por exemplo, quando a enunciativa manda o DJ “soltar o som”, colocando a si mesma em posição superior àquele que comanda o baile, ou quando ordena que pessoas do baile xinguem outras, aparecendo como comandante de um “bonde”.

O *ethos* de potência aparece nas letras femininas da década de 2000 quando observamos que as enunciantoras trazem fortemente uma conotação sexual em seus enunciados, tanto nos temas das letras quanto na escolha dos nomeadores e qualificadores. Como já apresentado, os nomeadores de campo sexual foram o terceiro mais usado e os qualificadores de campo sexual foram o primeiro mais usado. O *ethos* de potência também é percebido quando as enunciantoras se mostram sempre prontas para o embate com as “amantes” e com os próprios companheiros que as desrespeitam. Esse *ethos* está relacionado à virilidade, ao poder de conquista, à força e à violência, noções associadas normalmente ao sexo masculino. Ao se apropriarem desse *ethos*, as enunciantoras inovam a posição da mulher na sociedade, trazendo um questionamento (ainda que seja inconsciente) aos papéis de gêneros.

No quadro a seguir verificamos alguns exemplos de versos que suscitam esses *ethé* supracitados:

Tabela 7 – *Ethé* femininos nos anos 2000

<i>Ethos</i> de chefia	<i>Ethos</i> de potência
“Se tiver aponta agoraaa... aponta pro corno, aponta pra chifruda... apontaaaaaaaaaaaaa” (MÚSICA 13)	“Sou cachorra sou gatinha não adianta se esquivar” (MÚSICA 07)
“DJ aumenta o som” (MÚSICA 12)	“Não adianta de qualquer forma eu esculacho/ Fama de putona só porque como seu macho” (MÚSICA 08)
“Diplo toca o som” (MÚSICA 01)	“tô podendo pagar hotel pros homens/ isso que é mais importante” (MÚSICA 09)
“DJ solta o canguru” (MÚSICA 11)	“Tu quer me beijar a minha boca/Pode vim to preparada” (MÚSICA 15)
“Quando o DJ toca neguinha/ Vc vai quebrar” (MÚSICA 04)	“Eu faço o homem enlouquecer” (MÚSICA 12)
	“Se o cara é abusado, nós metemos a porrada” (MÚSICA 17)
	“Vou quebrar essa mamada” ((MÚSICA 01)

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Diante do *ethos* efetivo demonstrado nessas letras, conseguimos atribuir um caráter e uma corporalidade à figura feminina que emana desses enunciados. Vemos que esse *ethos* corresponde a uma mulher poderosa, com fala firme, que é obedecida e respeitada nos bailes., que não tem medo de entrar em uma discussão ou briga e que interessa a diferentes homens. É uma mulher dona de sua sexualidade, mas que mantém rivalidade com outras mulheres na disputa da atenção masculina.

Quanto ao corpo feminino que aparece na nossa mentalidade a partir dessas letras, é o de uma mulher com o corpo definido, “sarada”, aos moldes do que é tido como belo na sociedade brasileira. Essa mulher não tem vergonha de mostrar seu corpo e faz uso de shorts e saias curtas e coladas. É altiva e, para isso, usa salto alto, enfatizando seu poder sobre os homens e sobre as demais mulheres.

Ao observar a análise dos modos de organização nas letras dos anos 2010, percebemos que o *ethos* de potência também aparece nesses enunciados, ou seja, a mulher funkeira dessa década ainda demonstra virilidade. O *ethos* de chefia é encontrado na letra *Show das Poderosas*, quando a enunciativa se coloca como líder do grupo das poderosas do baile, entretanto, não há tanta expressividade como na década anterior. Por outro lado, nos deparamos com deparamos com uma nova imagem que não havia sido construída nessas letras nos anos 2000: o *ethos* de solidariedade.

O *ethos* de potência reaparece nas letras dessa década quando a EUE mostra abertamente a sua sexualidade através do uso do ato elocutivo e dos nomeadores e qualificadores. Percebemos mais uma vez a inovação feminina ao emanar esse *ethos* em seu enunciado, já que ela se coloca na função de definir quando e com quem deseja ter relações sexuais, além de comandar o ato sexual. A força dessas mulheres também é encontrada no embate feminino que ainda permanece e na luta contra quem as desrespeita e oprime.

Por fim, *ethos* de solidariedade surge quando as enunciativas se mostram preocupadas com outras mulheres nas letras e retomam mulheres fortes que apareceram antes de elas mesmas (enunciativas) construírem suas jornadas. Vemos, então, o fortalecimento entre as mulheres como forma de fuga à opressão.

Trago alguns exemplos na tabela abaixo para demonstrar a aparição desses *ethé* nas letras dessa década:

Tabela 8 – *Ethé* femininos nos anos 2010

<i>Ethos</i> de chefia	<i>Ethos</i> de potência	<i>Ethos</i> de solidariedade
“Meu exército é pesado, e a gente tem poder” (MÚSICA 23)	“Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba” (MÚSICA 18)	“Sou família, eu não vou te abandonar” (MÚSICA 29)
	“Eu já falei que eu sou top/ Que eu sou poderosa” (MÚSICA 19)	“Prazer, Carol bandida/ Represento as mulheres, 100% feminista” (MÚSICA 31)
	“Chega, fecha o closet na maldade/ Que hoje eu vou pegar você” (MÚSICA 28)	“Tô muito preocupada/ A minha amiga tá na treta desmaiada” (MÚSICA 34)
	“Empino te olhando/ Te pego de jeito” (MÚSICA 30)	“Eu também naquele carro fui executada” (MÚSICA 37)
	“Vou matar esse maconheiro” (MÚSICA 35)	
	“Eu vou tirar sua virgindade” (MÚSICA 36)	

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Ao perceber o *ethos* efetivo que aparece nas letras dos anos 2010, atribuímos a essas mulheres um caráter mais uma vez de poder, de enfrentamento e de independência sexual. Ademais, essa mulher é solidária à dor de outra mulher, permanecendo ao seu lado em momentos difíceis. Entretanto, essa mulher que recebe sua solidariedade não pode ser sua “inimiga” no baile e nem amante de seu marido.

Já a corporalidade construída a partir desses enunciados é a de uma mulher forte, não necessariamente sarada, que suscita interesse de homens, que sabe dançar, que chama a atenção por onde passa. Ela não opta sempre por uma roupa curta ou colada para ser vista como bela. Sua beleza vem de sua certeza e independência.

3.5. Comparação entre a imagem feminina das letras de *funk* masculino e o *ethos* feminino das letras de *funk* femininas

Na dissertação, a partir da análise dos modos de organização, verifiquei a imagem feminina construída nas letras de *funk* masculino. Na tese, os modos de organização contribuíram para que eu verificasse o *ethos* feminino efetivo. Agora, nesta parte da pesquisa, comparo a imagem feminina construída pelos homens funkeiros em suas letras com o *ethos* feminino que aparece nas músicas analisadas nessa tese. Para essa correlação, é necessário trazer alguns dados conclusivos de minha dissertação para que o leitor tenha conhecimento sobre a discussão.

Em minha dissertação analisei os quatro modos de organização do discurso nas letras de *funk* masculino: enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo. Como verifiquei apenas dois desses modos nas letras de *funk* feminino (enunciativo e descritivo) e só um deles não versa somente sobre o próprio enunciador, comparei apenas os nomeadores e qualificadores usados por homens e mulheres para identificarem a figura feminina.

Conforme já demonstrado, o modo de organização descritivo torna os seres e as coisas existentes, além de individualizá-los ou coletivizá-los. Portanto, a análise desse modo se fez importante para entender quem são essas mulheres apresentadas nas letras. Dentre os 138 (cento e trinta e oito) identificadores utilizados nas letras de *funk* cantadas por homens para a identificação da mulher nos anos 2000, cerca de 76% foram do tipo neutra (NN), 12% do tipo positivo (NP), 9% do tipo campo amoroso (NA), e 3% do tipo campo sexual (NS).

Vimos nos dados aqui apresentados na tese que a nomeação do tipo neutra também foi a mais utilizada pelas mulheres em suas letras nessa década, correspondendo a 66,2%. Entretanto, as mulheres fizeram do nomeador negativo (NE) o segundo de maior ocorrência, com 21,5%, distanciando-se das letras masculinas que trouxeram o nomeador do tipo positivo como o segundo mais incidente e não fizeram uso de nomeadores do tipo negativo. Outra divergência foi encontrada no nomeador de campo amoroso: enquanto os homens fizeram uso de identificadores desse tipo, as mulheres não usaram nomeadores que estivessem relacionado ao campo amoroso. Já o nomeador de campo sexual aparece tanto nas letras femininas quanto nas letras masculinas, sendo mais expressiva nas músicas cantadas por mulheres (6,5%).

No quadro a seguir trago exemplos dos nomeadores utilizados por homens e por mulheres na década de 2000:

Tabela 9 – Nomeadores usados nas letras de *funks* masculino e feminino nos anos 2000

	<i>Funk masculino</i>	<i>Funk feminino</i>
Nomeação neutra (NN)	“ <u>E</u> la sobe, <u>e</u> la desce, <u>e</u> la dá uma rodada”	“Mas se ele paga o motel, <u>e</u> la faz o que eles quer”
Nomeação positiva (NP)	“Vai, vai <u>glamurosa</u> / Cruza os braços no ombrinho”	“ <u>Gaiola das popozudas</u> não aceita palhaçada”
Nomeação negativa (NE)		“Mais safada é a <u>amante</u> ”
Nomeação de campo sexual (NS)	“Calma, calma, <u>foguetinha!</u> ”	“As <u>foguentas</u> pede agora/ A montagem do atola”
Nomeação de campo amoroso (NA)	“Tá todo mundo olhando pra <u>minha patricinha</u> ”	

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

A nomeação neutra (NN) aparece através de pronomes pessoais tanto nos *funks* masculinos quanto nos *funks* femininos. Nas letras cantadas por mulheres, além dos pronomes, também vimos aparecer o substantivo “mulher”.

