



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

RAFAELA MARTINS DA SILVA

AS REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADE NO FUNK DE ANITTA:
UMA INVESTIGAÇÃO DO DISCURSO CRÍTICO

MACEIÓ-AL

2024

RAFAELA MARTINS DA SILVA

**AS REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADE NO FUNK DE ANITTA:
UMA INVESTIGAÇÃO DO DISCURSO CRÍTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Lorena Araújo de Oliveira Borges

MACEIÓ – AL

2024

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Jorge Raimundo da Silva – CRB-4 – 1528

S586r

Silva, Rafaela Martins da.

As representações de feminilidade no Funk de Anitta: uma investigação do discurso crítico / Rafaela Martins da Silva. – 2024.
100 f. : il.

Orientadora: Lorena Araújo de Oliveira Borges.

Dissertação (Mestrado Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 93-100

1. Anitta. 2. Discurso – empoderamento feminino. 3. Feminilidades – Funk.
I. Título.

CDU: 81'322.5/.6



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE
ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA E LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

RAFAELA MARTINS DA SILVA

Título do trabalho: “AS REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADE NO FUNK DE ANITTA: UMA INVESTIGAÇÃO DO DISCURSO CRÍTICO”

DISSERTAÇÃO aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em LINGÜÍSTICA, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Documento assinado digitalmente
 LORENA ARAUJO DE OLIVEIRA BORGES
Data: 21/12/2024 15:00:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Lorena Araújo de Oliveira Borges (PPGLL/Ufal)

Examinadoras:

Documento assinado digitalmente
 JACIARA JOSEFA GOMES
Data: 20/12/2024 15:12:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Jaciara Josefa Gomes (UPE)

Documento assinado digitalmente
 DEBORA RAQUEL HETTWER MASSMANN
Data: 20/12/2024 10:29:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Débora Raquel Hettwer Massmann (PPGLL/Ufal)

Maceió, 19 de dezembro de 2024

Dedico este trabalho à minha querida mãe. E a todas as mulheres que necessitam se desprender de alguma amarra, seja emocional ou psicológica.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, todo poderoso, por todos os dias de bonança que me são concedidos, pois eles me propiciam paz e tranquilidade. Mas também agradeço pelos dias de inconstâncias, afinal, esses momentos são os que mais me ensinam e me fortalecem.

À Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e ao Programa de Pós Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) pela oportunidade como discente. Minha gratidão a todas as pessoas que tive a honra de conhecer, de modo especial aos professores que me propiciaram redefinir diversos conceitos e viajar em instigantes reflexões.

À minha orientadora Dra. Lorena Borges que brilhantemente leu, comentou e releu meus textos, quantas vezes foram necessárias, para que chegássemos o mais próximo de nossos ideais de pesquisa. Meu aprendizado e amadurecimento enquanto sua orientanda são incalculáveis e indescritíveis, suas recomendações e ensinamentos me fizeram despertar para novas realidades e percepções de mundo, muito obrigada.

À banca examinadora, composta pelas Profas. Doutoras Jaciara Josefa Gomes e Debora Raquel Hettwer Massmann. Obrigada pela leitura atenta e contribuições riquíssimas que colaboraram imensamente para esta pesquisa.

À minha mãe e meu pai (in memoriam), vocês são a luz que me direciona em diversos momentos. Obrigada por todo o colo, ensinamentos, valores e amor incondicional que foram fundamentais em minha formação. Agradeço aos meus irmãos Dinho, Zeca, Ronys e, especialmente, à minha irmãzinha, Amanda. Meus dias seriam menos coloridos se não tivesse vocês em minha vida. Obrigada por todo o incentivo e por tantos momentos de descontração e reflexão que me fortalecem psicologicamente e emocionalmente.

Ao meu amado Cleiton, por me apresentar tantas outras formas possíveis de amor. Por me ouvir e procurar me entender, mesmo quando nada faz sentido para você. Por acreditar em mim, ser meu refúgio e calmaria tantas vezes que precisei, seu amor me fortalece e traz paz. Obrigada à minha pequenina Liz, por ser tão linda, maravilhosa e amorosa. Olhar para você e te segurar em meu colo me afagaram em diversos momentos de dúvidas durante esta trajetória acadêmica. Obrigada pelos ensinamentos e recomeços diários. Amo vocês!

Aos amigos, amigas, cunhados, cunhadas, compadres, comadres, sobrinhos, sobrinhas, afilhados, afilhadas, todos e todas que torcem e se alegram por minhas conquistas. Vocês são maravilhosos. Gratidão imensa a todos vocês!

“As mulheres negras são ultrassexualizadas desde o período colonial. No imaginário coletivo brasileiro, propaga-se a ideia de que são “lascivas”, “fáceis” e “naturalmente sensuais”. Essa ideia serve, inclusive, para justificar abusos: mulheres negras são as maiores vítimas de violência sexual no país.”

(Djamila Ribeiro, 2019)

RESUMO

O *funk* é um importante instrumento decolonial, que amplifica a voz de muitas mulheres oprimidas e silenciadas pelo sistema de gênero colonial-moderno opressor. Situada na intersecção entre raça, gênero e classe, esta investigação objetiva compreender quais as representações de feminilidade existentes em algumas das músicas da *funkeira* Anitta e como essas representações reverberam (ou não) discursos feministas decoloniais. Entendemos o *funk* não apenas como um gênero musical, mas como um estilo de vida, marginalizado e menosprezado pela cultura patriarcal. Pontuamos que não é apenas a música que sofre com esse (pre)conceito, mas todas as pessoas que se identificam e aderem a esse estilo. Portanto, acreditamos que quando o sistema marginaliza esse gênero, não são apenas as *funkeiras* e *funkeiros* que são inferiorizados, mas também as pessoas que se utilizam desse estilo para conseguir lugar de fala em diferentes contextos. Quando Lélia González (2020) afirma que a mulher negra é estereotipada com a imagem de subserviência doméstica e erótica, recordamos que o *funk* enquanto gênero surgido na favela, também sofre preconceito, afinal torna-se uma forma de representação das mulheres negras, em sua maioria, que carrega sequelas de um discurso hegemônico de dominação racista e patriarcal. Na presente investigação também trazemos algumas mulheres *funkeiras* que representam e são referência no estilo, especialmente a cantora Anitta, intérprete das músicas analisadas. Como aporte metodológico empregamos a Análise do Discurso Crítica (ADC)¹, com a intenção de colaborar com a temática acerca das representações discursivas. Utilizamos como pressupostos teóricos a ADC Faircloughiana, que considera a linguagem situada em práticas sociais. O tipo de pesquisa é qualitativa, crítica do tipo documental partindo das discussões apresentadas por Flick (2009) e Carspecken (2011). E sobre o contexto histórico e as feminilidades manifestadas no gênero musical *funk*, procuramos dialogar com Vianna (1988), Coutinho (2020) e Gomes (2021). O *corpus* analisado é composto por letras de *funk* da cantora e compositora Anitta, analisadas em seus aspectos linguísticos-textuais. Ainda que o gênero musical analisado seja marginalizado e sofra preconceito de diversas formas, sendo estigmatizada pela mídia com a ideia de criminalidade, ele é uma manifestação de grande massa, relacionada ao estilo de vida das pessoas que moram nas periferias e favelas. Ao apontarmos que o funk pode confrontar os estereótipos de feminilidade e ponderar sobre os paradigmas comportamentais que a cultura patriarcal e opressora impõe como ideal, esperamos contribuir com novas perspectivas e novos olhares ao gênero musical. Portanto, corroboramos que a representatividade da mulher nesse gênero não apenas contribui, mas também evidencia e influencia o empoderamento feminino.

Palavras-chave: Anitta; Discurso; Empoderamento Feminino; Feminilidades; Funk.

¹ Do inglês, apresentado por Fairclough (1999), Critical Discourse Analysis (CDA), embora saibamos que alguns autores como Van Dijk (2023) utilizam a tradução para o português Análise Crítica do Discurso (ACD), neste trabalho, para padronizarmos o uso da sigla, optamos por Análise do Discurso Crítica (ADC), também utilizada por Vieira e Resende (2016).

ABSTRACT

Funk is an important decolonial instrument that can give voice to many women who are oppressed and silenced by the oppressive system. Situated at the intersection of race, gender and class, this research aims to understand the representations of decolonial femininities that exist in some of the songs by funk singer Anitta and how these representations reverberate (or not) with decolonial feminist discourses of empowered women. We understand funk not only as a musical genre, but as a lifestyle, marginalized and despised by patriarchal culture. We emphasize that it is not only music that suffers from this (pre)conception, but all people who identify with and adhere to this style. Therefore, we believe that when the system marginalizes this genre, it is not only funk singers who are inferiorized, but also the people who use this style to gain a place to speak in different contexts. When Lélia González (2020) states that black women are stereotyped with the image of domestic and erotic subservience, we remember that funk, as a genre that emerged in the favela, also suffers from prejudice, after all, it becomes a form of representation of black women, mostly, which carries consequences of a hegemonic discourse of racist and patriarchal domination. In this investigation, we also bring some female funk singers who represent and are a reference in the style, especially the singer Anitta, interpreter of the analyzed songs. As a methodological contribution, we use Critical Discourse Analysis (CDA), with the intention of collaborating with the theme about discursive representations. We use Faircloughian CDA as theoretical assumptions, which considers language situated in social practices. The type of research is qualitative, documentary criticism based on the discussions presented by Flick (2009) and Carspecken (2011). Regarding the historical context and femininities manifested in the funk musical genre, we sought to dialogue with Vianna (1988), Coutinho (2020) and Gomes (2021). The analyzed corpus is composed of funk lyrics by singer and composer Anitta, analyzed in their linguistic-textual aspects. Even though the musical genre analyzed is marginalized and suffers from prejudice in many ways, being stigmatized by the media with the idea of criminality, it is a mass manifestation, related to the lifestyle of people who live in the outskirts and favelas. By pointing out that funk can confront stereotypes of femininity and consider the behavioral paradigms that patriarchal and oppressive culture imposes as ideal, we hope to contribute with new perspectives and new looks on the musical genre. Therefore, we corroborate that the representation of women in this genre not only contributes, but also highlights and influences female empowerment.

Keywords: Anitta; Discourse; Female Empowerment; Femininities; Funk.

RESUMEN

El *funk* es un importante instrumento decolonial, que consigue dar voz a muchas mujeres oprimidas y silenciadas por el sistema opresor. Situada en la intersección entre raza, género y clase, esta investigación objetiva comprender cuáles representaciones de feminidades decoloniales hay en algunas de las músicas de la *funkeira* Anitta y cómo esas representaciones reverberan (o no) discursos feministas decoloniales de mujer empoderada. Entendemos el *funk* no apenas como un género musical, sino como un estilo de vida, marginado y menospreciado por la cultura patriarcal. Destacamos que no apenas la música sufre con ese (pre)juicio, sino todas las personas que se identifican y adhieren a ese estilo. Por lo tanto, acreditamos que cuando el sistema margina a ese género, no son apenas las *funkeiras* y *funkeiros* que son vistos como degradados, sino también las personas que se utilizan de ese estilo para conseguir lugar de habla en diferentes contextos. Cuando Lélia González (2020) afirma que la mujer negra es estereotipada con la imagen de sumisión doméstica y erótica, recordamos que el *funk* como género surgido de la periferia, también sufre prejuicio, al final se convierte en una forma de representación de las mujeres negras, en su mayoría, que carga secuelas de un discurso hegemónico de dominación racista y patriarcal. En la presente investigación también traemos algunas mujeres *funkeiras* que representan y son referencia en ese estilo, especialmente la cantante Anitta, intérprete de las músicas analizadas. Como aporte metodológico empleamos el Análisis Crítico del Discurso (ACD), con la intención de colaborar con la temática acerca de las representaciones discursivas. Utilizamos como marco teórico el ACD de Fairclough, que considera el lenguaje como siendo situada en prácticas sociales. El tipo de investigación es cualitativa, crítica del tipo documental partiendo de las discusiones presentadas por Flick (2009) y Carspecken (2011). Y acerca del contexto histórico y las feminidades manifiestas en el género musical *funk*, buscamos dialogar con Vianna (1988), Coutinho (2020) y Gomes (2021). El corpus analizado está compuesto por letras de *funk* de la cantautora Anitta, analizadas en sus aspectos lingüístico-textuales. Si bien el género musical analizado está marginado y sufre prejuicios de muchas maneras, siendo estigmatizado por los medios de comunicación con la idea de criminalidad, se trata de una manifestación de masas, relacionada con el estilo de vida de las personas que viven en las periferias y favelas. Al señalar que el funk puede confrontar los estereotipos de feminidad y considerar como ideales los paradigmas de comportamiento que impone la cultura patriarcal y opresiva, esperamos contribuir con nuevas perspectivas y nuevas miradas sobre el género musical. Por tanto, corroboramos que la representación de la mujer en este género no sólo contribuye, sino que también resalta e influye en el empoderamiento femenino.

Palabras-clave: Anitta; Discurso; Empoderamiento Femenino; Feminidad; Funk.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Relações entre os significados do discurso, de Fairclough (2003), e os eixos de Foucault (1994).....	66
Quadro 2 -	Músicas de Anitta a serem analisadas nesta pesquisa.....	75
Quadro 3 -	Letra da música “Na Batida”.....	77
Quadro 4 -	Letra da música “Bang”.....	78
Quadro 5 -	Letra da música “Paradinha”.....	83
Quadro 6 -	Letra da música “Medicina”.....	85
Quadro 7 -	Letra da música “Envolver”.....	88

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Esquema de organização comunicacional em estruturas e sistemas formais..	55
Figura 2 -	Texto em contexto.....	56
Figura 3 -	Ontologia estratificada do Realismo Crítico.....	60
Figura 4 -	Estratos do sistema de ordens do discurso.....	62
Figura 5 -	A relação dialética entre os tripés da proposta de Fairclough (2003).....	64

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ADC	Análise do Discurso Crítica
MC	Master of Cerimony
IPCN	Instituto de Pesquisas das Culturas Negras
LP	Long Play

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
CAPÍTULO 1	20
1.1 Contexto histórico do surgimento do <i>funk</i>	20
1.2 O <i>funk</i> no Brasil	23
1.2.1 A criminalização do funk e a pretensão em consolidá-lo legalmente como movimento cultural brasileiro.....	26
1.3 As cantoras de <i>funk</i> no Brasil	27
CAPÍTULO 2	33
2.1 A mulher bela, recatada e do lar	34
2.2 Um olhar feminista para os estereótipos de feminilidade	38
2.2.1 As feminilidades em perspectivas interseccionais e decoloniais.....	40
2.3 Empoderamento feminino	44
2.3.1 Empoderamento enquanto dimensão econômica	47
2.3.2 Empoderamento enquanto dimensão política	47
2.3.3 Empoderamento enquanto dimensão de conhecimento	48
2.3.4 Empoderamento enquanto dimensão psicológica	49
CAPÍTULO 3	52
3.1 Apresentação do campo da ADC	52
3.1.1 Abordagem histórica da linguagem funcionalista.....	52
3.1.2 Surgimento da Análise do Discurso Crítica.....	53
3.1.3 Características essenciais da ADC.....	54
3.1.3.1 Transdisciplinaridade na ADC.....	56
3.2 Abordagem teórica da ADC	57
3.2.1 Qual o motivo de ser crítica?.....	57
3.2.2 Discurso enquanto prática social	60
3.2.3 Poder enquanto hegemonia e ideologia	63
3.3 Significados do discurso.....	65
3.3.1 Significado representacional	67
3.3.1.1 Categoria da Interdiscursividade.....	68
CAPÍTULO 4	69

4.1 Planejamento da pesquisa.....	69
4.1.1 Objetivo Geral	69
4.1.2 Objetivos específicos	69
4.2 Caracterização da Pesquisa	70
4.2.1 A pesquisa qualitativa.....	70
4.2.1.1 A pesquisa qualitativa crítica.....	71
4.2.1.2 A pesquisa qualitativa do tipo documental	71
4.3 Procedimentos Metodológicos	72
4.4 Instrumentos para Análise de Dados	74
CAPÍTULO 5	77
5.1 Análise da música <i>Na Batida</i>	77
5.2 Análise da música <i>Bang</i>	80
5.3 Análise da música <i>Paradinha</i>	82
5.4 Análise da música <i>Medicina</i>	85
5.5 Análise da música <i>Envolver</i>	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS	94

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para Fairclough (2001, p. 22), “qualquer ‘evento’ discursivo é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social”. A escrita de um texto, portanto, deriva de um contexto social. Esses eventos necessitam que consideremos que “se existe um dono da escrita, esse dono é o leitor. É ele quem detém a força e faz da escritura algo que também pode ser seu, que se afina com sua vida” (Souza, 2011, p.110). Em harmonia com Souza (2011) sobre a escrita para o leitor, observamos a relação que há entre canção e ouvinte, pois, conforme afirma Street (1994/1995, p.133), “sabemos que não há nada mais gratificante ao ouvinte que sentir que o intérprete de uma canção disse tudo [...] que ele não era o autor, mas o sujeito real de todos os sentimentos, eufóricos e disfóricos, transmitidos por sua emissão vocal.”

Como forma de expressão, a música consegue unir e causar identificação, seja por meio da melodia, dos ritmos ou mesmo de um trecho específico. Segundo Tatit (2004, p. 41), “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala”. Por meio da linguagem oral, podemos veicular temas abstratos que dependem da base acústica, que está inscrita nos fonemas e nas entoações², intencionando produzir ênfase no fluxo discursivo. Dessa forma, algumas regras de condução na melodia determinam se as frases que proferimos são interrogativas, exclamativas, afirmativas etc., sem necessariamente precisarem de arranjos especiais, já que ocorrem de forma natural. A música tem uma representação forte quando o assunto é expressão de sentimentos, afinal eles podem ser dos mais variados, inclusive se falarmos de uma mesma pessoa.

Na presente pesquisa buscamos investigar o gênero musical *funk*, estilo por vezes inferiorizado e criminalizado, definido na música de Amilka e Chocolate como o “som de preto/do favelado/ mas quando toca/ninguém fica parado”³. Concebemos o gênero *funk* como um modo de ação social da linguagem, que chama a atenção por sua dinamicidade e sua habilidade de se recriar a todo instante. Dessa forma, buscamos contribuir para efetivar a importância da ADC faircloughiana, não apenas em textos acadêmicos, mas nos diversos gêneros que nos rodeiam, especialmente gêneros musicais.

² Iniciar o canto.

³ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/amilcar-e-chocolate/715269/>, acessado em 17/11/2024.

Salientamos que nosso intuito é explanar uma das leituras possíveis do gênero *funk*, correspondente às representações de feminilidade. Porém, não é nosso objetivo elucidar uma perspectiva romantizada desse estilo musical. Compreendemos que ele, assim como os demais gêneros musicais, apresenta diversas questões que necessitam de atenção, como a utilização de termos e expressões com sentidos diversificados, muitos deles típicos do contexto de produção originário. Enfatizamos que esse estudo é apenas uma vertente de pesquisa e acreditamos caber mais discussões sobre esse estilo, a fim que ele não continue menosprezado por uma enorme parcela de nossa sociedade.

O impacto que as linguagens artísticas exercem sobre o ser humano e, consequentemente, sobre a sociedade, também impacta os textos produzidos por seus indivíduos. Entendemos que esse gênero musical faz parte da construção de identidades na sociedade brasileira, contribuindo para fomentar reflexões sociais. Nesse sentido, analisaremos algumas letras de *funk* da cantora carioca Anitta, buscando entender de que forma a feminilidade é representada nesse contexto – se como forma de empoderamento ou como forma de objetificação do corpo feminino – e se a noção de empoderamento mobilizada por ela coaduna (ou não) com os discursos feministas decoloniais.

O *funk*, por vezes, sofre com diversos tipos de preconceitos sociais, ideológicos e, principalmente, culturais característicos de uma sociedade patriarcal e racista que tenta predeterminar os comportamentos não apenas das mulheres, mas de todos os indivíduos que dela fazem parte. Consideramos que esse gênero pode ser uma importante ferramenta decolonial que consegue dar voz a muitas mulheres oprimidas e silenciadas pelo sistema opressor, que não se reconhecem pelos padrões hegemônicos brancos, tantas vezes valorados e repetidos em outros gêneros musicais. Portanto, percebemos que quando o sistema marginaliza esse gênero musical, não apenas as pessoas que o ouvem são inferiorizadas, mas também as que se utilizam desse estilo para conseguir um espaço de fala.

Souza (2019, p. 152) aponta que “as mulheres funkeiras desestabilizam as barreiras sistêmicas patriarcais, seus resquícios de colonialismo, humanizando-se e tornando-se agentes e construtoras das suas trajetórias”, pois conseguem questionar o lugar hegemônico que se tornou o masculino e o branco e não aceitam a “permanência de políticas seculares de silenciamento” (Souza, 2019, p. 152). É necessário, então, despertarmos e estarmos disponíveis para discutir sobre a importância dessa decolonialidade por meio do *funk*, afinal ela pode ser usada como instrumento de transgressão e empoderamento, ao dar espaço de fala e visibilidade para indivíduos que historicamente são oprimidos nessa estrutura de poder.

A *funkeira* Anitta foi escolhida para o presente estudo por ser uma das cantoras brasileiras, na atualidade, com maior destaque no gênero. Esse reconhecimento é evidenciado ao conquistar diversos prêmios importantes no cenário musical, dentro e fora do Brasil. Conseguiu ainda mais notoriedade ao bater o recorde de primeira mulher latina a alcançar o topo da parada global do *streaming*⁴ de música na plataforma Spotify. A cantora tem conseguido surpreender por seu estilo, considerado próprio, tanto de cantar quanto de dançar. Chamamos de *próprio* porque, embora ela seja caracterizada pela maioria como *funkeira*, à medida que o tempo passa, ela se deixa embalar por diferentes ritmos musicais e tem feito muito sucesso com essas novas produções híbridas. Contudo, vamos caracterizá-la aqui como *funkeira*, visto ser esse o gênero que a própria cantora afirma representar, sempre que é questionada em entrevistas.

Anitta aponta já ter sido alvo das mais variadas críticas por diferentes motivos. Apesar disso, segue fazendo um sucesso estrondoso dentro e fora do Brasil, sucesso esse que se deve não apenas às boas estratégias de marketing ou às polêmicas envolvendo o seu nome, mas a um fator fundamental quando o assunto é arte e mídia: a maior parte do público encontra alguma forma de identificação em relação ao que é expresso em suas músicas e até quem não gosta da cantora tem algo a falar sobre ela. Isso porque Anitta consegue ter um grande alcance em suas representações musicais, motivo pelo qual mobilizamos, ao longo da nossa análise, a categoria da interdiscursividade, de modo a investigar quais discursos se articulam na representação das feminilidades das letras de *funk* da cantora e quais discursos negam essa feminilidade.

Porquanto, em Fairclough (2001), a identificação seja definida como modos de ser, isto é, não encontramos a forma como nos vemos já determinada em algum lugar, mas sim, somos resultado do meio social em que vivemos, moldados por um processo discursivo constante. Sobre identidade, Hall (2006, p. 13) aponta que “é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos”. Dessa forma, a visão da nossa identidade é formada como resultado de uma construção social que depende da visão dos outros para criarmos nossa visão de nós mesmos. Conforme apresenta Moita Lopes (2002, 37), “a escolha de nossas múltiplas identidades não depende de nossa vontade, mas é determinada pelas práticas discursivas, impregnadas pelo poder, nas quais agimos embora possamos resistir a essas práticas”.

⁴ Plataforma que possibilita a distribuição online de áudios e vídeos.

Justificamos a escolha pela ADC como principal aporte teórico por seu caráter social. Afinal, de acordo com Fairclough (2016), ela proporciona uma perspectiva teórico-metodológica, estabelecendo conexão entre a Linguística e a Ciência Social Crítica, procurando analisar de forma transdisciplinar como se relaciona o mundo social e a linguagem. Consideramos a perspectiva apontada por Fairclough (2003), que o discurso é determinado pelas estruturas sociais, porém, simultaneamente, o discurso repercute na sociedade e reproduz e/ou transforma tais estruturas. Trata-se de uma abordagem que analisa a dimensão ideológica, seja por meio da construção do sujeito ou na formação do discurso, sem desprezar o interesse pela mudança no caráter discursivo e social.

A presente investigação encontra-se organizada em cinco capítulos, conforme apresentado a seguir.

O Capítulo 1, intitulado *Sobre o funk brasileiro e as mulheres*, apresenta o cenário do *funk* e como as mulheres se fizeram e se fazem presentes nesse gênero musical. Dividido em três seções, a primeira apresenta o contexto histórico em que esse gênero musical nasce, extrapolando a ideia de ser unicamente um tipo de música, pois é também, considerado por muitos um estilo, uma maneira de se comportar. Na segunda seção, abordamos o *funk* no Brasil, como e onde ele surge, assim como a forma de apresentação usada pela mídia para propagá-lo tanto como estilo contagiante e diversificado quanto como estilo menosprezado e marginalizado, procurando entender por qual motivo esse gênero é atrelado a criminalidade. Por fim, na última seção, apresentamos algumas mulheres *funkeiras* de forte representação nesse estilo musical, assim como Anitta, intérprete das músicas que serão analisadas na presente pesquisa.

No Capítulo 2, *Articulações sobre feminilidade, feminismo decolonial e empoderamento feminino*, apresentamos os estereótipos de feminilidade que são impostos à mulher pelo patriarcado. Consideramos essencial ponderarmos sobre como a mulher é vista, em diferentes contextos históricos, para assim pensarmos a interseccionalidade em torno do gênero musical *funk*. Encontra-se organizado em quatro seções. A primeira apresenta os estereótipos de feminilidade que frequentemente situam as mulheres em nossa sociedade. Em seguida, dialogamos com as perspectivas feministas sobre a feminilidade para compreendemos como estas são apresentadas, trazemos também os feminismos decoloniais para pensarmos sobre quem são as mulheres contempladas por esses estereótipos. Logo em seguida, discorreremos sobre a importância da interseccionalidade, enquanto forma de investigação crítica e ferramenta para o empoderamento feminino. Na terceira seção discutimos sobre

empoderamento e apresentamos as categorias que levaremos em conta para a análise do *corpus* da presente pesquisa, com o intuito de investigar se o *funk* pode servir como instrumento para a liberdade de expressão, resistência das mulheres e combate à opressão.