Nas letras de *funk* masculino, o nomeador positivo (NP) aparece em identificadores relacionados à aparência feminina, como o substantivo “glamurosa”, um estrangeirismo adaptado da palavra inglesa “glamour”, que significa charme ou algo que está na moda. A mulher valorizada é a “que está na moda”. Na perspectiva masculina, a mulher é identificada como positiva de acordo com a sua aparência. Já nas letras de *funk* feminino, o NP aparece de forma mais variada, como o próprio nome do grupo que canta a música.

Observando a tabela, vemos que um identificador com a noção parecida foi usado tanto no funk masculino quanto no funk feminino. As mulheres funkeiras se apropriam da ideia de serem “fogosas”, “foguentas”, “foguetinhas”, e assumem esse papel em seu próprio enunciado. A sexualidade é tratada como uma questão natural para as funkeiras, que se identificam também através da liberdade sexual.

Se ao nomear as mulheres os homens funkeiros não fizeram uso de palavras com conotação negativa, vemos uma mudança no momento da qualificação. Dentre os 31 (trinta e um) qualificadores atribuídos à mulher, 75% foram qualificação negativa (QE) e 25% qualificação de campo sexual (QS). Na qualificação, enxergamos o enunciador marcar mais fortemente seu ponto de vista sobre o referente a ser qualificado/caracterizado. Assim, ao

marcar fortemente de forma negativa o ser feminino, podemos compreender que, na perspectiva masculina dessa década, a mulher não é valorizada. Vê-se a resistência desses homens à presença feminina no cenário do funk no instante em que as mulheres passam a entrar com mais força nesse cenário majoritariamente masculino.

Já nas letras de *funk* feminino dos anos 2000, vimos que a qualificação positiva foi a mais expressiva. Enquanto os homens da mesma década caracterizam essas mulheres de forma negativa, as mulheres do cenário do mundo *funk* invertem essa caracterização, marcando a si mesmas a partir de uma perspectiva favorável. Dos 54 (cinquenta e quatro) qualificadores utilizados nessas letras, 33,4 são % são qualificadores positivos, 16,6% são qualificadores negativos e 50% são qualificadores de campo sexual. Ou seja, dos qualificadores usados, o de menor ocorrência foi o QE. Vemos mais uma vez que as mulheres mantêm e ampliam a identidade sexualizada, apropriando-se da noção de liberdade sexual atribuída a elas também pelos homens. Metade dos qualificadores usados por elas para caracterizar o ser feminino são QS. A sexualidade para as mulheres funkeiras dos anos 2000 não é um problema.

Observemos os exemplos de qualificadores utilizados por homens e por mulheres na década de 2000 no quadro abaixo:

Tabela 10 – Qualificadores usados nas letras de *funk* masculino e feminino nos anos 2000

	<i>Funk</i> masculino	<i>Funk</i> feminino
Qualificação neutra (QN)		
Qualificação positiva (QP)		“Pode me xingar de puta, eu sou <u>absoluta</u> ”
Qualificação negativa (QE)	“Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada/ Elas estão <u>descontroladas</u> ”	“Eu gritava e chorava que nem uma <u>maluca</u> ”
Qualificação de campo sexual (QS)	“Se te bota <u>maluquinha</u> / Um tapinha eu vou te dar porque/ Dói, um tapinha não dói”	“Sou <u>cachorroneira</u> mesmo”
Qualificação de campo amoroso (QA)		

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Com a falta de qualificadores neutros em ambos enunciados (masculino e feminino), vemos que a inserção feminina no mundo funk nos anos 2000 gerou a necessidade de os enunciadores subjetivarem suas visões sobre o ser mulher. O *funk* feminino e o *funk* masculino trouxeram através dos qualificadores a perspectiva sobre a ideia da mulher na sociedade brasileira. As enunciatóras enxergaram a importância em caracterizarem a si mesmas enquanto os enunciadores viram a necessidade de caracterizarem quem eram essas mulheres que tomavam espaços cada vez maiores no cenário do *funk*.

Tanto no exemplo de qualificação negativa usada na letra de *funk* masculino quanto no exemplo de qualificação negativa usada na letra de *funk* feminino, vemos a aparição de um termo que se refere à ausência de sanidade. Cabe destacar, entretanto, que enquanto o enunciató masculino aponta que a mulher é “descontrolada” simplesmente por dançar no baile funk, a enunciató feminina retrata o estado em que ela se encontrava durante o seu casamento. Ao longo da letra *Larguei o meu marido*, vemos que após se livrar do relacionamento abusivo que a tornava “maluca”, a enunciató transforma a sua vida e parece recuperar a sanidade ao virar “puta”.

O qualificador de campo sexual apresentado na letra cantada por homem ainda reforça a noção de ausência de sanidade por parte da mulher. Porém, esse qualificador agora não traz uma ideia negativa, já que para o homem é favorável que a mulher esteja “maluquinha” na cama. A ideia de tornar a mulher maluquinha está atrelada ao fato de dar um tapinha nela durante o sexo, noção que fica mais clara ao retomar os versos anteriores da letra da música *Só um tapinha* (“Dá uma quebradinha/ E sobe devagar), em que o EUE manda a mulher quebrar e subir devagar.

No verso “sou cachorrone mesmo”, percebemos que a enunciató assume e reforça uma característica que já é dita sobre ela. A mulher que enuncia tem consciência de que é vista como uma “cachorrone” socialmente, mas, em vez de negar essa característica, ela reforça em seu discurso e se mostra orgulhosa em aproveitar a vida e se divertir, ainda que esse comportamento não seja o esperado de uma mulher.

A partir da análise das letras de *funk* masculino, concluí em minha dissertação que o enunciató dos anos 2000 criou em suas músicas a imagem de uma mulher que está a seu serviço. Conforme escrevi à época:

A imagem das mulheres construída nessa década é um reflexo da entrada das mesmas no cenário do funk. A única qualidade que possuem é a beleza que serve como “colírio” para os homens nos bailes. Dessa forma, ela é subjugada à vontade dos homens, os quais

aparecem como superiores. Pelos enunciados dessa década, vê-se que o lugar destinado às mulheres é o de objeto sexual cuja vontade é moldada de acordo com o desejo do homem. A hierarquização entre o homem e ela se faz presente. (CAZUMBÁ, 2017, p. 130)

Com os exemplos trazidos aqui nesse capítulo, pude demonstrar que tanto a nomeação quanto a qualificação usadas para trazer o ser feminino ao mundo enunciado nas letras de *funk* masculino reforçam a objetificação da mulher. Apesar da grande ocorrência de NP nas letras masculinas, vimos que essa NP está relacionada à aparência feminina. Ademais, a mulher tem sua sexualidade valorizada não por sua independência, mas para servir aos desejos masculinos. Em verdade, a mulher é criticada quando demonstra sua autonomia: ao ser livre e dançar no baile, ela é taxada como louca pelo universo masculino.

Diferente dessa imagem de subalternidade construída pelos homens, as enunciantoras dos anos 2000 mostram um *ethos* feminino que, conforme vimos no item 3.4, é de insubmissão. As mulheres são poderosas, conscientes de seus desejos e vontades. Elas assumem que têm desejos sexuais, mas não afirmam que esse desejo é para satisfazer o parceiro, ao contrário, elas mostram que querem transar para satisfazerem a si mesmas. São elas que pagam os hotéis, que enlouquecem, que “comem” os homens.

O domínio durante o sexo aparece como uma pauta forte em ambos os discursos, masculino e feminino. Enquanto os homens colocam as mulheres como objetos sexuais, as mulheres assumem o comando da relação sexual em suas falas. A briga dos sexos no cenário do mundo funk é um ponto importante de evidência dos embates sexistas na sociedade brasileira. Ao que temos visto, é principalmente no ato sexual que a insubordinação feminina aparece nesse gênero musical.

Agora vejamos de que forma os enunciadores dos anos 2010 construíram a imagem feminina.

Dos 192 (cento e noventa e dois) identificadores usados para referência à figura feminina, cerca de 69% foram de nomeação neutra (NN), 19% de nomeação positiva (NP), 6% de nomeação negativa (NE), 3% de nomeação de campo amoroso (NA) e 3% de nomeação de campo sexual (NS). Comparado à década anterior, observamos que os homens passam a usar a nomeação negativa em suas letras para identificar as mulheres. A NN permanece sendo a mais usada, seguida da NP.

Na mesma década, as mulheres fizeram uso de 81% de nomeadores neutros (NN) em suas letras, seguido por 10% de nomeação positiva (NP), 5,5% de nomeação de campo sexual (NS) e 3,5 % de nomeação negativa (NE). Assim como na década anterior, a NN foi a mais

usada e não houve ocorrência de nomeação de campo amoroso (NA). Nos anos 2010 as mulheres optam por se identificarem mais com NP a se identificarem com NE, o que não aconteceu na década anterior.

A tabela abaixo traz exemplos dos nomeadores usados por homens e mulheres nos anos 2010:

Tabela 11 – Nomeadores usados nas letras de *funks* masculino e feminino nos anos 2010

	<i>Funk</i> masculino	<i>Funk</i> feminino
Nomeação neutra (NN)	“ <u>Você</u> também tem o direito de ficar caladinha”	“Solta o som que é pra <u>me</u> ver dançando”
Nomeação positiva (NP)	“Mãos para o alto <u>novinha</u> ”	“Beijinho no ombro só <u>quem tem disposição</u> ”
Nomeação negativa (NE)	“E as <u>invejosas</u> xingando.”	“Expulsam as <u>invejosas</u> ”
Nomeação de campo sexual (NS)	“Ô <u>delícia</u> , delícia de te ver passar”	“Afrontam as <u>fogosas</u> ”
Nomeação de campo amoroso (NA)	“Vem cá <u>neném</u> , não faz assim com seu neguinho”	

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Como na década anterior, a nomeação neutra apareceu nas letras de *funk* cantada por homens e mulheres através dos pronomes pessoais, majoritariamente. Em 2010, o substantivo “mulher” aparece tanto nas letras de funk masculino quanto nas letras de funk feminino.