O Capítulo 3, *análise do discurso crítica*, sustenta-se em três seções, a primeira apresenta o campo da Análise do Discurso Crítica, doravante ADC, com o intuito de discorrer sobre a abordagem histórica da linguagem funcionalista, em seguida de que forma surgiu a ADC e por fim, quais as suas características essenciais, com foco de apresentar a importância da transdisciplinaridade para esse tipo de investigação. Na segunda seção, intencionamos apresentar a abordagem teórica da ADC, elucidando qual o motivo de se chamar crítica, logo em seguida apresentamos o discurso enquanto prática social e o poder enquanto hegemonia e ideologia. Por fim, na última seção, discorreremos sobre os significados do discurso, com foco nos campos representacional e acional, utilizados nas análises do *corpus* deste estudo.

O Capítulo 4, intitulado *Percurso metodológico*, foca na metodologia que empregamos na presente investigação. Dividido em quatro seções, na primeira, apresentamos os objetivos que nos motivaram e orientaram este trabalho. Em seguida discorreremos sobre a pesquisa qualitativa, do tipo crítica com análise documental, pois acreditamos ser a mais apropriada para alcançarmos os objetivos pretendidos durante as análises das letras das músicas. Na terceira seção trazemos os delineamentos metodológico da Análise do Discurso Crítica que nos ampararam. Na última, apresentamos qual o percurso que adotamos para a coleta e geração dos dados.

No Capítulo 5, trazemos as *Análise das músicas*, abordamos as representações de feminilidades nos *funks* selecionados. Dividido em cinco seções, cada uma delas corresponde à análise de uma música. Investigamos quais discursos são apresentados e qual comportamento da mulher é representado nas letras.

Por último, nas considerações finais, ponderamos sobre quais são os aspectos de empoderamento apresentados nas músicas e se é apresentado algum discurso que intensifique, valide ou critique a cultura patriarcal, machista e opressora. Procuramos também ponderar se a representação de mulher nas músicas analisadas contribuem para a reflexão ao empoderamento feminino ou se acabam reverberando e fortificando crenças machistas que oprimem e objetificam a mulher.

CAPÍTULO 1

SOBRE O *FUNK* BRASILEIRO E AS MULHERES

Com o objetivo de discorrer sobre nosso objeto de pesquisa, intencionamos apresentar o cenário do *funk* e como as mulheres se fizeram e se fazem presentes nesse gênero musical. Para tanto, o presente capítulo encontra-se dividido em três seções. A primeira apresenta o contexto histórico em que esse gênero musical nasce, extrapolando a ideia de ser unicamente um tipo de música, pois é, também, considerado por muitos um estilo, uma maneira de se comportar. Na segunda seção, abordaremos o *funk* no Brasil, como e onde ele surge, assim como a forma de apresentação usada pela mídia para propagá-lo tanto como estilo contagiante e diversificado quanto como estilo menosprezado e marginalizado. Por fim, na última seção, apresentaremos algumas mulheres *funkeiras* de forte representação nesse estilo musical, dentre elas Anitta, intérprete das músicas que serão analisadas na presente pesquisa.

1.1 Contexto histórico do surgimento do *funk*

A música consegue atingir diversos objetivos, a depender da finalidade para a qual ela esteja sendo usada, que podem ser desde transmitir emoções até animar ou divertir ambientes. Segundo Gomes (2021, p. 22), “a música é um modo de agir em sociedade que pode ser tanto criativo quanto reflexivo, favorecendo o florescimento de outras ações sociais”. Assim, podemos perceber que a música, enquanto manifestação artística, não pode ser considerada vazia, pois ela carrega uma enorme carga de significados, refletindo a cultura, as ideologias, as crenças, os costumes e diversas outras informações acerca do meio onde ela é produzida.

A exemplo, podemos citar o *blues*, que surgiu nos Estados Unidos quando grande parte da população negra do Sul migrava para o Norte do país em busca de trabalho, entre as décadas de 1930 e 1940. Nesse período, esse estilo musical era o principal estilo cantado pelos escravizados como forma de alento ao árduo trabalho que eles desempenhavam. No final dos anos 1940, o *blues* começou a ser apreciado pelas demais regiões dos Estados Unidos, tornando-se uma música animada e dançante.

Conforme aponta Rocha (2019), o *blues* foi ganhando espaço nas rádios do país. Seu ritmo alegre começou a contagiar não apenas os trabalhadores negros, mas conquistou, principalmente, os jovens adolescentes brancos de classe média. Um nome de grande destaque que se deixou influenciar por esse estilo, segundo Vianna (1988, p. 11), foi Elvis Presley, que

passou “a copiar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros”, mistura que levou à criação do *rock*.

Ainda de acordo com Rocha (2019), algum tempo depois, por volta da década de 1960, começou a surgir um novo ritmo a partir do blues, chamado *soul*, que em pouco tempo conquistou diversos adeptos. Evidenciamos alguns nomes de destaque do *soul* nesta época como James Brown, Ray Charles e Sam Cooke, que utilizavam como principal inspiração a música protestante negra e tinham o intuito de usar seu espaço na música para propagar um discurso revolucionário, contribuindo para conscientizar especialmente os negros sobre seus direitos civis. Contudo, conforme aponta Moutinho (2017), apesar de o estilo *soul* ter conseguido ganhar muito destaque na militância negra, foi aos poucos se tornando um termo vago, pois, para muitos, estava perdendo sua essência revolucionária para se moldar às exigências do mercado, tornando-se elitizado e distanciando-se do propósito de militância para o qual ele foi criado.

É a partir desse descontentamento gerado sobre o *soul* que surge, no final da década de 1960, o *funk*. Segundo Gomes (2021, p.43), “quando a música soul tem a percussão reduzida ao mais básico (bateria, baixo elétrico, guitarra e metais), tem-se o *funk*”. Seguindo com o surgimento de um novo estilo *black music*, desperta-se a importância da apropriação da palavra *funky*, que antes era usada apenas de forma pejorativa, mas a partir desse momento passa a ser empregada como forma de subversão. Consoante Paulon (2011), a terminologia *funky* era utilizada como sinônimo de malcheiroso, termo que, apesar de inicialmente ser usado como forma de xingamento, passou a ser símbolo do orgulho negro. “[T]udo agora poderia ser utilizado como *funky* e, principalmente esta mutação do *soul*, que tivera sua percussividade reduzida à mais básica, com arranjos agressivos e ritmos marcados – o *funk*” (Paulon, 2011, p. 06).

Nessa época, o *funk* conseguiu ainda mais adeptos que o *soul*, pois seu estilo era considerado mais radical e revolucionário, com ritmo mais marcado e arranjos mais agressivos. Contudo, na sequência, assim como o *soul*, o *funk* também passou por um processo de comercialização. Como exemplo desse gênero, podemos mencionar a banda composta por integrantes negros chamada *Earth, Wind and Fire*, que lançou, em 1975, o *long play* (LP)⁵ *That's the Way of the World* (Esse é o jeito do mundo, em tradução livre) e conseguiu ficar em primeiro lugar nas paradas de sucesso estadunidenses, tornando-se o *single*⁶ de maior destaque

⁵ *Long play* ou disco de longa duração.

⁶ Nomenclatura da indústria fonográfica para música de divulgação.

da banda. Esse disco consegue abrir espaço para o surgimento de muitos outros *funks* considerados *vendáveis*, facilitando o caminho para o estilo se tornar comercial.

Em meados da década de 1960 surge outro importante elemento do estilo *funk*, os *Masters of Cerimony* ou, como são mais habitualmente chamados, os MCs. De acordo com Lemos (2023), esse termo foi usado inicialmente pelo nova-iorquino Joseph Saddler, conhecido como *Grandmaster Flash*. Segundo Vianna (1988, p.11), o Flash (considerado o pai do *hip hop*), “entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente eletrônico que ficou conhecido como rap. Os ‘repentistas’ são chamados de rappers ou MCs, isto é, *masters of ceremony*”.

Ao discorrermos sobre o contexto histórico do *funk*, não podemos deixar de citar a influência do *hip-hop*, que engloba tanto o *rap* quanto o *scratch*⁷ como parte de suas expressões culturais. Gomes (2021, p. 44) aponta que o movimento hip-hop é constituído por quatro elementos: “o DJ, responsável pela música; o MC, responsável pela poesia (rap); o dançarino, responsável por executar os passos do *break* e o grafite que é a arte gráfica realizada, inicialmente, nos muros e trens do metrô de Nova Iorque”. Em pouco tempo, esse movimento acabou ganhando espaço nas ruas de Nova Iorque consideradas elitizadas, influenciando especialmente os jovens de classe média. Vianna (1988, p. 48) destaca que “os scratches dos DJs nova-iorquinos eram feitos em cima de ritmos funky. O hip hop mixa todos os estilos da black music norte-americana, mas o fundamental é o funk mais pesado reduzido ao mínimo: bateria, schatch e voz”.

Por conseguinte, como precursora da música de representação negra, Rocha (2019) enfatiza que uma providência tomada pelos compositores de *blues* e também de alguns dos compositores dos gêneros que o sucederam, como o *funk*, foi a repetição sem sentidos de sílabas, palavras e onomatopeias com o intuito de deixar a música mais dançante e erótica, ainda que sem sentido algum. Essa nova característica do estilo musical contribuiu para que mesmo pessoas que não sabiam ler e escrever conseguissem criar músicas e alcançar repercussão no meio artístico. O autor menciona que alguns artistas afirmaram que muitas das composições de funk fluíam, por exemplo, ao observarem pessoas caminhando pelas ruas de Nova Orleans, especialmente as mulheres.

Rocha (2019, p. 63) também explica que “a música dançante e sobretudo erotizada se beneficiou dessa atualização do *blues*, sobretudo sob a forma de *soul music* e *funk* ao permitirem

⁷ De acordo com Vianna (1988, p. 47) trata-se da “utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical”.

novas danças coreografadas de forte apelo sexual”, destacando ainda a ênfase dada entre a conexão da expressão verbal na música e corporal na dança, tornando-a “expressiva e emotivamente pessoal” (Rocha, 2019, p. 64).

1.2 O *funk* no Brasil

No Brasil, embora o estilo *funk* tenha surgido primeiramente no estado do Rio de Janeiro, não podemos ignorar a contribuição norte-americana para o seu desenvolvimento. Entretanto, Facina (2009, p. 02) pontua que “a história do funk carioca tem origem na junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses”, portanto não podemos considerar o ritmo como uma importação imutável dos Estados Unidos, “mas sim de uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana” (Facina, 2009, p. 02). Por conta disso, discorrer sobre a formação do *funk* no Rio de Janeiro não se restringe apenas a recordar sobre a história do *blues* e dos bailes no Brasil, “mas envolve a percepção de que essa música negra estadunidense foi incorporada aos ritmos que já pulsavam na formação cultural da nossa sociedade” (Facina, 2009, p. 02).

Conforme Moutinho (2017) aponta, embora a maior parte das manifestações do *funk* carioca sejam providas da periferia, as primeiras apresentações chegaram ao Canecão, na Zona Sul do Rio de Janeiro (RJ), na década de 1970, organizadas por figuras lendárias na história desse estilo musical, como o discotecário Ademir Lemos e o locutor de rádio e animador *Big Boy*⁸. Os espetáculos de *funk* eram considerados da pesada e atraíam cerca de cinco mil dançarinos de todos os bairros cariocas, especialmente entre a Zona Sul e a Zona Norte do Rio. Entretanto, não demorou muito para esses espetáculos serem transferidos para a Zona Norte, com a intenção de abrir espaço no Canecão para as apresentações de MPB da época, um estilo musical mais bem aceito e apreciado pela elite brasileira daquela época. Sobre essa transferência, Viana (1988, p. 13) aponta que

As coisas estavam indo muito bem por lá. Os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade do pessoal que frequentava. Os diretores começaram a pichar tudo, a pôr restrição em tudo. Mas nós íamos levando até que pintou a ideia da direção do Canecão de fazer um show com o Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para

⁸ Ex-professor de geografia, Newton Alvarenga Duarte deixou a profissão de docente após fazer sucesso como locutor da Rádio Mundial AM. Tornando-se conhecido entre os jovens por conseguir divulgar na rádio músicas que faziam parte da preferência musical do público, destacando-se e tornando-se influência musical especialmente entre os estilos *rock and roll* e *funk*. Morreu aos 33 anos em 1977, a causa foi um enfarto que ocorreu após uma crise asmática, porém seu legado ainda é reconhecido no meio da música até os dias atuais.

intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile.

Essa mudança fez com que o Canecão passasse a ser considerado uma casa de eventos intelectualizada e as apresentações do estilo musical *funk*, tidas como suburbanas. As apresentações de *funk* foram reagendadas para acontecer no fim de semana em um bairro diferente e cada vez mais dançarinos se tornaram frequentadores fiéis. Nessa época, *Big Boy* e Ademir já estavam trabalhando separados, embora ainda no mundo da música. *Big Boy* divulgava seus bailes no Programa da Mundial⁹, conseguindo grande repercussão e aceitação do público, chegando a Brasília em 1974. Em pouco tempo começaram a surgir pequenos grupos provenientes dessas apresentações.

Alguns dos seguidores do Baile da Pesada tomaram a iniciativa de montar suas próprias equipes de som para animar pequenas festas. Não se sabe qual foi a primeira equipe. As opiniões a esse respeito divergem muito, cada informante querendo dizer que foi o primeiro. As equipes tinham nomes como Revolução da Mente (inspirado no disco *Revolution of The Mind*, de James Brown), Uma Mente numa Boa, Atabaque, Black Power, Soul Grand Prix (Vianna, 1988, p. 13).

Muitos discotecários brasileiros insistiam em chamar esse estilo musical de *soul*, enquanto nos Estados Unidos o termo *funk* já era bem aceito e divulgado. Por volta de 1975, esse estilo musical ficou conhecido nos Estados Unidos como *black*, tendo como referência o cantor James Brown, um dos artistas mais tocados nas apresentações. Nessa época, consoante Moutinho (2017), o termo *Black Rio* começou a ser discutido em vários veículos de comunicação.

Segundo Vianna (1988, p. 14), “[o]s debates sobre o Black Rio giravam em torno, principalmente, do tema alienação e/ou colonialismo cultural. Entidades do movimento negro da época, como o IPCN¹⁰, resolveram apoiar os dançarinos de *funk* contra seus detratores”. Nesse cenário, esse estilo começou a agradar muitos investidores da época, que entenderam que

[...] a diversão também poderia ser transformada em lucro. Com as reportagens sobre o “Black Rio”, as gravadoras descobriram um mercado virgem, composto por centenas de milhares de consumidores ávidos por *funk*. A indústria fonográfica tentou seduzir esse mercado por duas frentes. A mais óbvia era lançar coletâneas de grandes sucessos de baile, vendidas sob os nomes das equipes mais famosas. A segunda foi a tentativa frustrada de criar

⁹ Programa popular de rádio dos anos 1970.

¹⁰ Instituto de Pesquisas das Culturas Negras é uma entidade com lugar de destaque em prol da luta antirracista, criada em 08 de julho de 1975 e com sede no Rio de Janeiro.

o soul nacional, produzido por músicos brasileiros, cantado em português (Vianna, 1988, p. 15).

O primeiro disco a ser divulgado foi o LP *Soul Grand Prix*, em dezembro de 1976, pela WEA. Em seguida, chegou a vez da *Dynamic Soul*, da *Black Power* e, na sequência, a conhecida Furacão 2000, oriunda de Petrópolis. O investimento das gravadoras foi alto, tanto em produção quanto em divulgação, especialmente a WEA, que financiava inclusive os ensaios dos cantores que iriam formar a banda *Black Rio*.

Alguns cantores e grupos caíram nos encantos da indústria fonográfica, dentre eles nomes como União Black, Robson Jorge, Rosa Maria, Alma Brasileira e até mesmo artistas mais antigos, como Tim Maia e Tony Tornado. Moutinho (2017) aponta que, com exceção de Tim Maia, a grande parte dos discos lançados como *soul* brasileiro foi um fiasco em vendas. Por isso, a maioria das gravadoras foi deixando esse estilo musical de lado, alegando que se existisse um público que curtia *funk*, ele não teria poder aquisitivo para comprar os discos. Ainda segundo Coutinho (2020, p. 31),

[d]entre a maioria masculina predominantemente em posição de destaque, evidenciou-se Sandra de Sá, primeira cantora negra do ritmo, conhecida como a Rainha do *Soul* Brasileiro. Com letras que fomentavam a conscientização social, Sandra foi uma das primeiras mulheres a enfatizar a representatividade da estética negra da mulher carioca. A representatividade estética e social da mulher negra por muito tempo foi deixada em segundo plano.

Para contribuir ainda mais para a decadência do *soul*, quando os filmes de John Travolta e a *onda* das discotecas chegaram ao Brasil, tiveram muita aceitação do público e em especial das equipes, de modo que, tanto a Zona Sul quanto a Zona Norte do Rio, as pessoas estavam dançando as mesmas músicas. Passado o deleite das discotecas, a Zona Sul voltou a apreciar o *rock*, valorizando a moda *punk*. Já a “Zona Norte continua fiel à *black music* norte americana” (Moutinho, 2017, p. 27), sem se deixar, contudo, influenciar pelo *hip-hop*, o que deu origem a um *funk* mais melodioso e adulto, com indumentária própria como bonés e bermudões, diferentes do estilo norte-americano que os cantores e apreciadores estavam utilizando.

1.2.1 A criminalização do funk e a pretensão em consolidá-lo legalmente como movimento cultural brasileiro

“É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado”. Esse é um trecho de um dos *funks* mais conhecidos, de Amilcka e Chocolate (2011), e reforça a oposição marcada pelo conectivo *mas* na música: de um lado está o som do preto e favelado; do outro lado, mesmo provindo da favela, quando toca, ninguém fica parado, evidenciando que mesmo as pessoas de classe média ou alta apreciam e divertem-se com este estilo musical. Entretanto, conforme Lopes (2011) destaca,

[j]unto com a expansão do funk, cresce um racismo inconfessável, na forma de um preconceito musical. Se nos anos 1980, o funk era veiculado em cadernos de cultura e de comportamento dos jornais, nos anos 1990, passará a ocupar, principalmente, os cadernos policiais desses mesmos jornais. [...] Um acontecimento foi crucial para que tal imagem dos funkeiros ganhasse força: os chamados arrastões (Lopes, 2011, p. 34).

Os arrastões foram saques em massa que aconteceram nos anos 1990 nas praias nobres do Rio de Janeiro, contribuindo para reforçar o preconceito social em torno dos moradores das periferias cariocas. De acordo com Lopes (2011, p. 65), “ao longo de três décadas, o *funk* carioca consumido na favela vai sendo construído como sinônimo de crime. Tal construção deixa evidente que o preconceito contra o *funk* se insere num processo mais amplo de estigmatização das favelas e de seus sujeitos”, fazendo com que as pessoas que curtem esse estilo musical e especialmente os artistas que defendem e cantam essa forma de expressão artística sejam vistos como meliantes tanto pela polícia quanto pela mídia, reverberando também na formação de opinião de um grande público.

Entretanto, conforme Bragança (2017, p. 13) explica, é “interessante ainda notar que a mídia que estigmatizou e criminalizou o *funk* foi a mesma que, em grande medida, impulsionou sua glamourização, tal como ocorrido no ano de 1995”, sendo ainda de suma importância “compreender a violência como parte de nossa sociedade composta em grande medida de conflitos e competições, frutos diretos de sua composição heterogênea” (Bragança, 2017, p. 57), não cabendo rotular ou culpar unicamente um determinado grupo específico por toda a violência causada. Porém, por ser associado ao crime organizado, o *funk* foi proibido em diversas comunidades do Rio de Janeiro, especialmente pelas Unidades de Polícia Pacificadora (UPP).

Contudo, Lopes (2011) aponta que embora o *funk* não tenha surgido a partir desses arrastões, o processo de popularização do gênero foi acelerado por trazer o jovem periférico como ponto central no cenário midiático, desencadeando uma onda de protestos em prol do reconhecimento do *funk*, que acabou sendo associada por muitos ao crime. Dessa forma, depois de muita discussão e debate, surgiu o Projeto de Lei 4124/08, apresentado pelo deputado Chico Alencar (PSOL - RJ)¹¹, que após muita repercussão foi aprovado, definindo o *funk* como forma de manifestação cultural. No documentário *Sou Feia Mas Tô na Moda* (2004), produzido e dirigido pela *funkeira* Denise Garcia, DJ Marlboro afirma, “quem precisa reconhecer o *funk* enquanto expressão cultural é o Ministério da Cultura, antes de qualquer outro lugar”. Entretanto, o descontentamento quanto à aprovação dessa lei ainda é evidente e muito discutida por muitos senadores que ainda tentam criminalizar o *funk*.

Facina (2009) ressalta que as pessoas que procuram essa criminalização do gênero musical *funk* e do estilo de vida daqueles que se consideram *funkeiros* “são os herdeiros históricos daqueles que perseguiram os batuques nas senzalas, nos fazendo ver, de modo contraditório, as potencialidades rebeldes do ritmo que vem das favelas” (Facina, 2009, p. 01). A autora afirma ainda que esse gênero é considerado como um dos maiores movimentos de massa ligado diretamente ao público jovem do Brasil, tornando-se atrativo especialmente pela “juventude pobre por causa das expectativas de ascensão social que porta” (Facina, 2009, p. 01).

1.3 As cantoras de *funk* no Brasil

No decorrer da história da música dos mais diversificados gêneros ocidentais é evidente o protagonismo masculino. De acordo com Santos, (2021, p. 100), “independente do período histórico ou das tradições culturais das diversas populações, as mulheres eram desestimuladas ou proibidas de exercer as práticas musicais e, assim, culminando em sua ínfima presença nas fontes históricas de música”. Esse contexto não se apresenta de forma diferente com o *funk*, que na década de 1990 não teve grandes destaques com relação às representações femininas que surgiram, tornando o movimento notoriamente representado por homens. Conforme Coutinho (2020, p. 30) explica, “o machismo enraizado na sociedade se reflete em diversos movimentos sociais, culturais, mercadológico e musicais. Com o *funk* não é diferente. A maioria das

¹¹ Partido Socialismo e Liberdade do Rio de Janeiro.

produções enaltece a perspectiva masculina através do trabalho de profissionais, MCs e DJs homens”, entretanto, ainda que por meio de muito esforço, as mulheres têm conseguido lugar de destaque nos mais diversos setores, assim como na música.

Tendo suas raízes provenientes do soul, o funk nacional começou a despertar interesse de muitas mulheres. As pioneiras no *funk*, conforme Lopes (2011, p. 157) aponta, foram Mc Cacau e Dandara¹², as “únicas mulheres que tiveram projeção no *funk* carioca na década de 1990”. Mc Cacau, cujo nome de batismo é Claudia Mendes dos Santos, intitula-se como a primeira *fruta do funk*. Como exemplo de sucesso da cantora, destacamos a música *Te Amo Demais*, lançada na década de 1990, pertencente a uma das categorias do *funk* chamado *melody*¹³. A partir de então, apareceram diversas mulheres de extrema notoriedade e importância na história do *funk* brasileiro, nomes considerados de relevância até a atualidade. Dentre elas, podemos destacar Mc Tati Quebra Barraco, Gaiola das Popozudas, Perlla, Pocah, Anitta, Ludmilla, Jojo Todynho etc. Segundo Coutinho (2020, p. 36), muitas dessas cantoras ganharam notabilidade especialmente por “além de manifestar o direito à própria sexualidade, disseminar discursos acerca do respeito aos seus corpos e a liderança feminina”.

Em meados da década de 2000, a cantora Tati Quebra-Barraco lançou a música *Boladona*, sucesso que, em 2005, tornou-se tema da novela *América*¹⁴, na Rede Globo. Nessa música, ela se apropria de um termo muito utilizado no início do século XXI – *cachorra* –, que até então era usado para definir o feminino de cachorro (animal) ou, ainda, de forma pejorativa, quando se tinha o intuito de agredir alguém verbalmente. A *funkeira* foi a primeira cantora a empregar o termo *cachorra* de forma subversiva, afinal, para muitos, nessa época, ser *cachorra* evidenciou a força e a potência feminina, pois ao mesmo tempo que ela afirma ser *cachorra*, também afirma ser *gatinha*, seguido de que se ela quiser, ela *bota o bicho pra pegar* ou faz acontecer. A música, escrita em primeira pessoa do singular, surpreendeu a sociedade da época, especialmente os tradicionalistas ao se depararem com Tati cantando e afirmando “sou cachorra, sou gatinha”, em pleno horário nobre, nos mais diversos meios de comunicação. Nesse contexto, essa música abriu portas para diversas outras cantoras *funkeiras* também

¹² Segundo Lopes (2011), o nome artístico da cantora foi escolhido em homenagem à companheira de Zumbi dos Palmares.

¹³ De acordo com Moreira (2016, p. 67) foi o nome como ficou conhecido o *Latin Freestyle* no Brasil, uma variante do *Miami Bass* que fazia uso mais abusivo de melodias e letras românticas [...] O termo logo ficou vago e incorporou nomes de outros estilos diferentes como *rap romântico* ou *funk-brega*, se reinventado e ganhando outras características diferentes do *Freestyle*.

¹⁴ Vale frisar, consoante aponta Lopes (2011) que embora o funk *Boladona* tenha ganhado destaque na novela global *América* (2005), ele era tema de uma personagem branca e burguesa, que confronta os pais ao se vestir como *funkeira* para frequentar os bailes na favela.

apresentarem seus trabalhos nas mídias da época, cenário que até então não aceitava bem esse gênero musical sendo veiculado, especialmente cantado por mulheres. Bragança (2017, p. 25) afirma que “a MC também desafiou os padrões de beleza e do lugar ocupado pela mulher no que diz respeito à relações sexuais, quando afirmou “Sou feia mas tô na moda””¹⁵, título de outra de suas músicas de destaque.