Para a identificação positiva da mulher nas letras cantadas por homens, foram utilizados diversos substantivos e expressões relacionados à aparência feminina, dentre eles o substantivo “novinha”. Vê-se que, assim como nos anos anteriores, o homem valoriza a parte exterior do ser feminino: o aspecto positivo da mulher é a fisionomia que desperta o interesse masculino, no caso, a juventude.

Já nos enunciados femininos, mais uma vez a NP aparece de diferentes maneiras: de forma a identificar uma característica da personalidade feminina, como a força, a habilidade na dança, a proatividade; ou até mesmo com o nome da cantora, como ocorreu na década anterior.

Se nos anos 2000 os homens enunciadores não fizeram uso de nomeadores negativos, nos anos 2010 vemos o uso do mesmo identificador negativo apresentado nas letras de funk feminino. Os homens se apropriam da ideia da rivalidade feminina já trazida nos enunciados femininos desde a década anterior e reforçam essa noção em suas letras.

Os nomeadores de campo sexual usados pelos homens mostram, como o nomeador positivo, atributos femininos que despertem seu desejo. A mulher é “delícia” porque consegue despertar o interesse masculino “na cama”. Se ao transar com a mulher o homem a “come”, a mulher transforma-se em comida e, se o apetece, é uma comida deliciosa. Portanto, o homem enunciador identifica o ser feminino como “delícia” porque se sente atraído sexualmente por ela.

Vejamos agora como os qualificadores foram utilizados nas letras de funks masculino e feminino dos anos 2010.

Dentre as 70 (setenta) qualificações dadas às mulheres, 57% foram do tipo qualificação positiva, 27% de qualificação de campo sexual, 9% de qualificação negativa e 7% de qualificação de campo amoroso. Há, portanto, uma mudança na forma em que os homens qualificam as mulheres nessa década em comparação à década anterior. Nos anos 2000 os homens qualificaram as mulheres somente de forma negativa e sexualizada. Já nos anos 2010, a qualificação positiva é a mais usada, seguida da qualificação de campo sexual. Os homens parecem se acostumar com a presença feminina no cenário do mundo funk, podendo, então, atribuir a elas mais características positivas. Vemos também que a sexualidade das mulheres é mais uma vez marcada fortemente.

Como nos anos 2000, as enunciatóras dos anos 2010 mantêm a QP para caracterizar as mulheres. Dos 128 (cento e vinte e oito) qualificadores utilizados, 45,3% foram de qualificadores positivos, 28,1 % foram de qualificadores negativos, 21% foram de qualificadores de campo sexual, 33,4% foram de qualificadores neutros e 0,78% foi de qualificador de campo amoroso. Aparecem nessa década os QN e QA, que não foram usados nos anos anteriores. A QS foi a terceira a aparecer nas letras cantadas por mulheres, enquanto nas letras cantadas pelos homens foi a segunda. As mulheres caracterizam-se a si com QE antes de usarem o QS.

Alguns dos qualificadores usados por homens e mulheres nos anos 2010 podem ser vistos na próxima tabela:

Tabela 12 – Qualificadores usados nas letras de *funks* masculino e feminino nos anos 2010

	<i>Funk masculino</i>	<i>Funk feminino</i>
Qualificação neutra (QN)		“Eu <u>tinha uns cinco anos</u> , mas já entendia”
Qualificação positiva (QP)	“Ela é <u>top</u> , <u>capa de revista</u> ”	“Que eu sou <u>poderosa</u> ”
Qualificação negativa (QE)	“Quando chega no baile/ Ela é atração/ Fica <u>descontrolada</u> ”	“Não sou <u>daquelas que pedem pra parar</u> ”
Qualificação de campo sexual (QS)	“Sua boca me enlouquece, eta alucinação”	“Ela é <u>mais quente que pimenta malagueta</u> ”
Qualificação de campo amoroso (QA)	“Você me <u>faz tão bem</u> ”	“Que eu ia <u>ser sua durante uma semana</u> ”

Fonte: CAZUMBÁ, 2022.

Os homens mais uma vez atribuem como QP as características físicas. A mulher é valorizada por ter as qualidades de quem aparece em capa de revista, isto é, alguém provavelmente magra, de cabelos compridos, pele clara. Ao compararmos à QP usada pela no exemplo do enunciado feminino, vemos que as mulheres enunciantoras veem como qualificador positivo não só a aparência, mas também o traço da personalidade. A mulher ter poder é algo positivo segundo a enunciantora.

O uso de qualificador negativo aparece no enunciado masculino pelo uso do adjetivo “descontrolada”. Assim como nos anos 2000, o homem reforça a ausência de controle da mulher e sua insanidade ao sair para se divertir. Enquanto isso, as enunciantoras trazem para o seu texto a ideia de que a mulher que não deve ser valorizada é justamente aquela que não tem coragem para fazer o que quiserem e que, por isso, “pedem para parar”.

Tanto o homem enunciantor quanto a mulher enunciantora dos anos 2010 reforçam a liberdade sexual da mulher, ideia presente desde a década antecedente. A prática sexual feminina é valorizada e trazida diversas vezes nas letras. No exemplo de QS apresentado no quadro, a mulher é mostrada como quem possui uma boca que enlouquece o enunciantor, o que justifica a vontade de manter relações sexuais com ela. Ademais, ela causa desejo tão grande no EUe, que sai do plano da realidade e tem alucinações.

Precisamos lembrar que em 2010 as mulheres firmam espaço no cenário *funk*. Elas já estão consolidadas no mundo *funk* carioca. Com a escolha dos nomeadores e qualificadores,

os homens enunciadores construíram a figura feminina na forma de alguém que chama a atenção dos homens por sua beleza. Essa mulher é jovem e tem o corpo valorizado, traçando a ideia de uma mulher que é objeto sexual. Ao atribuir essa imagem à mulher, o sujeito comunicante mascara a hierarquização apresentada em seu enunciado e destaca a beleza da mulher, transformando essa reificação da mesma em um elogio. Assim, o homem funkeiro não demonstra diretamente que luta por espaço na sociedade com as mulheres, afinal, ele as valoriza fisicamente.

Já a mulher enunciativa dessa década apresenta um *ethos*, como já visto, de independência, poder e solidariedade. Essa mulher se apresenta além da aparência. Diferentemente da imagem das letras masculinas, a mulher que aparece no enunciado feminino é bela também devido a sua personalidade.

CONCLUSÃO

A pesquisa realizada observou as marcas linguísticas das letras de *funk* feminino nas décadas de 2000 e 2010 que pudessem indicar uma emancipação feminina. Partiu-se da hipótese de que o *funk* feminino apresenta marcas linguísticas que constroem um *ethos* feminino de empoderamento, em que as mulheres aparecerem como donas de sua sexualidade e de suas ações.

Para comprovar a hipótese, utilizou-se a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, por se tratar de uma teoria em que os elementos gramaticais são considerados a partir de uma perspectiva semântico-discursiva, e a concepção de *ethos* de Charaudeau e Maingueneau, para observar a imagem construída de si pelo sujeito comunicante no momento de enunciação. Com o levantamento das mudanças linguísticas ocorridas, buscou-se entender quais elementos da condição socio-histórica desses períodos influenciaram essas mudanças e, para isso, apresentaram-se a história do *funk* carioca e a concepção de feminismo interseccional. Dessa forma, a metodologia utilizada foi quantitativa-qualitativa, em que os elementos linguísticos foram analisados com o objetivo de se encontrar uma explicação para a sua aplicação nos textos. Foi uma metodologia comparativa também por se compararem os resultados da análise das letras das décadas de 2000 e 2010 e o *ethos* emergido das letras de *funk* feminino com a imagem feminina construída nas letras de *funk* masculino.

Os resultados desse estudo demonstram que as letras dos anos 2010 diferem um pouco na escolha de algumas categorias de língua da década anterior, porém, prolongam a imagem de uma mulher livre sexualmente e reforçam a autoestima feminina através justamente dessa liberdade e do poder que essa liberdade traz. Verifiquei que, por já terem sido apresentadas no cenário mundo *funk* nas músicas dos homens, as mulheres em ambas as décadas optaram por se identificarem majoritariamente através de nomeador neutro (NN). Entretanto, o segundo tipo de nomeador utilizado nos deu indícios de como a EUE enxergava a mulher nesses períodos. Nos anos 2000, o segundo maior nomeador usado foi o NE, que identificam as inimigas das EUE. As mulheres, então, são inseridas no mundo como opositoras na disputa pelo afeto masculino. Já nos anos 2010, o segundo nomeador mais frequente foi o nomeador positivo, em que ao citar seus próprios nomes, as cantoras demonstram que ser MC é algo positivo por gerar visibilidade e respeito. Quanto aos qualificadores, as EUE dos anos 2000 e 2010 dispensam a neutralidade. Vimos aparecer o uso frequente de palavras com conotação sexual e positiva para caracterizar as mulheres. Também vimos a aparição de qualificadores

negativos para caracterizar mulheres inimigas na disputa masculina e mulheres cuja EUE não aprova a atitude.