Nesse mesmo período, sobressaiu-se, também, o grupo carioca constituídos apenas por mulheres *Gaiola das Popozudas*, que tinha a cantora Valesca Popozuda como vocalista. Formado nos anos 2000, teve ótima aceitação do público, de acordo com Cunha (2013, p. 7), e “alcançou sucesso nacional – e internacional – a partir de 2007, com as músicas *Late Que Eu Tô Passando* e *Agora Eu Tô Solteira*”. Embora seja caracterizado por muitos como grupo de *funk* neofeminista, por exaltarem em suas músicas uma mulher poderosa, independente e sexualmente livre, chamam a atenção por suas letras “extremamente sexualizadas e fazem uso de palavras de baixo calão. O grupo, inclusive, costuma preparar versões suavizadas para angariar mais espaço na mídia” (2013, p. 7). A música *Late Que Eu Tô Passando* evidencia uma mulher que, no passado, foi mal tratada, porém agora ela não quer mais o relacionamento com essa pessoa e exige não apenas respeito, mas deixa claro que o que essa pessoa diz sobre ela, não significa mais nada.

A cantora Perlla ganhou destaque especialmente em 2006, com as músicas *Totalmente Demais* e *Tremendo Vacilão*, sendo apontada por Santos (2021, p. 103) como “responsável pela retomada do *Funk melody* à mídia”. As músicas citadas também exaltam as atitudes de uma mulher independente, decidida e que não aceita se submeter aos erros de um *vacilão*¹⁶, garantindo que é importante se autovalorizar, manter a autoestima elevada e viver de forma intensa.

Também destacamos, aqui, a cantora carioca Pocah, cujo nome de batismo é Viviane de Queiroz Pereira. Segundo Santos (2021), ela lança sua carreira em 2012 com a música *Mulher de Poder*. Inicialmente se apresenta pelo nome de Mc Pocahontas, pois fisicamente apresenta traços indígenas que foram associados à personagem do desenho animado da Disney. Em sua primeira música com maior repercussão, ela representa uma mulher que gosta de gastar dinheiro e valoriza marcas de grife. Não romantiza nenhum relacionamento, porém deixa claro que quem

¹⁵ Bragança (2017) afirma que a música *Sou feia, mas tô na moda* conseguiu tanto destaque na mídia que em 2005 o título se tornou tema de um documentário com o mesmo nome, dirigido por Denise Garcia e com repercussão no exterior.

¹⁶ De acordo com o dicionário Michaelis “que ou aquele que, sem medir as consequências de seus atos ou palavras, acaba fazendo ou dizendo algo que só lhe trará aborrecimentos ou malefícios”. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=vacil%C3%A3o>, acessado em 04/09/2024.

quiser se relacionar com ela, precisa fazê-la rir, afirmando *gostar de ostentar*, autodeclarando-se como *mulher de poder*.

Outro nome com uma enorme representatividade no funk brasileiro é Jojo Todynho, uma das denominações artísticas de Jordana Gleise, que também é conhecida artisticamente como Jordana Maronttinni. Carioca nascida no bairro de Bangu, periferia do Rio de Janeiro, aos 20 anos de idade Jojo conseguiu relevante destaque na plataforma YouTube, em 2018, com sua música *Que Tiro Foi Esse?* Contudo, não foram apenas as músicas que chamaram atenção do público; seus vídeos de posicionamento em seu canal do YouTube contribuíram significativamente para seu sucesso, assim como destaca Oliveira (2018).

Nas postagens Jojo Maronttinni declara um elevado amor próprio. Afirma-se gorda, afirma-se negra, afirma-se pobre, afirma-se mulher bem resolvida com seu corpo e com seus seios, tamanho 58. E embora não necessariamente se utilize de qualquer rótulo, sua práxis pessoal é atravessada por um discurso politicamente engajado na tese de que “as mulheres devem se amar”; “de que não dependem de homem para viver” ou de que se amar é o primeiro e mais importante mandamento. Ou mesmo de que “as mulheres precisam se unir” (Oliveira, 2018, p. 84).

Em Oliveira (2018, p. 85) encontramos ainda que a cantora afirma ser alvo de ataques na internet, tanto dos “inimigos do *funk*”, por ela ser *funkeira*, quanto dos “ditadores do padrão de beleza”, por ela ser gorda, reforçando a discussão interseccional gênero/classe/raça. Sendo assim, realçamos a forte representatividade que Jojo Maronttinni manifesta como mulher declaradamente negra, gorda, de origem pobre, com autoestima bem resolvida e disseminadora da sororidade.

Destacamos, também, a cantora Ludmilla, que lançou sua carreira em 2012, utilizando, inicialmente, o nome de Mc Beyonce. Contudo, pouco tempo depois, resolveu adotar seu nome de batismo, duplicando apenas o *l* da última sílaba. Nascida em 1995, no Rio de Janeiro, de acordo com Santos (2021), Ludmila Oliveira da Silva é conhecida como a “rainha da favela”. Começou a cantar aos oito anos de idade, variando entre os ritmos *pagode* e *funk*, porém, a partir de 2012, conseguiu maior destaque e reconhecimento como *funkeira*. Em 2014, lançou seu primeiro álbum de muito sucesso, intitulado *Hoje*, contendo músicas de destaque como *Hoje*, *Sem Querer*, *Te Ensinei Certin* e *Fala mal de mim*.

Diferentemente do estilo *melody* de MC Cacaú, a música *Hoje*, de Ludmilla, gravada em 2013, apresenta uma personagem de iniciativa e que deixa claro para o ouvinte que ela quer ficar com a outra pessoa. Na música, a personagem chama um alguém para se *embolar e perder a linha a noite toda*, levando-nos a entender o sentido sexual que a letra constrói. A música

demonstra, ainda, que não é a primeira vez que a personagem tem um caso com essa pessoa, quando ela afirma *estou querendo te pegar, de novo* e a utilização do outro como objeto, quando ela afirma *vai ser meu brinquedo*.

Por fim, temos Anitta, cantora que terá algumas de suas letras musicais analisadas na presente pesquisa. Consoante Gadioli (2019), Anitta é o nome artístico de Larissa de Macedo Machado, cantora, compositora, dançarina e empresária brasileira oriunda de Honório Gurgel, bairro situado na Zona Norte do Rio de Janeiro. Nasceu em 30 de março de 1993 e começou a fazer suas primeiras apresentações na igreja, com apenas oito anos de idade, levada pelos avós maternos. De família da periferia, Anitta é filha de Mauro Machado, ex-vendedor de bateria de carros, e Míriam Macedo, ex-costureira e artesã. O irmão da cantora, Renan Machado, trabalha com ela desde o início da carreira, tornando-se seu produtor e sócio.

Aos quinze anos, Anitta era professora de dança e participava de apresentações de dança de salão. Começou a gravar e postar seus vídeos dançando *funk* e, a partir daí, foi descoberta pela *Furacão 2000*¹⁷. A primeira música dela, *Eu Vou Ficar*, lançada em 2010, conseguiu muita repercussão e destaque no meio artístico. Em 2013, ela estourou em todo o país com a música *Show das Poderosas*. Anitta afirmou, em entrevista em Harvard¹⁸ (2018), que, no início da carreira, chegou diversas vezes a se apresentar como cantora de *pop*, pois quando afirmava ser cantora de *funk* não era recebida e suas músicas não eram tocadas nas rádios, já que esse gênero é, frequentemente, atrelado a algo ruim ou de baixa qualidade. Atualmente, após conseguir fama e sucesso no *funk*, ela consegue se apresentar, sem represálias, como *funkeira*. Defende, ainda, que a música funciona como instrumento de transformação social e que o *funk*, muitas vezes, representa a cultura da favela, ou seja, se o *funkeiro* vive em um ambiente violento e com drogas, consequentemente, é isso que aparecerá em suas produções.

Diante de importantes vozes femininas que cantam e exaltam atitudes de mulheres fortes e conscientes de suas escolhas, as *funkeiras* representam um grupo de mulheres que não conseguiam se identificar com o padrão determinado pelo patriarcado. Dessa forma essas cantoras *funkeiras* conseguem ganhar visibilidade na mídia, podendo retratar as mulheres que se declaram negras, pobres, faveladas ou gordas, desafiando os estereótipos impostos, contribuindo para o processo de autoconhecimento e autoestima de muitas mulheres que curtem e se identificam com esse estilo musical.

¹⁷ Produtora e gravadora carioca.

¹⁸ Anitta na Brazil Conference at Harvard & MIT, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=viZBHhscEHg>, acessado em 31/08/2024.

Frisamos que, para o presente estudo, optamos pela análise das letras da cantora Anitta por acreditarmos que, dentre as *funkeiras* apresentadas, ela é a que conseguiu maior notoriedade nas principais plataformas digitais, como *YouTube*, *Spotify* e *Instagram*. Coutinho (2020, p. 36) aponta que Anitta, “entre os anos 2017 e 2018 foi a artista de *funk* mais popular fora do Brasil”, tornando-se uma mulher de destaque não apenas no gênero musical, mas também definida por muitos, dentre eles Gadioli (2019), como *business woman*¹⁹.

Acreditamos que o *funk*, ao ser apreciado superficialmente, pode passar despercebido ou desvinculado de suas características de práticas sociais, considerado apenas pela vertente de entretenimento musical. Entretanto, conforme Gomes (2021) aponta, esse estilo é frequentemente referenciado pelos que o defendem enquanto potência de visibilidade em temas de caráter social, como empoderamento feminino e representação de feminilidades decoloniais, conforme discutiremos a seguir.

¹⁹ Mulher de negócios (tradução nossa).

CAPÍTULO 2

ARTICULAÇÕES SOBRE FEMINILIDADE, FEMINISMO DECOLONIAL E EMPODERAMENTO FEMININO

Objetivando construir reflexões a respeito dos termos feminilidade e empoderamento sob a perspectiva dos Feminismos, especialmente dos Feminismos Decoloniais²⁰, este capítulo procura refletir sobre os estereótipos de feminilidade que são impostos à mulher pelo patriarcado. Consideramos essencial ponderarmos sobre como a mulher é vista, em diferentes contextos históricos, para assim pensarmos a interseccionalidade em torno do gênero musical *funk*. Para tanto, encontra-se dividido em quatro seções. A primeira seção apresenta os estereótipos de feminilidade que frequentemente situam as mulheres em nossa sociedade. Em seguida, na segunda seção, dialogamos com as perspectivas feministas sobre a feminilidade com a intenção de compreendermos como estas são apresentadas, trazemos também os feminismos decoloniais para pensarmos sobre quem são as mulheres contempladas por esses estereótipos e logo em seguida, discorremos sobre a importância da interseccionalidade, enquanto forma de investigação crítica e ferramenta para o empoderamento feminino. Na terceira seção discutimos sobre empoderamento e apresentamos as categorias que levaremos em conta para a análise do *corpus* da presente pesquisa, com o intuito de investigar se o *funk* pode servir como instrumento para a liberdade de expressão, resistência das mulheres e combate à opressão.

O feminismo propõe uma sociedade mais justa e igualitária. Consoante Castro (2020, p. 214), o “movimento feminista surge com a luta das mulheres pelo direito ao voto”. Desde então, a batalha que o feminismo vem enfrentando ao longo dos tempos tem sido incansável, pois são muitos os estigmas que ele procura romper. Portanto, faz-se necessário para a formação de uma sociedade mais igualitária, conforme aponta Miguel e Biroli (2014, p. 93), entendermos que “o feminismo confronta as desigualdades”, e faz isso de muitas maneiras diferentes, como por

²⁰ Evidenciamos, embasados em Nascimento (2021, p. 61), a distinção existente entre as palavras decolonial e descolonial, o autor classifica o termo decolonial como o “compromisso teórico e prático de aprofundar o entendimento de que o processo de colonização ultrapassou as esferas econômica e política, chegando à existência/essência dos povos colonizados, mesmo após o colonialismo ter se esgotado enquanto empreendimento histórico nestes territórios”. Já o termo descolonial o autor define como “uma contraposição ao colonialismo, já que o termo descolonização é a expressão mais recorrentemente utilizada para nos referirmos ao processo histórico de ascensão dos Estados-nação vítimas do colonialismo”.

meio das militâncias, ou ainda, pelos debates teóricos. Logo, é relevante refletirmos sobre o poder hegemônico que o patriarcado ainda exerce em diferentes contextos sociais.

Conforme hooks (2023, p. 35) aponta, “o pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto-ódio feminino. Ele nos permitiu que nos libertássemos do controle do pensamento patriarcal sobre nossa consciência”. Tendo em conta a importância dessa reflexão, acreditamos que a luta feminista é uma batalha *para todas* e que deve ser travada, especialmente, *por todas*, afinal não há uma identidade feminina única, uma representação universal, cada mulher se identifica de forma diferente, com lutas diferentes. Embora o patriarcado queira pregar que todas as mulheres possuem os mesmos direitos, sabemos que as pessoas partem de pontos diferentes, a luta da mulher branca começa de um lugar, normalmente bem diferente do ponto de partida da mulher negra, por exemplo. Dessa forma, faz-se relevante considerarmos o feminismo decolonial como importante instrumento teórico para ponderarmos a diferença desse ponto de partida na vida de muitas mulheres.

2.1 A mulher bela, recatada e do lar²¹

As nuances sobre feminilidade têm sido representadas em diversos tipos de obras no decorrer da história, como na música, na poesia ou em esculturas. De acordo com Novaes e Vilhena (2003, p. 24), “nossa cultura exhibe a mulher permanentemente como forma de reforçar seus arquétipos”, o que nos permite refletir acerca dos desdobramentos de qual a feminilidade construída como ideal. Assim, na Idade Média, a representação da mulher, por vezes, apresentava uma conotação de pecado e de proibido, que necessitava da dominação do homem para conquistarem a salvação. Segundo Nóbrega (2022, p. 5), “figuras como as de Maria e Eva, retratadas na Bíblia, demonstram o dualismo moral nas representações das mulheres, com Maria representando a castidade, a pureza e a submissão, enquanto Eva representa a tentação e o pecado”. Esse tipo de dualismo cultural transmitido historicamente para várias gerações contribui para que conceitos misóginos ganhem força e acabem se perpetuando. Conforme Nóbrega (2022, p. 5-6) explica, nesse contexto, acreditava-se que “as mulheres deveriam ser firmemente controladas e vigiadas para não se aproximarem do ‘mundo da tentação e do carnal’”, precisando serem salvas para não se perderem nos pecados mundanos.

²¹ Título de artigo publicado em 2016 pela revista Veja fazendo referência a Michele Temer, ex-primeira dama do Brasil. Neste texto é reforçado alguns padrões, como os de que a mulher precisa ser subserviente, discreta e vaidosa, atribuições destacadas no artigo para se referir a esposa do ex-presidente e reforçando a ideia de mulher ideal propagados pela cultura patriarcal.

Durante o Renascimento, Nóbrega (2022, p. 6) pontua que as mulheres eram representadas como “objeto da contemplação masculina”, com uma sensualidade inocente, caracterizadas como sinônimo de beleza e pureza. Posteriormente, durante o Iluminismo, embora tenha sido uma época marcada por revoluções, Vieira (2019, p. 11) ressalta que “a doçura, a fragilidade e uma postura recatada” foram características femininas valorizadas e reconhecidas como ideias e que se instauraram durante muito tempo por diversas gerações. Assim, conforme Federici (2023, p. 213) explica, no final do século XVII, “surgiu um novo modelo de feminilidade: a mulher e esposa ideal – passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas”, corroborando a ideia de servidão e subserviência atribuídos como características da natureza feminina. É importante destacar que essas representações situavam a mulher branca nas sociedades ocidentalizadas. Mulheres de outras raças e etnias eram apresentadas de maneiras completamente diferentes, sendo erotizadas e, até mesmo, animalizadas.

Séculos depois, já na modernidade, Vilhena et al. (2005, p. 123) consideram que, “beleza infinita, enorme doçura, natureza selvagem, essência enigmática e precário domínio da razão são as características que parecem compor as representações do feminino”. Desse modo, percebemos que algumas dessas representações de feminilidade reverberam até a atualidade e contribuem para diversas discussões a respeito do tema. Entretanto, no decorrer dos anos 1980, conforme pontuam Rodrigues e Costa (2022, p. 24), “ocorre uma revisão da imagem social da feminilidade. Chega-se à consciência de que qualquer definição, de papéis, da identidade e dos códigos de comportamento da mulher é instável e transitória”.

Destarte, entendemos que o conceito de feminilidade passou por diversas transformações, moldadas no âmbito de sociedades patriarcais e impostas às mulheres como modelo ideal a ser seguido. Sobremaneira, Beskow (2016, p. 1) define feminilidade como um “conjunto de regras, recomendações, orientações de comportamento, construções de personalidade, estética, ações e condutas que se impõe às mulheres de formas violentas em várias sociedades propondo e produzindo mulheres submissas e frágeis”. Deste modo, entendemos que a feminilidade recebe influência do lugar em que está inserida, destacando-se a família e a escola como meios essenciais para essa construção.

Mais recentemente, quando refletimos sobre essa temática, não podemos deixar de frisar também o papel que a mídia desempenha como formadora de opiniões acerca dessa questão. Os veículos de comunicação agem como mediadores e influenciam fortemente a sociedade, motivo pelo qual conseguem moldar um estereótipo de feminilidade associado a beleza,

baseado em uma cultura distante da realidade de muitas mulheres. Como exemplo de formadores de opinião na mídia, destacamos alguns artigos publicados por Clarice Lispector, renomada escritora brasileira que se destacou tanto na poesia quanto na prosa. Entre os anos de 1959 e 1961, a escritora chamou a atenção do público do jornal *Correio da Manhã* ao escrever sobre temas variados dirigidos para a mulher. Segundo Sales (2017, p. 5), os assuntos iam “desde qual o tom de voz correto para uma dona de casa usar até mesmo o que ela deve fazer para manter o casamento, filhos e a casa em perfeito funcionamento”. Esse tipo de construção contribui para propagar, midiaticamente, o tipo colonial de padrão ideal de mulher, a bela, recatada e do lar.

Embora os artigos tenham sido escritos por Lispector, foram assinados por um pseudônimo. Ainda assim tiveram grande público, em geral feminino; mulheres que buscavam se encaixar nos padrões listados pela escritora. Afinal, consoante Bittencourt (2013, p. 24), “quando se trata de belo, é o corpo feminino o que é influenciado pelos valores e ideais presentes na cultura ocidental”. Sob essa perspectiva, o público leitor passou a seguir a cartilha escrita pela autora, de acordo com Neiva e Campos (2014, p. 743), “ser bela, para as leitoras de Clarice, não é mais apenas um presente dado pela natureza. É possível tornar-se bela, e assim obter conquistas pessoais por meio de trabalho de autoapropriação e autocriação de si”.

Nessa lógica, ao objetivarem serem aceitas, algumas mulheres procuram métodos de se adequar a um modelo posto como ideal de corpo e beleza, o que contribui para a formação de opinião feminina. Wolf (1992) aponta que o sistema patriarcal criou uma espécie de Quociente de Feminilidade, também chamado pela autora de QF. Trata-se de um padrão com o intuito de determinar e propagar a ideia de que para chegar a esse modelo de feminilidade basta seguir as instruções que muitos veículos de informação divulgam, como se fosse uma operação matemática simples. Esse tipo de QF acaba por doutrinar suas consumidoras e colabora para que, ao se moldarem, algumas ambicionem e aceitem como mais correto o padrão branco, magro e inatingível, pois ele se modifica com o tempo, sempre estabelecido pelo patriarcado como mais bonito.

Desse modo, Campos (2010, p. 13) afirma, “na prática, a beleza enquanto valor feminino, além de ser responsável por várias emoções da vida das mulheres (inclusive das intelectuais), movimenta vários setores da sociedade (inclusive o econômico)”, pressionando para que várias mulheres curvem-se à influência da mídia, e necessitem ser legitimadas seja por meio do cinema, publicidade ou até mesmo a música. Então, somos frequentemente

bombardeados pelo que os aportes midiáticos brasileiros costumam categorizar – com algumas variações – especialmente dois tipos diferentes de padrões femininos supremos.

O primeiro é representado pelas modelos magérrimas. Este padrão é, inclusive, *global* para as mulheres desta profissão, extrapolando sua legitimidade para além das fronteiras do Brasil. [...] O segundo padrão, comumente associado às brasileiras, é representado pelas “saradas” e/ou “gostasas”, as quais, através de exercícios físicos e alimentação de atleta, definem seus músculos e modelam seus corpos. Esse padrão tende a ser mais associado à ideia de sensualidade e vigor físico. O fenômeno das “mulheres frutas”, por exemplo, desencadeado por algumas dançarinas e/ou cantoras, como Mulher-Melancia (Andressa Soares), Mulher-Moranginho (Ellen Cardoso), Mulher-Melão (Renata Frisson) reforça este padrão construído a base de muita ginástica e modelação muscular (Campos, 2010, p. 21, grifo do autor).

Por conseguinte, o arquétipo que a mídia costuma impor, segundo os padrões de beleza previamente estabelecidos, podem ser resumidos em: o padrão modelo e o padrão “gostosa”. Ademais, quão maior for a distância entre as características de uma mulher e os moldes legitimados pela mídia como beleza, menos bela ela será socialmente considerada. Campos (2010, p. 20) sustenta que “a ideia da feminilidade hegemônica diz respeito à reprodução, ao cuidado com o outro, ao “direito” de choro, à afetividade, à obediência, à sensibilidade, etc.”, reforçando a ideia de que são estabelecidos parâmetros veiculados pela mídia, procurando determinar um comportamento padrão correspondente a categoria feminilidade.

Levando em conta o que afirma Campos (2010, p. 25), “a beleza física é, sim, um assunto que se encontra entre as preocupações das mulheres, e que é fortemente associado à construção de uma ‘identidade de mulher’”. Embora nem sempre essa preocupação seja legitimada. Sobre isso, Wolf (1992, p. 11) aponta, “muitas sentem vergonha de admitir que essas preocupações triviais – que se relacionam a aparência física, ao corpo, ao rosto, ao cabelo, às roupas – têm tanta importância” o que acaba por aprisionar mais uma vez a mulher, não podendo demonstrar preocupação com aparência física, mesmo tendo interesse em fazê-lo. Dessa forma, entendemos ser primordial nos desvencilharmos desses padrões fixos e arbitrários decretados do que seja feminilidade, não apenas refletindo, mas também discutindo sobre a feminilidade a partir de uma perspectiva decolonial, que amplia a noção de feminilidade tanto no que diz respeito a beleza física quanto aos fatores comportamentais. Dessa forma, faz-se necessário refletir sobre a realidade das mulheres que não conseguem se identificar com as categorias e paradigmas fundamentados em modelos idealizados e que não correspondem ao arquétipo de mulher criado pelo patriarcado e que não dialogam com a vida real.

Diante do exposto, percebemos a carga comportamental atribuída ao termo feminilidade. Compreendemos que à mulher é ideologicamente conferido diversos preceitos, como se fosse inato o papel de submissão e servidão e para aquelas que procuram um lugar de igualdade, enfrentam fortes críticas do patriarcado, ficando sujeitas a diversos tipos de rótulos atribuídos por essa sociedade, como *triste, louca ou má*²². Bourdieu (2012, p. 75) aponta que essa carga comportamental imposta à mulher acaba “reduzindo-as, de algum modo, à sua feminilidade, pelo fato de desviar a atenção para seu penteado, ou para tal ou qual traço corporal, ou de usar, para se dirigir a elas, de termos familiares”. O que colabora para, muitas vezes, mesmo em posições de destaque ou exercendo cargos com poder hierárquico a competência da mulher seja questionada, desvalorizada ou diminuída e contribui para ser propagado a existência de uma *rivalidade entre os sexos*.

2.2 Um olhar feminista para os estereótipos de feminilidade

Compreendemos que falar sobre corpo feminino também é falar sobre a cultura na qual este corpo está inserido. Consoante Bittencourt (2013, p. 24), “os cuidados com o corpo ou a relação deste com o processo de embelezamento sempre estiveram associados aos valores hegemônicos em cada cultura e em cada tempo específico da história”, de modo que, conforme os ideais culturais vão se alterando, também se modificam as formas como são estabelecidas essas relações.

Os padrões e estereótipos de beleza atingem com mais facilidade a mulher, pois, de acordo com Bittencourt (2013, p. 25), o público feminino “em todos os tempos sempre foi alvo de imposições sutis quanto à forma de entender, cuidar, expressar e viver o seu corpo, baseado nos valores legitimados em cada época”, contribuindo para que a construção da identidade seja formada tanto no âmbito coletivo quanto no âmbito individual. Conforme pontua Wolf (1992, p. 17), “o mito da beleza sempre determina o comportamento, não a beleza”. Portanto, esse *mito*, propagado geracionalmente, contribui para estabelecer o que é considerado aceitável e atraente e quais comportamentos não são toleráveis, o que ocasiona em uma cadeia de opressões e implica na vida de muitas mulheres que procuram atender ao que o patriarcado determina como beleza. Percebemos, então, que se trata de uma cobrança sem fim, afinal, os padrões e cobranças se atualizam com o tempo.

²² Título da canção de Francisco, el Hombre (2016), que retrata alguns dos dilemas de mulheres que não se submetem ao patriarcado.

Ao refletirmos sobre a relação entre feminilidade e a carga cultural imposta em torno do termo, precisamos elucidar que identidade e gênero não são sinônimos. Conforme aponta a autora Simone de Beauvoir (1980, p. 9), “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, de modo que a feminilidade não é uma essência, mas o produto da construção patriarcal, que se beneficia do modo como a sociedade está organizada. Dessa forma, evidenciamos a importância de ponderarmos sobre essa organização, destacando, amparadas em Beauvoir (1980, p. 7), que “quando emprego as palavras “mulher” ou “feminino” não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: “no estado atual da educação e dos costumes””. Portanto, ao pensarmos em feminilidades, pensamos, também, nos modos de ser que foram impostos e transmitidos como a única verdade possível para as vivências das mulheres.

Beauvoir (1980) afirma que, por vezes, a definição de “mulher de verdade” é atribuída às práticas de servidão, como instrumento *do* e *para* o outro. Desse modo, verificamos ser conferido socialmente à mulher missões e responsabilidades de dependência e subserviência, não apenas como regra de comportamento, mas também em como ela se expressava verbalmente. Virgínia Wolf, em 1931, faz uma crítica a essas práticas de servidão instituídas para as mulheres, chamando-as de *anjos do lar*, pois ela é simpática, altruísta, habilidosa e se sacrifica todos os dias por sua família, “se o almoço era frango, ela ficava com o pé – se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros”²³ (Wolf, 2012, p. 12). Diante dessa invisibilidade do trabalho da mulher e às regras impostas ao seu comportamento, faz-se importante ponderarmos sobre qual a percepção que está sendo propagada, afinal as imposições relativas ao termo feminilidade não são estáticas, modificam-se tanto cultural quanto historicamente.