O modo de organização enunciativo também apresentou mudanças na passagem das décadas. Nos anos 2000 as enunciativas fizeram uso expressivo de versos no ato alocutivo, demonstrando o interesse principal dessas mulheres em trazer o outro para o seu texto. Esse TUD aparece muitas vezes na figura feminina opositora à EUE. Vemos, nesses casos a disputa feminina sendo verbalizada nas letras de *funk* cantadas por mulheres. Quando o TUD é homem, a enunciativa coloca-se em uma posição superior a ele, já que dá ordens para ele (sendo ele DJ ou parceiro sexual). Nos anos 2010, diferentemente da década anterior, os três atos enunciativos têm praticamente a mesma ocorrência, sendo o ato enunciativo um pouco mais expressivo. Nesse período, as EUE buscam se inserir nas letras para retratar a realidade a partir de sua ótica, demonstrando sua perspectiva sobre os fatos e sentimentos. Ao inserir o “eu” no enunciado, a EUE demonstra segurança em suas escolhas sexuais, demonstra autoestima elevada, demonstra solidariedade feminina e demonstra coragem para lutar contra a opressão.

Na análise, vi emergir das letras dos anos 2000 um *ethos* de chefia e um *ethos* de potência. As mulheres apresentam uma imagem de referência do que é ser mulher no cenário do mundo *funk*. O primeiro é percebido quando as EUE usam versos injuntivos para ordenarem o DJ e pessoas do baile a movimentarem a festa, pondo a si mesmas como líderes do baile. Já o *ethos* de potência aparece quando as mulheres dessa década dizem sem receio sobre seus desejos sexuais e quando enfrentam suas opositoras pela atenção masculina. Nas letras analisadas dos anos 2010, também encontramos o *ethos* de potência e chefia. As EUE demonstram virilidade e liderança. Entretanto, surge nesse período o *ethos* de solidariedade que não havia nas músicas dos anos anteriores. As enunciativas mostram-se solícitas para auxiliar outras mulheres a elevarem sua autoestima e saírem de relações tóxicas, além de retomarem outras mulheres fortes que lutaram pela emancipação feminina.

Em ambas as décadas, o *ethos* que aparece nas letras se difere de alguma forma da imagem feminina construída nas letras masculinas do mesmo período. Nos anos 2000, o homem enunciativo cria a imagem de uma mulher subserviente sexualmente, o que contrasta com os *ethos* de potência e chefia apresentados pelas EUE do mesmo período. Na década seguinte, tanto o homem enunciativo quanto a mulher enunciativa reforçam a liberdade sexual da mulher, ideia presente desde a década antecedente em ambos os discursos (masculino e feminino). Porém, nas letras masculinas, a liberdade sexual feminina parte da satisfação

sexual do homem. No enunciado feminino, vemos a ampliação da imagem da mulher para além da sexualidade.

Ao trazer a temática da liberdade sexual nas letras, vemos que essa pauta do feminismo atinge as mulheres periféricas, tornando-se um tema popular. Porém, apesar de trazer essa temática, as mulheres funkeiras analisadas colocam geralmente a sua sexualidade na relação com o homem. Elas não mostram nas letras analisadas o prazer sexual feminino sozinho (masturbação) e nem o prazer sexual entre mulheres. A sexualidade ronda em torno do falo. Para elas, a liberdade sexual está relacionada à noção de poder: as mulheres agora dominam a relação sexual com homens. Entretanto, verificar a liberdade sexual feminina somente como tomada de poder é um espectro da noção de sexualidade perpetrada pelo patriarcado. A submissão feminina agora está sendo substituída pela submissão masculina no ato sexual. Vê-se que a opressão heterossexual também é forte contra a mulher.

Outros temas importantes do movimento feminista, como a organização política das mulheres para lutar contra o patriarcado não apareceram em muitas letras. Quando abordam a luta contra a opressão e contra a violência masculina, as enunciantoras não mostram de que forma essa luta pode acontecer coletivamente. A própria sororidade feminina aparece sem a perspectiva de formar um coletivo para combater o patriarcado e sexismo.

A abrangência superficial desses temas mostra que debates importantes do feminismo não atingem de forma profunda a massa da população carioca. Se as mulheres funkeiras reproduzem de forma capenga em seus enunciados um aspecto do feminismo, isso demonstra que os debates que ocorrem nas academias não alcançam de fato mulheres que estão à margem da sociedade. Esse “virar de costas” para nossas irmãs periféricas reforça o que o feminismo interseccional vem apontando desde o seu início: o feminismo acadêmico e branco não emancipa de fato mulheres que já são massacradas por um estado racista, classicista e patriarcal. A ausência de diálogo entre as feministas acadêmicas e as mulheres das periferias mostra que muitas acadêmicas deixam de aprender sobre a vivência de mulheres com realidades distintas das suas, tornando o feminismo uma bolha branca e alheia a debates fundamentais de boa parte da sociedade.

Devo destacar, entretanto, que apesar de as letras de *funk* analisadas não abordarem com profundidade alguns temas do feminismo, ainda assim o movimento feminino dentro desse cenário musical representa a força e a resistência de mulheres pretas e pardas em um cenário majoritariamente masculino. Com essas músicas, as cantoras apresentadas mostram

que seus corpos são propriedades delas mesmas e que as mulheres podem e devem ocupar espaços aparentemente fechados para a sua presença. Vimos que o debate proposto por essa geração de mulheres (principalmente nos últimos anos analisados) não se limita ao tema do falo, mas também traz questões importantes de gênero, de raça e de poder financeiro, todos caros ao feminismo interseccional. O *funk* feminino é um movimento revolucionário para as mulheres!

Desejo, com o exposto ao longo desse trabalho, que nós, feministas, acadêmicas e mulheres, possamos entender que nossa atuação pela emancipação feminina precisa sair dos muros dos prédios onde estudamos e ir para as ruas, para as periferias. Que esta pesquisa demonstre a urgência de nos aproximarmos das mulheres que estão diariamente lutando (muitas vezes sozinhas) pelo simples direito de existirem e criarem seus filhos em segurança.

REFERÊNCIAS

- AKORITENE, C. Interseccionalidade. In: RIBEIRO, D. (org.). *Feminismos plurais*. São Paulo: Pólen, 2019.
- AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ANITTA. *Show das Poderosas*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/>. Acesso em: 12 nov. 2019
- ANITTA. *Menina má*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/>. Acesso em: 12 nov. 2019
- ANITTA. *Na batida*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/>. Acesso em: 12 nov. 2019
- ANITTA. *Proposta*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/>. Acesso em: 12 nov. 2019
- ANITTA. *Tá na mira*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/>. Acesso em: 12 nov. 2019
- ANITTA. *No meu talento*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/>. Acesso em: 12 nov. 2019
- ANITTA. *Perdendo a mão*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/>. Acesso em: 12 nov. 2019
- ANITTA. *Vai Malandra*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/>. Acesso em: 12 nov. 2019
- BORGES, R. “Sou feia, mas tô na moda”: o funk, discurso e discriminação (análise discursiva de documentário). Niterói, 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal Fluminense - Faculdade de Letras, 2007. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp074717.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2020.
- CARNEIRO, S. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CAZUMBÁ, B. “Elas estão descontroladas” – um estudo das estratégias linguístico-discursivas de (re)afirmação do machismo nas letras de funk masculinas nas décadas de 1990, 2000 e 2010. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- CAZUMBÁ, B. *Reflexões sobre a representação da violência contra a mulher nas letras de funk femininas*. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação) - Departamento de Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.
- CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (org.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Uma-analise-semiolinguistica-do.html>. Acesso em: 15 set. 2020

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CLEMENTE, C.; SILVA, J. Dos quilombos à periferia: reflexões sobre territorialidades e sociabilidades negras urbanas na contemporaneidade. *Crítica e Sociedade* : revista de cultura política, v. 4, n.1, jul. 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/criticasociedade/article/view/26993>. Acesso em: 05 jun. 2020

CUNHA, E. *Os sertões*. São Paulo: Ediouro, 1992.

D'ANGELO, H. Mc Carol: “Eu nasci feminista”. *Revista Fórum Semanal*, 2016. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/semanal/mc-carol-eu-nasci-feminista1/>. Acesso em: 11 nov. 2018.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEIZE TIGRONA. *Bandida*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/deise-tigrona/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

DEIZE TIGRONA. *Me chinga*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/deise-tigrona/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

DEIZE TIGRONA. *A B* é minha*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/deise-tigrona/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

DEIZE TIGRONA. *Dança neguinha*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/deise-tigrona/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

DEIZE TIGRONA. *Miniatura de Lulu*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/deise-tigrona/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

DEIZE TIGRONA. *Sadomasoquista*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/deise-tigrona/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

ESSINGER, S. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FACINA, A. “Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza. In: ENECULT, 5., 2009. *Anais...* [S.l.: s.n., 2009].

FACINA, A. *Que batida é essa?*, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/5280610/Que_batida_%C3%A9_essa. Acesso em: 02 ago. 2018.

GAIOLA DAS POPOZUDAS. *Agora eu sou solteira*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/gaiola-das-popozudas/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

GAIOLA DAS POPOZUDAS. *Ô Darci*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/gaiola-das-popozudas/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

GAIOLA DAS POPOZUDAS. *Um otário pra bancar*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/gaiola-das-popozudas/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

GAIOLA DAS POPOZUDAS. *Vai danada*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

GAIOLA DAS POPOZUDAS. *Larguei o meu marido*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

GAIOLA DAS POPOZUDAS. *Late que eu to passando*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Flávia Rios; Márcia Lima (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, B. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 14. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1997.