Ao refletirmos sobre como se configura a feminilidade, faz-se mister procurarmos compreender qual definição lhe é atribuída culturalmente. Por vezes encontramos associações restritas ao termo, voltadas especificamente ao comportamento ou aparência física da mulher, contribuindo para reforçar as imposições patriarcais dirigidas ao gênero feminino. Logo, entendemos que muitas vezes o termo feminilidade é associado ao corpo. Como apontado por Butler (2018, p. 28), “as associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e

²³ Fragmento de texto lido por Virgínia Wolf em 21 de janeiro de 1931 em um evento organizado pela Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres. O ensaio foi publicado depois de sua morte no livro intitulado *A morte da mariposa* em 1942.

corpo e feminilidade, por outro, são bem documentadas nos campos da filosofia e do feminismo”. Essa associação cultural feminilidade/corpo acaba expondo e evidenciando a mulher socialmente, contribuindo para estabelecer um padrão rígido, determinado como adequado pelo patriarcado, salientando a dominação masculina sobre as mulheres e sobre seus corpos.

2.2.1 As feminilidades em perspectivas interseccionais e decoloniais

Uma vez que estamos pensando em feminilidades que são configuradas dentro do contexto brasileiro, “torna-se necessário o exercício de uma ótica capaz de captar o caminho cruzado que as políticas colonialistas impuseram às mulheres negras. A reflexão resultante do conceito de interseccionalidade é fundamental para a discussão sobre essas experiências marginalizadas” (Souza, 2019, p. 147). A intersecção é uma teoria que nos estudos feministas ajuda a compreender como as opressões de gênero, raça, classe e território se conectam entre si. Embora autoras como Lélia Gonzáles tenham refletido a intersecção entre classe, gênero, etnia e raça com bastante profundidade desde a década de 1980, Dombkowitsch e Costa (2021, p. 78) apontam que a própria colonialidade do poder “coloca as pensadoras latino-americanas, como Lélia Gonzáles, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, em posição de subalternidade. Por essa razão, é atribuído a Kimberlé Crenshaw a responsabilidade pela elaboração do conceito de interseccionalidade”, definição repensada posteriormente pela norte-americana Patrícia Hill Collins.

O termo foi utilizado pela primeira vez pela professora norte-americana Kimberlé Crenshaw em 1989, após ter conhecido o caso de Emma DeGraffenreid, mulher negra, que processou a empresa General Motors porque não conseguiu uma vaga de emprego, claramente por motivo de racismo. Nessa empresa, as vagas eram ofertadas divididas por categorias, dentre elas haviam as que iam ser preenchidas por homens negros e as que seriam preenchidas por mulheres brancas, o que fez com que as mulheres negras fossem desclassificadas automaticamente, ou por causa de seu gênero, ou por causa de sua cor. DeGraffenreid teve seu processo indeferido pela alegação que uma mulher não podia juntar raça e gênero em uma mesma reivindicação.

Assim, por meio dessa lacuna existente foi que o termo surgiu. De acordo com Crenshaw (2019, p. 17), “a interseccionalidade já era uma realidade antes mesmo de se tornar um termo”²⁴, muitas mulheres foram invisibilizadas por não pertencerem aos padrões colonialistas determinados, sofrendo além da opressão de cor, por serem negras, também a opressão de gênero, por serem mulheres, deixando evidente que não é possível categorizar a luta por igualdade social, evidenciando que diversas mulheres negras, não sofram de forma interligada pelo sistema opressor. Nesse sentido, “a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado”, permitindo-nos enxergar “a colisão das estruturas, a interação simultânea, das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o machismo” (Akotirene, 2019, p. 14).

Cientes da instrumentalidade proporcionada pela leitura interseccional, não podemos afirmar que todas as mulheres se afligem de forma igual diante do patriarcado, pois compreendemos que essas mulheres padecem por diversos tipos de preconceitos e repressões causados por um sistema opressor, enquanto outras ainda conseguem, ou preferem, se manter alheias, distantes e talvez até indiferentes a esse sistema. Isso ocorre porque, segundo hooks (2023, p.77), “a maioria das mulheres norte-americanas, principalmente as mulheres brancas, não descolonizou seu pensamento, seja em relação ao racismo, sexismo e elitismo [...] em relação à multidão de mulheres ao redor do mundo”.

Conforme Lugones (2020, p. 52) explica, “toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade”. Ao analisarmos essa afirmação, percebemos a necessidade de pesquisarmos os aspectos históricos e a estrutura social em que nos organizamos, para assim nos desprendermos das amarras coloniais que ainda somos sujeitados. Entendemos como necessário para essa autonomia especialmente o estudo sobre o feminismo decolonial, assim como aponta Hollanda (2020).

Em tempos de crescente desigualdade social, o feminismo meritocrático estimula o “empoderamento” das mulheres para que ganhem visibilidade e cheguem ao topo do mercado, da mídia e da política. [...] O feminismo decolonial, privilegiando a contestação à colonialidade do saber, também aponta caminhos de avanço político agora na chave latino americana. Propõe uma revisão epistemológica radical das teorias feministas eurocentradas, o que inclui o fim da divisão entre teoria e ativismo, característica de nossos feminismos desde sempre (Hollanda, 2020, p. 13).

²⁴ Tradução nossa do texto original Crenshaw (2019, p. 17) “Intersectionality was a lived reality before it became a term”.

Portanto, faz-se necessário refletir sobre as diversas formas de inferiorização a que fomos sujeitos durante o processo de dominação e que ainda reverberam em nosso dia a dia. Importante destacar que, para Quijano (1991, p. 438), o colonialismo engloba uma relação de dominação direta, “é impossível não ver que a grande maioria dos explorados, dos dominados, dos discriminados, são exatamente membros de “raça”, “grupos étnicos” ou “nações” em que as populações colonizadas foram categorizadas”²⁵. Consideramos o colonialismo como “o processo histórico de formação dos territórios coloniais” (Nascimento, 2021, p. 60), entendemos que ainda que se tenha conquistado o término de dominações coloniais, a colonialidade ainda é uma continuação dessa repressão, tornando a estrutura do poder colonial predominante.

Desse modo, compreendemos que a decolonialidade, conforme Nascimento (2021, p. 55) aponta, é “uma via teórica e prática de desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostas aos povos colonizados há séculos, além de perfazer uma crítica radical à modernidade e ao capitalismo”. Portanto, o pensamento decolonial surgiu como um movimento divergente da própria modernidade, ganhando força especialmente entre a América Latina, além de alguns cenários asiáticos e africanos. Nesse sentido, Nascimento (2021, p. 70) salienta que,

Entendida muitas vezes, especialmente pelos seus detratores, como uma espécie de retorno à luta de libertação nacional das antigas colônias europeias, a teoria decolonial está longe de ser resumida às lutas de descolonização e liberação nacionais. Na verdade, o movimento decolonial toma o colonialismo por referência, mas extrapola seu entendimento restrito a uma dimensão temporal ou espacial e compreende o mesmo como um fenômeno maior e mais sofisticado de subordinação e sujeição daqueles que não são brancos, europeus, heterossexuais ou do sexo masculino, à condição de desumanidade (Nascimento, 2021, p. 70).

Sendo assim, a decolonialidade reflete sobre as múltiplas e heterogêneas diferenças coloniais. Entendemos como necessário não apenas o desprendimento teórico diante dos impérios ocidentais, mas, especialmente, concebemos como imprescindível a prática de ações de intervenção sobre a realidade, reconhecendo-se como sujeito colonizado e constituindo expressivamente um plano político e acadêmico de superação.

Borges (2007, p. 31) acredita que uma das maiores perversidades “está na ideologia que perpassa as relações interracialis no Brasil: o branqueamento da raça. A sociedade pretende que

²⁵ Tradução nossa do texto original Quijano (1991, p. 438) Es imposible no ver que la vasta mayoría de los explotados, de los dominados, de los discriminados, son exactamente los miembros de las "razas", e las "etnias" o de las "naciones" en que fueron categorizadas las poblaciones colonizadas.

o negro se torne branco e destrua, assim, a sua identidade”. Salientamos, que o padrão de mulher idealizado pelo sistema patriarcal é o da mulher branca, as mulheres negras, indígenas e asiáticas ou de outros grupos étnicos foram lidas de formas diferenciadas, procurando maneiras de moldarem-nas ao padrão branco. Gonzáles (2020, p. 42) defende que a ideologia do branqueamento é “transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais”.

De acordo com Lugones (2008, p. 17), “o alcance do sistema de gênero imposto por meio do colonialismo inclui a subordinação das fêmeas em todos os aspectos da vida”. Ao entendermos que a principal proposta do feminismo decolonial é romper com essa barreira de gênero, classe e raça impostas, podemos refletir e discutir também as questões das mulheres não brancas e heterossexuais, afinal

Também é parte dessa história o fato de que só as mulheres burguesas brancas são contadas como mulheres no Ocidente. As fêmeas excluídas por e nessa descrição não eram apenas subordinadas, elas também eram vistas e tratadas como animais, em um sentido mais profundo que o da identificação das mulheres brancas com a natureza, as crianças e os animais pequenos. As fêmeas não brancas eram consideradas animais no sentido de seres “sem gênero”, marcadas sexualmente como fêmeas, mas sem as características da feminilidade (Lugones, 2008, p. 27).

Por conseguinte, partindo da premissa de que gênero é antes de mais nada uma construção sociocultural, Lugones (2008, p. 6) propõe a existência do que ela denomina de “sistema moderno-colonial de gênero” no qual é imposto aos colonizados a ideia de que existe uma classificação entre o humanos e os não-humanos, entendendo estes últimos como seres inferiores, ou primitivos. Portanto, esse sistema apresentado pela autora abre portas para refletir sobre as imposições coloniais, evidenciando quem são as principais vítimas da dominação e exploração que compõem a colonialidade.

Dessa forma, como foi estabelecido o que era humano, de acordo com Lugones (2014), foi determinado que a definição de mulher seguia o padrão da mulher branca, assim como para feminilidade o padrão estabelecido pelo patriarcado foi fundamentado pela burguesia branca, tornando-se distante de representar todas as mulheres, especialmente as marginalizadas.

Portanto, a opressão racial e social é um tema central nos estudos de Lélia González (2020) que afirma que a mulher negra é estereotipada com a imagem de subserviência doméstica e erótica, “um dito popular brasileiro sintetiza essa situação ao afirmar: ‘Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar’” (González, 2020, p. 47). E declara que há

uma tentativa de invisibilizar o racismo estrutural com o que ela chama de *mito da democracia racial*, “a afirmação de que somos todos iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formalista nas nossas sociedades” (González, 2020, p. 41).

Assim, por meio do empenho do patriarcado pelo apagamento de reflexões que evidenciem as diferenças raciais e tentativa de embranquecimento da população, notamos um preconceito racial persistente, especialmente contra a mulher negra que sofre desde sempre com suas vivências racializadas por nossas políticas sociais, “abolida sua humanidade, elas são vistas como corpos animalizados” (González, 2020, p. 47). Então, entendemos que Lélia defende como imprescindível a criação de novas redes feministas, que priorizem a luta anti-imperialista do racismo e do patriarcado. Essas redes são fundamentais para modificar ideologias enraizadas em nossa sociedade.

Diante dessa lógica, compreendemos que o discurso hegemônico relacionado à imagem da mulher negra, periférica, silenciada e invisibilizada, que a classifica como produto do serviço trabalhista branco refletiu em variadas formas de enfrentamento mediante as condições de poder. Nesse contexto, o *funk*, o “som do preto, do favelado”, é um gênero musical que sofre diversos tipos de preconceitos, como de classe e de gênero, deixado à margem, especialmente quando as pessoas que cantam são mulheres. Intencionamos, com o presente estudo, contribuir no debate interseccional para a equidade de gênero. Evidenciando a pertinência das manifestações femininas no *funk*, pretendemos relacionar nas análises a interseccionalidade de gênero, sexualidade, raça e classe com às vertentes do feminismo decolonial. Com o intuito de contribuir nas discussões sobre qual o conceito de feminilidade sob essa perspectiva, visamos entender como as feminilidades são representadas nas letras dessas músicas e como elas se interrelacionam com diferentes discursos.

2.3 Empoderamento feminino

Ao ser usado como espaço para a voz de tantas mulheres que seriam invisibilizadas pelo sistema patriarcal, o *funk* passa a ser encarado como uma ferramenta de empoderamento feminino. Isso ocorre porque, entende-se que, por meio desta manifestação cultural, as *funkeiras* seriam capazes de se destacar, tornarem-se agentes ativos dentro da realidade em que vivem e contribuir para transformação e reflexão social. Por conta disso, entendemos ser importante discutirmos a noção de empoderamento e como este vem sendo pensado no âmbito dos feminismos decoloniais.