MC CAROL DE NITERÓI. *100% feminista*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *Ar-condicionado*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *Meu namorado é mó otário*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *Liga pra samu*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *Jorginho me empresta a 12*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *Vou tirar sua virgindade*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *Marielle Franco*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *Mulher de negócios*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *Prazer, amante do seu marido*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *Minha vó tá maluca*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MC CAROL DE NITERÓI. *O amor acabou*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MEDEIROS, J. *Funk carioca: crime ou cultura? o som dá medo e prazer*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

MELLO, R. *O contrato de comunicação da semiolinguística a serviço da análise do texto literário*. Tradução de Ana Maria Gini Madeira. Rio de Janeiro: Ecos de Linguagem, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/ecosdelinguagem/article/viewFile/33155/23805>. Acesso em: 03 dez. 2020

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

REIS, C.; ANDRADE, S. *A imigração européia nos discursos da elite política brasileira*. Disponível em: http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_cacilda_estevao_reis.pdf. Acesso em: 08 out. 2020

RIO DE JANEIRO. Assembleia Legislativa do Estado. *Lei nº 5.543, de 22 de setembro de 2009*. Define o Funk como Movimento Cultural e Musical de caráter popular. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument>. Acesso em: 05 out. 2018.

ROLNIK, R. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. In: SANTOS, R. (org.). *Diversidade, espaço e relações étnico-raciais, o negro na geografia do Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 75-90.

SÁ, S. Som de preto, de proibidão e tchuchucas: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. In: PRYSTON, A.; CUNHA, P. *Ecos urbanos: as cidades e suas articulações midiáticas*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SOBREIRA, F. *Uma análise semiolinguística do discurso poético*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiifelin/43.htm>. Acesso em: 03 dez. 2020

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019

SOUZA-LOBO, E. *A classe operária tem dois sexos: trabalho, dominação e resistência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

TATI QUEBRA BARRACO. *Boladona*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tati-quebra-barraco/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

TATI QUEBRA BARRACO. *Fama de putona*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tati-quebra-barraco/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

TATI QUEBRA BARRACO. *Sou feia, mas to na moda*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tati-quebra-barraco/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

TATI QUEBRA BARRACO. *Abre as pernas, mete a língua*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tati-quebra-barraco/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

TATI QUEBRA BARRACO. *Atola*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/tati-quebra-barraco/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

VALESCA POPOZUDA. *Beijinho no ombro*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/valeska-popozuda/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

VALESCA POPOZUDA. *Eu sou a diva que você quer copiar*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/valeska-popozuda/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

VALESCA POPOZUDA. *Eu tô solteira de novo*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/valeska-popozuda/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

VALESCA POPOZUDA. *Sou dessas*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/valeska-popozuda/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

VALESCA POPOZUDA. *Pimenta*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/valeska-popozuda/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

VALLADARES, L. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VENTURA, Z. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

VIANNA, H. *O Baile Funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1988.

ANEXO

LETRAS DOS ANOS 2000

MÚSICA 1

Bandida (Diplo feat Deize Tigrona) – 2008

Diplo toca o som
Toca Diplo, toca
Diplo toca o som
Toca Diplo, toca

O meu marido é safado
Mais safada é a amante
E eu que sou fiel
No batente a todo instante
E a safada da mamada
Quer tirar onda com a minha cara
Vou mostrar disposição
Vou quebrar essa mamada

Ah se eu fosse bandida
E tivesse uma arma na mão
Dava vários tiros na mamada com o meu
brinquedo G-treisão
Ah se eu fosse bandida
E tivesse uma arma na mão
Dava vários tiros na mamada com o meu
brinquedo G-treisão

Então pega essa mamada
Dá porrada na mamada
Quebra essa mamada
Faz ela correr pelada
Então pega essa mamada
Dá porrada na mamada
Quebra essa mamada
Faz ela correr pelada

Então pá pá pá mamada
Pá pá pá mamada
Mamada mamada mamada
Pá pá pá mamada
Pá pá pá mamada
Mamada mamada mamada
Pá pá pá mamada
Pá pá pá mamada
Mamada mamada mamada

MÚSICA 2

Me chinga (Diplo feat Deize Tigrona) – 2008

Pode me xingar de puta, eu sou absoluta
Seu gato vem me procurar
E você me xinga de puta
Mas ele não esquentava a cabeça diz que eu
sou absoluta

Na cama você não rebola
Por isso ele pega na pista
Então me xinga de puta sou absoluta
aquela da pista

Me xinga
Vai, me xinga de puta, eu sou absoluta
Pode me xingar de puta
Vai, me xinga de puta, eu sou absoluta
Pode me xingar de puta eu sou absoluta
Vai, me xinga de puta

MÚSICA 3

A B* é minha (Deize Tigrona) – 2008

Não conseguiu me comer
Agora, quer me esculaxar
Se liga seu otário no papo que eu vou
mandar
Então, pára de palhaçada, deixa de
gracinha,
Eu dou pra quem eu quiser, que a porra da
buceta é
minha.
Então, É minha, é minha, a porra da buceta
é minha
Então corre pro banheiro vai tocar uma
punheta
Eu dou pra quem eu quiser a porra da
buceta
É minha, é minha, é minha..
É minha, é minha, a porra da buceta é
minha
É minha, é minha, é minha..

MÚSICA 4**Dança neguinha (Deize Tigrona) – 2006**

Ela tá na festa
 E não sabe dançar
 Quando O DJ toca neguinha
 Vc vai quebrar
 Se tu não quebra só
 Que vai dança comigo
 Se tu não rebola neguinha
 Tu vai pro castigo
 então...
 Dança neguinha!!
 Pega no xicote
 Quebra neguinha
 Pega no xicote
 Meu pai não quer
 Que eu dançe com José
 O José é um pé rapado
 Que não lava o pé
 Entãooo..
 Dança neguinha!!
 Pega no xicote
 Quebra neguinha
 Pega no xicote
 Ela tá na festa

MÚSICA 5**Miniatura de Lulu (Deize Tigrona) – 2005**

uuu miniatura de lulu
 uuu miniatura de lulu
 uuu miniatura de lulu
 anda cara faz força quero ve ficar com a
 outra
 vou mandar um papo reto voce tem que
 saber
 se esculacha as amantes
 eu te pergunto o por que
 pelo que eu ti conheço voce
 nao é grande coisa
 seu "lulu" é tao pequeno
 pro comentario da outra
 tu eh racista,desnutrido
 a fiel nao te alimenta
 tu dependes das amantes
 mas pra elas nao compença

Tu calou, tu consentiu
 Quem gostou, grita "U"
 pra provar que eu estou certa miniatura de
 lulu
 entao

uuu miniatura de lulu
 uuu miniatura de lulu
 uuu miniatura de lulu
 anda cara faz força quero ve ficar com a
 outra

MÚSICA 6**Sadomasoquista (Deize Tigrona) – 2001**

Sadomasoquista, vamos tigrone agora grita
 vai
 Sadomasoquista, vamos tigrone agora grita
 vai
 Sadomasoquista, vamos tigrone agora grita
 vai
 quista, quista, quista

Sou tigrone chapa quente
 Adoro muita pressão
 Gosto de ser acorrentada
 E levar tapão no popozão

Quixadão vem de chicote
 Querendo me algemar
 Me botando em posição
 Já pronto pra martelar

Vem de chicote, algema, corda de alpinista
 Dai que eu percebi que o cara é
 sadomasoquista
 Vem de chicote, algema, corda de alpinista
 Dai que eu percebi que o cara é
 sadomasoquista
 Então

MÚSICA 7**Boladona (Tati Quebra-Barraco) – 2004**

Na madrugada boladona,
 sentada na esquina.
 Esperando tu passar

altas horas da matina
Com o esquema todo armado,
esperando tu chegar
pra balançar o seu coreto
pra você de mim lembrar

Sou cachorra sou gatinha não adianta se
esquivar
vou soltar a minha fera eu boto o bicho pra
pegar

Sou cachorra sou gatinha não adianta se
esquivar
vou soltar a minha fera eu boto o bicho pra
pegar

Boladona ...

MÚSICA 8

Fama de putona (Tati Quebra-Barraco) – 2004

Não adianta de qualquer forma eu
esculacho
Fama de putona só porque como seu
macho
Não adianta de qualquer forma eu
esculacho
Fama de putona só porque como seu
macho
Não adianta de qualquer forma eu
esculacho
Fama de putona só porque como seu
macho

Se prepara mona que a gente ta na pista
Sem neurose
Se prepara mona que a gente ta na pista
Sem neurose

Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou
margarida?
Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou
margarida?
Tu tem marra de Sansão mas tu é Dalila.

MÚSICA 9

Sou feia, mas to na moda (Tati Quebra-Barraco) – 2004

Eta lele, eta lele
Eta lele, eta lele
Eta lele, eta lele
Eta lele, eta lele

Eu fiquei 3 meses sem quebrar o barraco,
Sou feia, mas tô na moda,
tô podendo pagar hotel pros homens
isso é que é mais importante.

Quebra meu meu barraco 4x

MÚSICA 10

Abre as pernas, mete a língua (Tati Quebra-Barraco) -2004

No melô que tá na moda, com seu gato eu
vou meter
Te boto de quatro, de lado, por trás, mete
tudo eu vou gemer
O tempo já é moderno, e sexo tem que
variar
Se eles quer que você mame, manda eles te
chupar
Canguro Perneta, de quatro, de lado,
linguinha na bu.....

As popozudas da 'De Deus' quando pega
esquartela
Quando manda, dominado, demorou bota o
restante
Quando manda uma caricia, ah se for uma
delicia!
Sem neurose!
Goza na boca, goza na cara, goza onde
quiser
Bota na boca, bota na cara, bota onde
quiser

Então, discutir
Motel com hidromassagem
Tirar onda para elas é viver de sacanagem
O gatinho até gosta, mas tu sabe como é
Mas se ele paga o motel, ela faz o que eles

quer
Então de quatro, de lado, na tcheca e na
boquinha
Depois vem pra favela, toda fresquinha e
assadinha

Abre as pernas, mete a língua
Já viu como é que faz
Tira a camisa, bota-tira, entra e sai

Uhh tá na moda, eu mandei mamar na
horta
Eu mandei mamar na horta, você falou que
não
Agora, sua safada, você vai mamar no chão

MÚSICA 11

Atola (Tati Quebra-Barraco) – 2005

Bate perna, bate o pé
Sacode o corpo mulher
As foguentas pede agora
A montagem do atola.
Bate perna, bate o pé
Sacode o corpo mulher
As tchutchucas pede agora
A montagem do atola.
Então atola, atola, atola
Requebra pra chuchu, vai
Atola, atola, atola na
Montagem canguru
Atola, atola, atola
Requebra pra xuxu, vai
Atola, atola, atola
Dj solta o canguru
Canguru, canguru
Dança do canguru
Canguru, canguru
Dança do canguru...

MÚSICA 12

Agora eu sou solteira (Gaiola das Popozudas) - 2007

Eu vou pro baile de sainha
Agora eu sou solteira
E ninguém vai me segurar!
Daquele jeito!

De, de sainha
Daquele jeito
(Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu)

Eu vou pro baile procurar o meu negão
Vou subir no palco ao som do tamborzão
Sou cachorrone mesmo
E late que eu vou passar
Agora eu sou solteira
E ninguém vai me segurar

DJ aumenta o som
Que eu já tô de sainha
Daquele jeito!
De, de sainha!

No local do pega pega
Eu esculacho a tua mina
No completo, no mirante
Ou no muro da esquina
Na primeira tu já cansa
E eu não vou falar de novo
Ai que homem gostoso
Vem que vem, quero de novo

Gaiola das Popozudas
Agora fala pra você
Se elas brincam com a xaninha
Eu faço o homem enlouquecer

De, de sainha!
De, de sainha!

MÚSICA 13

Ô Darci (Gaiola das Popozudas) -2005

A Gaiola das Popozudas pergunta e vocês
respondem!!!
Tem alguma corno ou alguma chifruda
aqui presente?
Se tiver aponta agoraaa...aponta pro corno,
aponta pra
chifruda...apontaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Esse cara é um chifrudo ta querendo se
exibir!
O Darci, o Darci.

A mulher dele sai com outro e ele não tá
nem ai!
O Darci, o Darci
Ela namora com o patrão, com o dj e o mc!
O Darci, o Darci
De segunda a segunda ela quer se divertir!
O Darci, o Darci!

MÚSICA 14

Um otário pra bancar (Gaiola das Popozudas) - 2006

Tem que ter
Tem que ter
Tem que ter uma amante (4x)

O mascote da antiga, ele é a historia do
funk,
ele disse que o homem tem que ter uma
amante
se liga ai amiga no que a gaiola vai falar
mulher de verdade quer um otario pra
bancar.

Ele chega no baile de cordão e celular
quando vê uma gatinha ele corre pra azara
(2x)

Mas no final das contas, é um otário para
bancar,
Mas no final das contas, é um otário para
bancar, e ai?

A! aha! um otário pra bancar, e ai? (3x)

Os homens querem amantes escute o que
eu quero falar,
os homens querem amantes escute o que eu
quero falar,
As mulheres do baile querem um otario pra
bancar,
As mulheres do baile querem um otario pra
bancar.

Aaha um otário pra bancar, aaha um otário
pra bancar ai!
aaha um otário pra bancar ai!

Ele chega no baile de cordão e celular
quando vê uma gatinha ele corre pra azara
2x

mas nu final das contas é um otário banca,
mas nu final das contas é um otário banca

aaha um otário pra bancar ai!
aaha um otário pra bancar ai!
Os homens querem amantes escute o que
eu quero falar,
os homens querem amantes escute o que eu
quero falar
As mulheres do baile querem um otario pra
bancar,
As mulheres do baile querem um otario pra
bancar.

MÚSICA 15

Vai danada (Gaiola das Popozudas) - 2004

Tu quer me beijar a minha boca
Pode vim to preparada
Vai danada
Tu quer beijar minha barriguiinha
Demoro essa parada
Vai danada

Eu vou dar uma rebolada bem devagarinho
Mas o que eu quero mesmo
É ficar no sapatinho
antes, péra não se espanta com o tamanho
do danada
Vai danada

MÚSICA 16

Larguei o meu marido (Agora virei puta) (Gaiola das Popozudas) -2008

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 virei
 puta!!!

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

se-se-se-se-se-se-se-se-se-se uma tapinha não
 doi..
 eu-eu-eu-eu-eu-eu-eu-eu-eu falo pra você...
 segura esse chifre quero ver tu se fuder!!
 segura esse chifre quero ver tu se fuder!!

segura esse chifre quero ver tu se fuder!!
 segura esse chifre-chifre-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!!!
 ago-agor
 a não adianta-anta-anta...

so-so-so-so-so-so-so-somi-so me dava
 porrada!!!

e partia pra farra!!!

MÚSICA 17

Late que eu tô passando (Gaiola das Popozudas) - 2006

Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Da patinha, vai vem!
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late

No passado me esnobava, agora tá me
 cantando
 Seu comédia, seu xarope
 Agora late que eu tô passando vai

Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Da patinha, vai vem!
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late

Fica de quatro, balance o rabo
 Fica de quatro, balance o rabinho.. Balance
 o rabinho, vem

Late late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Late que eu tô passando

Me chamava de magrela
 Vivia me esculachando
 Seu cordão é uma coleira
 Vem cachorro eu tô chamando

Vai.. Late, late.. Late que eu tô passando
 vem
 Late, late... Toma ração, toma ração vem!!
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late

Gaiola das popozudas não aceita palhaçada
 Se o cara é abusado, nós metemos a
 porrada
 Ele tomou uma coça, mas não ta
 adiantando
 Dá ração pra esse otário
 Agora late que eu tô passando

Vai.. Late, late.. Late que eu tô passando
 vem
 Late, late.. Dá patinha, vai vem!
 Late, late.. Late que eu tô passando vai
 Late, late.. Toma ração, toma ração.. Vem!

LETRAS DA DÉCADA DE 2010**MÚSICA 18****Beijinho no ombro (Valesca Popozuda) - 2013**

Desejo a todas inimigas vida longa
Pra que elas vejam a cada dia mais nossa vitória
Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba
Aqui, dois papos não se cria e nem faz história

Acredito em Deus, faço Ele de escudo
Late mais alto que daqui eu não te escuto
Do camarote, quase não dá pra te ver
Tá rachando a cara, tá querendo aparecer

Não sou covarde, já tô pronta pro combate
Keep calm e deixa de recalque
O meu sensor de piriguete explodiu
Pega a sua inveja e vai pra...

Beijinho no ombro pro recalque passar longe
Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
Beijinho no ombro só quem tem disposição

Beijinho no ombro pro recalque passar longe
Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
Beijinho no ombro só quem tem disposição

MÚSICA 19**Eu sou a diva que você quer copiar (Valesca Popozuda) -2014**

O meu brilho você quer
Meu perfume você quer
Mas você não leva jeito
Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito

Eu já falei que eu sou top
Que eu sou poderosa
Veja o que eu vou te falar
Eu sou a diva que você quer copiar

Se der mole, te limpo todinho
Tudo bem, demorô, não faz mal
Passo o rodo e dou uma esfregada
O meu brilho é natural

Abre o olho senão eu te pego
E te dou uma escovada
Toma vergonha na cara
Sai pra lá, falsificada

O meu brilho você quer
Meu perfume você quer
Mas você não leva jeito
Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito

Eu já falei que eu sou top
Que eu sou poderosa
Veja o que eu vou te falar
Eu sou a diva que você quer copiar

MÚSICA 20**Eu tô solteira de novo (Valesca Popozuda) -2017**

Eu cansei de ser sua rainha
Eu não quero você na minha vida
E que se dane o que você diz pro povo
Eu, eu tô solteira de novo

(Daquele jeito)
Eu tô solteira de novo
(Daquele jeito)

Eu tô solteira de novo
 (Daquele, daquele jeito)
 De novo, de novo, de novo
 (Daquele jeito)

É forte o babado
 Acionei o contatinho guardado
 Chamei no insta aquele bofe safado
 Hoje eu escolho quem eu fico, agarro
 Rebolo, beijo, me acabo

É forte o babado
 Acionei o contatinho guardado
 Chamei no insta aquele bofe safado
 Hoje eu escolho quem eu fico, agarro
 Rebolo, beijo, me acabo

MÚSICA 21

Sou dessas (Valesca Popozuda) -2015

Sou dessas que fala o que pensa bem na tua cara
 Sou dessas que nunca levou desaforo pra casa
 Sou dessas que se for preciso até falo mais alto
 Sou dessas que roda a baiana sem descer do salto
 Sou dessas que se arruma toda só pra provocar
 Sou dessas que de vez em quando gosta de aprontar
 Às vezes tomo um negocinho só para me soltar
 Vou te mostrar como se joga se quiser brincar

E se quiser eu dou
 Se eu quiser vou dar
 Um pouquinho de moral, mas não pode gamar
 E se quiser eu dou
 Se eu quiser vou dar
 Um pouquinho de moral, mas não pode gamar

Sou dessas de fazer, sou dessas de zuar
 Sou dessas que se amarra e gosta muito é de ahhh
 Dessas de fazer, dessas de zuar
 Sou dessas que se amarra e gosta muito é de ahhh
 Dessas de fazer, dessas de zuar
 Sou dessas que se amarra e gosta muito é de
 Desce, desce, desce, desce, ahh
 Desce, desce, desce, desce, ahh

MÚSICA 22

Pimenta (Valesca Popozuda) -2017

É diferente
 Fica ciente que o negocio aqui é quente
 Mexe com a mente, hipnotiza muita gente
 Tem o poder de te fazer pirar
 Ai, que vontade que me dá

Dá uma loucura
 É viciante, ela é feita de açúcar
 Na rua é santa, mas em casa é maluca
 É impossível não se apaixonar
 Agora eu quero ver parar

Tá gamadinho na minha treta
 Ela é mais quente que pimenta malagueta
 Tá viciado no chazinho aqui da preta
 Agora vai comer na mão aqui da nega,
 nega

Tá gamadinho na minha treta
 Ela é mais quente que pimenta malagueta
 Tá viciado no chazinho aqui da preta
 Agora vai comer na mão aqui da nega,
 nega

Agora ele
 Manda mensagem todo dia, toda hora
 Se eu digo não, já faz beicinho, quase chora
 Já não consegue mais se controlar
 Vai fazer o que eu mandar

Enquanto isso
 Vou provocando, vou deixando a coisa
 louca
 Atrás da gata, eu escondo uma louca
 Já tá virando o meu brinquedinho
 Que peninha, coitadinho!

Tá gamadinho na minha treta
 Ela é mais quente que pimenta malagueta
 Tá viciado no chazinho aqui da preta
 Agora vai comer na mão aqui da nega,
 nega

Tá gamadinho na minha treta
 Ela é mais quente que pimenta malagueta
 Tá viciado no chazinho aqui da preta
 Agora vai comer na mão aqui da nega,
 nega

Tá gamadinho, tá?

MÚSICA 23

Show das Poderosas (Anitta) -2013

Prepara, que agora é a hora
 Do show das poderosas
 Que descem e rebolam
 Afrontam as fogosas
 Só as que incomodam
 Expulsam as invejosas
 Que ficam de cara quando toca
 Prepara

Se não tá mais à vontade, sai por onde
 entrei
 Quando começo a dançar, eu te
 enlouqueço, eu sei
 Meu exército é pesado, e a gente tem poder
 Ameaça coisas do tipo: Você!
 Vai!

Solta o som, que é pra me ver dançando
 Até você vai ficar babando
 Para o baile pra me ver dançando

Chama atenção à toa
 Perde a linha, fica louca

Solta o som, que é pra me ver dançando
 Até você vai ficar babando
 Para o baile pra me ver dançando
 Chama atenção à toa
 Perde a linha, fica louca

Prepara, que agora é a hora
 Do show das poderosas
 Que descem, rebolam
 Afrontam as fogosas
 Só as que incomodam
 Expulsam as invejosas
 Que ficam de cara quando toca
 Prepara

MÚSICA 24

Menina má (Anitta) -2012

Me olha e deseja que eu veja
 Mas já digo: Não vai rolar!
 Agora é tarde pra você querer me ganhar
 Rebolo, te olho
 Mas eu não quero mais ficar
 Eu admito que acho graça em ver você
 babar

Vem, se deixa render
 Vou como sereia naufragar você
 Satisfaço o meu prazer
 Te provocar e deixar você querer

Agora eu vou me vingar: Menina má
 Vou provocar, vou descer, vou instigar
 Me pede beijo, desejo
 Não vou beijar
 Pode sonhar!
 Sou uma menina má

Agora eu vou me vingar: Menina má
 Vou provocar, vou descer, vou instigar
 Me pede beijo, desejo
 Não vou beijar

Pode sonhar!
Sou uma menina má

MÚSICA 25

Na batida (Anitta) -2014

Não dá mole, vem pra cá
Não tem hora pra acabar
O clima tá esquentando
Eu só vim avisar

Se pensou que ia desistir
Não precisa se iludir
Não sou daquelas que pedem pra parar
Pra parar

Na batida
É que eu fico sem pensar
Para a pista
Vem que aqui é o meu lugar

Na batida
Nem adianta tentar
Aqui é o meu lugar
Aqui é o meu lugar

E depois que começar
Não se arrepende
E depois que me atçar
Não adianta mais!
Quando me atçar
Não adianta mais!
Quando eu me mexer
Vai ver quem vai perder!

E depois que começar
Não se arrepende
E depois que me atçar
Não adianta mais!
Quando me atçar
Não adianta mais!
Quando eu me mexer
Vai ver quem vai perder!

MÚSICA 26

Proposta (Anitta) - 2013

Se você quer ficar, tem que me conquistar
Pra eu não mandar sumir, pra eu não
mandar ralar
Tem que me envolver, tem que me
convencer
Se não eu vou gritar... evapora
Não toque no meu cabelo, você não é
escova
Só manda papo errado, pensa que eu sou
boba
Tá se achando o brabo, crente que é o cara
Mas meu sensor de mané, me deixa ligada

É, aceita, sai, da mesa
Não encosta não

É, aceita, sai, da mesa
Não encosta não
Eu quero outra proposta

MÚSICA 27

Tá na mira (Anitta) -2013

Não sou de falar, mas me peguei pensando
em você
Presta muita atenção no que eu vou dizer
Eu tô querendo, louca, tonta, doida pra te
ter
Me agarra, pega, mas só se for pra valer

Eu não sou de falar, mas eu quero você
Virou foco, meta, nem consigo entender
Tipo mágica, foi rápido pra eu te querer
Mas baixa a bola, agora vem meu proceder

Se for parar, cê fica
Se vai ficar, não brinca
Sou mais que uma conquista
Não sou mulher da pista

Tirou a sorte grande
Cuidado, não me espante
Sou diferente, quente

Não dá mole, me garante
Mas se tu não quiser, eu quero menos
ainda
Se fizer pouco caso, eu quero menos ainda
Vai ou fica
Se decida
Tá na mira
Seu tempo tá passando, tá

Mas se tu não quiser, eu quero menos
ainda
Se fizer pouco caso, eu quero menos ainda
Vai ou fica
Se decida
Tá na mira
Seu tempo tá passando, tá

MÚSICA 28

No meu talento (Anitta) -2014

Chega, fecha o closet na maldade
Que hoje eu vou pegar você
Hoje eu vou pegar você
Hoje eu vou pegar

Vem, que eu já tô cheia de vontade
De fazer acontecer
Hoje eu vou te enlouquecer
Hoje eu vou te enlouquecer

Vem chega mais perto
Vai fica avontade
É que eu tô querendo a noite toda

Não, não para agora
Vai se movimentar
Vem, que eu não tô aqui à toa

Pode vir que vai começar
Não tem mais jeito
E não adianta tentar
Já foi, tá feito

Esse som é pra dominar
Teu pensamento
Vem que eu vou te hipnotizar
No meu talento

Pode vir que vai começar
Não tem mais jeito
E não adianta tentar
Já foi, tá feito

Esse som é pra dominar
Teu pensamento
Vem que eu vou te hipnotizar
No meu talento

MÚSICA 29

Perdendo a mão (Anitta part. Seakret e Jojo Maronttinni) - 2018

Toda vez que a gente sai é mó emoção
Só fala besteira, desce até o chão
Tu é minha parceira ou talvez meu irmão
Mas pegou esse cara e tá perdendo a mão

Ele é bonito, dá até pra entender
Mas já tá pirando, querendo te prender
Controla tua roupa, tuas amiga e os rolê
Se eu fosse você, botava ele pra correr

Você é a mais braba dessa festa aqui
Tá deixando ele te diminuir
Tá falando sério ou é pra gente rir?
Vê se vale a pena esse cara aí

Já dei meu recado e agora vou ralar
Ainda dá tempo, se quiser chegar
Sou família, eu não vou te abandonar
Quando o beat entrar, sei que cê vai gostar
(o quê?)

(Hey hey hey, vai)

MÚSICA 30

Vai Malandra (Anitta part. MC Zaac, Maejor, Tropkillaz e DJ Yuri Martins) – 2017

Vai, malandra, an an
 Ê, tá louca, tu brincando com o bumbum
 An an, tutudum, an an
 Vai, malandra, an an
 Ê, tá louca, tu brincando com o bumbum
 An an, tutudum, an an

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

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

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

Não vou mais parar
 Cê vai aguentar
 Não vou mais parar
 Cê vai aguentar

Vai, malandra
 Show me somethin'
 Brazilian baby, you know I want ya
 Booty big, sit a glass on it
 See my zipper put that ass on it
 Hypnotized by the way you shake it
 I can't lie I'm tryna see you naked
 Anitta, baby, I'm tryna spank it
 I can give it to you, can you take it?

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

Vai, malandra, an an
 Ê, tá louca, tu brincando com o bumbum
 An an, tutudum, an an
 Vem, malandra, an an
 Eu tô louca, tô brincando com o bumbum
 An an

Vai, malandra
 Turn around and put it down on me, baby
 Vai, malandra, an an
 Ê, tá louca, tô brincando com o bumbum
 An an, baby

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

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

Não vou mais parar
 Cê vai aguentar
 Não vou mais parar
 Cê vai aguentar

Throw it back on me and Zaac
 Make it clap, yeah, I'm into that
 Pullin' tracks, yeah, I'm into that
 From the back, yeah, I'm into that
 Big dog say to the kitty cat
 Young boss where the millis at
 In favela where it's litty at
 And the whole Brazil is feelin' that

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

Vai, malandra, an an
 Ê, tá louca, tu brincando com o bumbum
 An an, tutudum, an an
 Vai, malandra, an an

Ê, tá louca, tô brincando com o bumbum
An an, baby

MÚSICA 31

100% feminista (Mc Carol de Niterói part. Karol Conka) (2016)

Presenciei tudo isso dentro da minha
família
Mulher com olho roxo, espancada todo dia
Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia
Que mulher apanha se não fizer comida
Mulher oprimida, sem voz, obediente
Quando eu crescer, eu vou ser diferente

Eu cresci
Prazer, Carol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista
Eu cresci
Prazer, Carol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista

Represento Aqualtune, represento Carolina
Represento Dandara e Chica da Silva
Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro
Forte, autoritária e às vezes frágil, eu
assumo
Minha fragilidade não diminui minha força
Eu que mando nessa porra, eu não vou
lavar a louça

Sou mulher independente não aceito
opressão
Abaixa sua voz, abaixa sua mão

Mais respeito
Sou mulher destemida, minha marra vem
do gueto
Se tavam querendo peso, então toma esse
dueto
Desde pequenas aprendemos que silêncio
não soluciona
Que a revolta vem à tona, pois a justiça
não funciona
Me ensinaram que éramos insuficientes

Discordei, pra ser ouvida, o grito tem que
ser potente

Eu cresci
Prazer, Karol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista
Eu cresci
Prazer, Karol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista

Represento Nina, Elza, Dona Celestina
Represento Zeferina, Frida, Dona Brasilina
Tentam nos confundir, distorcem tudo o
que eu sei
Século XXI e ainda querem nos limitar
com novas leis
A falta de informação enfraquece a mente
Tô no mar crescente porque eu faço
diferente

Eu cresci
Prazer, Carol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista
Eu cresci
Prazer, Karol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista

Eu cresci
Prazer, Carol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista
Eu cresci
Prazer, Karol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista

100%, por cento, por cento, por cento
feminista
100%, por cento, por cento, por cento
feminista
100%, por cento, por cento, por cento
feminista
100%, por cento, por cento, por cento
feminista

MÚSICA 32

Ar-condicionado (Mc Carol de Niterói) - 2013

Sou Carol de Niterói
Vou mandar meu papo
Eu não sou cerveja
Mas só vivo no gelado

No ar condicionado, no ar condicionado
(Vou te comer, vou te comer)
No ar condicionado, no ar condicionado
(Vou te comer, vou te comer)
No ar condicionado, no ar condicionado

Não quero ventilador
Tá calor pra caralho
Quero ar condicionado, quero ar
condicionado
(Vou te comer, vou te comer)
No ar condicionado, no ar condicionado
(Vou te comer, vou te comer)

Tirou minha calcinha
E meteu o pau gelado
No ar condicionado, no ar condicionado

Não quero ventilador
Tá calor pra caralho
Quero ar condicionado, quero ar
condicionado
Se o ar pifar
Eu vou trocar de namorado

Quero ar condicionado, quero ar
condicionado
Novinho daqui do baile
Vou dormir no seu quarto
No ar condicionado, no ar condicionado

MÚSICA 33

Meu namorado é mó otário (Mc Carol de Niterói) - 2012

Meu namorado é mó otário
Ele lava minhas calcinha

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 curtidão

Aca, aca, aca, aca, acaba com essa
Vai!
Vai!
Vai!

MÚSICA 34

Liga pra samu (Mc Carol de Niterói) - 2015

Explanou no microfone
Que queria transar
Ela bebeu demais
Ela falou sem pensar
Minha amiga não é disso
Ela é mina de família
Se embalou no ritmo
Ritmo da putaria

Liga pra Samu
Liga pra Samu
Ela quis transar com três
Deu hemorragia no cu

Eu fui atrás
Eu avisei
Quando eu fui ver
Ela foi embora com três
O DJ anunciou
Tô muito preocupada
A minha amiga tá na treta desmaiada

Liga pra Samu
Liga pra Samu
Ela quis transar com três
Deu hemorragia no cu

MÚSICA 35

Jorginho me empresta a 12 (Mc Carol de Niterói) - 2016

Filha da puta, me deixou a pé
Veio pra cá pro baile
Pra comer outra mulher

Me trancou em casa
Me deixou sem dinheiro
Jorginho me empresta a 12
Vou matar esse maconheiro

Ô, Jorginho
Me empresta a 12
Pra mim fazer um barulho
Vou matar esse maconheiro

Ô, Jorginho
Me empresta a 12
Pra mim fazer um barulho
Vou matar esse maconheiro

Ô, Jorginho
Me empresta a 12
Ô, Jorginho
Me empresta a 12
Ô, Jorginho
Me empresta a 12

MÚSICA 36

Vou tirar sua virgindade (Mc Carol de Niterói) - 2016

Eu me amarro num novinho
Diz pra mim a sua idade
Porque essa noite
Eu vou tirar sua virgindade

Vou tirar
Vou tirar sua virgindade
Vou tirar
Vou tirar sua virgindade

Novinho de 15 anos
Eu vou tirar sua virgindade

Vou tirar
Senta no sofá e fica a vontade
Porque a Carol Bandida vai tirar sua virgindade

MÚSICA 37

Marielle Franco (Mc Carol de Niterói part. Heavy Baile) - 2018

Vocês querem nos matar, nos controlar
Vocês não vão nos calar
Mesmo sangrando a gente vai tá lá
Pra marchar e gritar
Eu sou Marielle, Cláudia, eu sou Marisa
Eu sou a preta que podia ser sua filha
Solidariedade, mais empatia
O povo preto tá sangrando todo dia
Eu não aguento mais viver oprimida
Nesse país sem democracia
Eu tô me sentindo acorrentada,
desmotivada
Eu também naquele carro fui executada
Eu tenho ódio, pavor, eu sinto medo
A escravidão não acabou, estão matando os negro
Estão cansado de ser esculachado, roubado
Oprimido, preso, forjado

Preto aqui não tem direitos, não tem direitos
Mulheres pretas aqui não têm direitos, não têm direitos

Temos que aguentar a dor
Sou obrigada a parir o filho do meu estuprador
O poder é opressor, manipulador
Eles batem até em professor
Nem sempre eu sou tão forte
Mas vou tá lá gritando contra a morte
Gritando contra o poder machista branco
Presente hoje e sempre, Marielle Franco

Preto aqui não tem direitos, não tem direitos
Mulheres pretas aqui não têm direitos, não têm direitos

Preto aqui não tem direitos, não tem direitos
Mulheres pretas aqui não têm direitos, não têm direitos

MÚSICA 38

Mulher de negócios (Mc Carol de Niterói) - 2018

Sustenta essa parada
Vou aí de madrugada
De moto, armada
Na sua casa
Me deixa pelada
De 4 na sala
Passando meu corpo na arma
Me chama de gorda safada

Ooooo ooooo
Tu sabe que eu sou vida louca
Prazer, carol bandida

Suada e excitada
Totalmente desarmada
Eu te amo, cara
Mas não me faz de otária
Ela é muito mais bonita
É o amor da sua vida
Te dou paz, ela te inferniza
Ela te explana na pista
Sou sua mulher de negócios
Eu negocio com os sócios
Se tiver que matar
Vou defender o que é nosso
Eu te enriqueço
Tudo tem o seu preço
Tu não gosta de mim?
Vai pagar de outro jeito

Ooooo ooooo
Tu sabe que eu sou vida louca
Prazer, carol bandida

Pra você nunca tive valor
Sempre usou meu amor
Obsessão ao seu favor
Mas agora acabou

Tu me criou um vazio
Um amor doentio
Vai doer muito mais em mim
Apertar o gatilho

Ooooo ooooo
Tu sabe que eu sou vida louca
Prazer, carol bandida

MÚSICA 39

Prazer, amante do seu marido (Mc Carol de Niterói) - 2016

Você vive se gabando falando que ele é só seu
Metade pra baixo, ele também é meu
Ele ria da tua cara enquanto você ligava
7 hora da manhã, seu marido me chupava
Nunca te deu valor, nem nunca vai te dar
Homem gosta de mulher que gosta de esculachar

Tu é chifruda
Tu é uma corna
Aprende uma coisa
Peixe morre pela boca
Tu é chifruda
Tu é uma corna
Aprende uma coisa
Peixe morre

Sentar na pica dele foi delicioso
Enquanto tu chorava a gente gozava gostoso
Prazer eu sou Carol Bandida, amante do seu marido
Seu aniversário ele passou comigo
Quando eu passar, fica bem calada
Eu pego seu marido rindo da tua cara
Rindo da tua cara
Rindo da tua cara

MÚSICA 40

Minha avó tá maluca (Mc Carol de Niterói) - 2012

Minha vó tá maluca
Minha vó tá maluca

Tanta coisa pra comprar
Ela comprou uma peruca
Minha vó tá maluca
Minha vó
Deu 120 na peruca

Minha casa no tijolo
Minha geladeira pura
Minha vó tá maluca
Minha vó tá maluca

Tá rodando de twist com o playboy da
jurujuba
Minha vó tá maluca
Minha vó tá maluca

Bancando pra caralho fumando maconha
na rua
Minha vó tá maluca
Minha vó tá maluca

Bancando pra caralho fumando maconha
na rua
Minha vó tá maluca
Minha vó tá maluca

Minha vó tá maluca
Minha vó tá maluca
Minha vó tá maluca

MÚSICA 41

O amor acabou (Mc Carol de Niterói) - 2016

O sol já vai nascer, mete o pé pra sua casa
Não comenta com ninguém da noite
passada
O amor acabou, é melhor tu me esquecer
O que aconteceu, não vai mais acontecer
Ontem eu tava triste, acabei me embalando
Transei contigo pensando no homem que
eu amo

Puta que pariu
Fui botar ele pra chupar
Agora o novinho não para de tontiar
Puta que pariu
Fui botar ele pra chupar
Agora o novinho não para de tontiar

O que eu falei, esquece é só na cama
Que eu ia ser sua durante uma semana
No terceiro round eu ví crime em você
Infelizmente eu não posso me envolver
Pô colega tipo... não é nada com você
Mas eu sou bandida eu vou fazer você
sofrer

Puta que pariu
Fui botar ele pra chupar
Agora o novinho não para de tontiar
Puta que pariu
Fui botar ele pra chupar
Agora o novinho não para de tontiar