Berth (2019) aponta Freire como um dos inspiradores brasileiros para o que chama de *Teoria de Empoderamento*, pois foi o estudioso quem refletiu enfaticamente sobre a importante *Teoria da Conscientização*. Segundo Berth (2019, p.23), o termo empoderamento seria um neologismo formado a partir da palavra inglesa *power*, substantivo que significa “habilidade ou permissão para que alguém realize alguma coisa [...]”. Logo, o significado de *empower* é dar poder ou habilidade a algo ou a alguém”. Contudo, a autora afirma que o conceito do termo empoderamento é complexo e muitas vezes é utilizado de forma vazia ou distorcida, tornando o exercício da pesquisa sobre o tema bastante exaustivo, pois muitos estudiosos acabam fugindo completamente da proposta da teoria inicial sobre o tema e não chegando a um consenso da definição da palavra. Um sentido que vem sendo muito utilizado nos estudos sobre o tema é o da pesquisadora Sardenberg (2006), que apresenta

Para nós, feministas, o empoderamento de mulheres, é o processo da conquista da autonomia, da auto-determinação. E trata-se, para nós, ao mesmo tempo, de um instrumento/meio e um fim em si próprio. O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal. Para as feministas latinoamericanas, em especial, o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com o a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero (Sardenberg, 2006, p. 2).

Assim, o empoderamento individual deve estar associado a ações coletivas, pois o empoderamento não funciona de forma linear, mas sim de forma espiral, acabando por influenciar os que estão próximos dessa cadeia. Destacamos, ainda, que embora Sardenberg (2006) aponte que o termo associado ao empoderamento de mulheres ainda sofra muitas divergências, há consenso com relação a alguns pontos importantes, dentre eles o de que ninguém pode empoderar outrem, esse processo precisa ser autorreflexivo. Entretanto, o meio pode ser um facilitador, criando condições ou situações que acabem ocasionando essa reflexão, favorecendo para que seja realizado a prática do empoderar-se.

Outro aspecto importante levantado por Sardenberg (2006) é o de que o empoderamento é o processo, não um produto, sendo associado a autonomia e a capacidade de tomar decisões com relação a sua vida. São muitas as amarras históricas que ainda prendem diversas mulheres e as impede de conquistar essa autonomia, e o que parece ser natural, para muitos, acaba sendo desafiador para outras tantas mulheres que ainda são regidas por certas crenças. Conforme aponta Costa (2013, p, 09),

O empoderamento das mulheres representa um desafio às relações patriarcais, em especial dentro da família, ao poder dominante do homem e a manutenção

dos seus privilégios de gênero. Significa uma mudança na dominação tradicional dos homens sobre as mulheres, garantindo-lhes a autonomia no que se refere ao controle dos seus corpos, da sua sexualidade, do seu direito de ir e vir, bem como um rechaço ao abuso físico e a violação sem castigo, o abandono e as decisões unilaterais masculinas que afetam a toda a família.

Dessa forma, entendemos que o empoderamento feminino não demonstra ser atrativo para o tido sistema patriarcal, dominante em diversas culturas, afinal seria um ensejo que objetiva discutir e ponderar sua dominação e imposição. Uma possível via de empoderamento feminino é o *funk*, que com suas letras pode confrontar o sistema dominante, romper paradigmas e reverberar a voz de diversas mulheres marginalizadas e estereotipadas. Conforme aponta Coutinho (2020, p. 37), “além do preconceito linguístico, o funk também é rejeitado sob a perspectiva comportamental. Ao ser analisado sob o viés da moralidade, o ritmo é reprovado por parcela da sociedade que o avalia como ‘coisa de gente vulgar e sem limites’”, não sendo tratado por muitos como expressão cultural. Coutinho (2020, p. 37) frisa, “quando focado na mulher, a desqualificação do funk só se torna mais evidente e as repressões são ainda maiores”.

Então, percebemos que o funk pode se tornar uma via de empoderamento ao confrontar uma sociedade patriarcal violenta e que impõe à mulher um lugar de submissão, procriação e subserviência. Por conseguinte, entendemos que não há um caminho padrão para o empoderamento. Assim como afirma Sardenberg (2006, p. 6), especialmente se tratando do caso das mulheres, o empoderamento feminino procura discutir sobre as bases de relação de poder, explicitando como principais objetivos, i) “questionar a ideologia patriarcal”; ii) transformar as estruturas e instituições que reforçam e perpetuam a discriminação de gênero as desigualdades sociais”; e iii) “criar as condições para que as mulheres pobres possam ter acesso – e controle sobre – recursos materiais e informacionais”.

Nesse sentido, Stromquist (2002) aponta que o empoderamento de fato apreende quatro dimensões interligadas: i) a dimensão econômica, que remete à autonomia financeira e à capacidade de gerar renda; ii) a dimensão política ou a habilidade de ser representada ou se representar em vários locais de tomada de decisão; iii) a dimensão do conhecimento ou entendimento da própria realidade, inclusive possibilidades e obstáculos à equidade feminina, desenvolvendo senso crítico da realidade em que está inserida; e iv) a dimensão psicológica ou o senso que o próprio indivíduo tem valor, merece uma existência boa e justa, despertando a sua autoestima. Vejamos cada uma delas com detalhes a seguir.

2.3.1 Empoderamento enquanto dimensão econômica

Essa dimensão leva em conta a capacidade de as mulheres gerarem renda, a participação delas na economia e o poder de decisão que elas têm tanto em relação aos bens materiais quanto aos recursos financeiros. A liberdade financeira das mulheres é de suma importância para conferir, dentre outras coisas, liberdade de escolha e autonomia em decisões. Colaboram com o objetivo de em muitos cenários agir “como uma necessidade estruturante para que essa consiga sair da situação de violência, quando a mulher começa a perceber que ela pode ocupar um melhor lugar na sociedade sem precisar estar à sombra de seu cônjuge” (Benitz; Rosa, 2022, p. 2). Portanto favorece para que muitas saiam da situação de vulnerabilidade, especialmente por estarem em condição de dependência em um sistema opressor. Conforme Coutinho (2020, p. 56) explica, muitas mulheres acabam aceitando uma condição de vulnerabilidade ocasionada pela dependência financeira do cônjuge, submetidas a uma “cultura patriarcal que dita que às mulheres cabem os serviços domésticos não remunerados, enquanto aos homens cabe a atuação em atividades remuneradas”. Dessa forma, a independência econômica da mulher influencia também em seu empoderamento psicológico (cf. seção 2.3.4).

2.3.2 Empoderamento enquanto dimensão política

Segundo Coutinho (2020, p. 53), “na dimensão política, o empoderamento fomenta a capacidade de ação, socialização e ocupação da mulher nos variados espaços, através das esferas da liderança e da sororidade”²⁶. Por meio dessa dimensão política, podemos discutir formas de apresentar pontos de vista que sejam mais sensíveis e que levem em consideração a vivência da realidade das mulheres. Quando é conferido às mulheres o poder de decisão na política ou liderança, com suporte tanto micro quanto macro da sociedade, é possível discutir sobre a diversidade de realidade de forma mais assertiva e pontual, reverberando na vida de diferentes mulheres da sociedade, seja em projetos pessoais ou profissionais.

Essa categoria demonstra ser fundamental para o presente estudo, pois, como afirma Coutinho (2020, p. 53), “na esfera da sororidade, o empoderamento está ligado à exclusão da competição feminina e ao enaltecimento da união entre mulheres. A competição é um artifício

²⁶ Hollanda (2020, p. 16) define sororidade vem de *sóror*, que significa irmã em latim. Essa expressão é utilizada no movimento feminista para designar uma solidariedade que seria própria das mulheres, assim como a fraternidade se referiria à solidariedade entre *fraters* – irmãos.

utilizado no funk como algo intrínseco ao gênero musical, seja em produções masculinas ou femininas”. Porém, essa rivalidade é apontada como problemática, especialmente quando sua motivação é um homem. Portanto, acreditamos, assim como aponta Coutinho (2020, p. 54), “ampliar a discussão do empoderamento e do feminismo é extremamente importante para que as mulheres possam cada vez mais analisar criticamente o contexto social que estão inseridas, o que pode refletir nas produções culturais”.

2.3.3 Empoderamento enquanto dimensão de conhecimento

Também chamada por Coutinho (2020) de dimensão cognitiva, o foco principal dessa dimensão é contribuir para que as mulheres desenvolvam o senso crítico acerca do meio em que elas estão inseridas, encontrando formas de se emancipar das injustiças por intermédio do saber e das habilidades que lhes despertem autoconfiança. Destacamos para a conquista dessa emancipação as esferas social e cultural.

Dessa maneira, entendemos ser imprescindível o conhecimento das mulheres de seus direitos enquanto cidadã como principal forma de questionar o sistema opressor. Conforme Berth (2019, p. 53) aponta, “isso significa dizer que falar em empoderamento de um grupo social é necessariamente falar sobre democracia e expansão da sua atual restrita aplicação”. Reforçamos que, por meio dessa categoria, as mulheres tomam consciência que elas têm não apenas a liberdade, mas também o direito de acessar espaços sociais e participar de grupos, sejam físicos ou virtuais. Destacamos,

O empoderamento na esfera cultural e a manifestação das MCs sobre os temas que envolvem essa esfera são fundamentais para fomentar entre as mulheres a importância da favela e da cultura funk através da demonstração e valorização do gênero musical. Denunciar os problemas encontrados nas favelas, garantir os direitos e deveres de seus habitantes e evidenciar a importância da participação deles no exercício da cidadania também é uma forma que as mulheres podem encontrar para se empoderar e agir em prol da defesa e fortalecimento do funk e das favelas (Coutinho, 2020, p. 41).

Dessa forma, Sardenberg (2006, p. 8) reforça que “o processo de empoderamento, portanto, precisam ser desencadeado por fatores ou forças induzidas externamente. Algumas mulheres necessitam ser convencidas, ou se convencer do seu direito à igualdade, dignidade e justiça”, buscando “romper com a ideia disseminada na sociedade acerca da superioridade masculina, do homem “viril, caçador e chefe de família” em contraponto a mulher “frágil, submissa e procriadora”” (Coutinho, 2020, p. 66).

2.3.4 Empoderamento enquanto dimensão psicológica

Essa dimensão se origina da capacidade que as mulheres manifestam ao demonstrar conscientemente a necessidade de crescer e se desenvolver por intermédio da autoconfiança e da motivação. Sobre a autoimagem, Berth (2019, p. 83) aponta “quando falo em reconhecer-se belo/bonito quero dizer também do reconhecimento dessa beleza em nossos pares sociais”. Assim,

Olhar-se no espelho e se achar bela/bonita não implica necessariamente em uma aceitação pautada pelo autoamor. Se não percebemos que devemos entender a beleza e amá-la porque houve movimentações políticas que induziram o pensamento contrário a isso, não avançaremos no processo de empoderamento (Berth, 2019, p. 83).

Essa categoria de empoderamento está pautada no que Sardenberg (2006, p. 4) chama de “poder de dentro”, referindo-se aos sentimentos de autoestima e autoconfiança das mulheres, podendo ser manifestada por meio “da aceitação de seus corpos e da externalização de seus desejos” (Coutinho, 2020, p. 48), destacando tanto a esfera da estética quanto a esfera da sexualidade. Entretanto, a sexualidade para muitas mulheres é socialmente reprimida, conforme aponta Beauvoir (1980, p. 14)

A sorte da menina é muito diferente. Nem mães nem amas têm reverência e ternura por suas partes genitais; não chamam a atenção para esse órgão secreto de que só se vê o invólucro e não se deixa pegar; em certo sentido, a menina não tem sexo. Não sente essa ausência como uma falha; seu corpo é evidentemente uma plenitude para ela, mas ela se acha situada no mundo de um modo diferente do menino e um conjunto de fatores pode transformar a seus olhos a diferença em inferioridade (BEAUVOIR, 1980, p. 14).

Percebemos que a concepção de inferioridade da mulher é fruto de uma construção ideológica que procura situar o corpo feminino como subalternizado. No patriarcado, as mulheres são ensinadas a cobrir seu corpo, sendo aceitável se expor exclusivamente na intenção de seduzir e satisfazer o homem, conforme aponta Coutinho (2020)

É por conta dessa visão machista, que muitas pessoas acreditam que a roupa que uma mulher veste é fator justificativo para ela sofrer abusos. Enquanto o homem é ensinado a externar seu poder através da sua estrutura física, como

acontece com a lógica do falocentrismo²⁷, a mulher carrega a culpa de mostrar seu corpo (Coutinho, 2020, p. 49).

Portanto, enfatizamos que essa categoria é dividida em duas esferas, a esfera estética prioriza o respeito ao corpo das mulheres, tanto por elas mesmas quanto, especialmente, pelos homens. A segunda esfera é a da sexualidade, que muitas vezes se curva à lógica patriarcal e expressões machistas. Em conformidade com Coutinho (2020, p. 49), “ao impor moralismos e tabus relacionados ao sexo da mulher e sua intimidade. Falar livremente sobre a vagina causa constrangimento, dizer que a mulher se masturba e que ela quer gozar no ato sexual, nem pensar.”

O machismo infiltrado se encontra presente inclusive na intimidade de muitos casais, pressionando as mulheres a demonstrem que estão sentindo prazer, não como demonstração de sua própria satisfação, mas sim como forma de certificar ao homem que ele está desempenhando bem o seu papel no ato sexual (Coutinho, 2020). Em razão dessa visão, muitas mulheres se submetem, sendo objeto do prazer do homem e não se preocupando com elas mesmas, priorizando apenas o prazer do parceiro.

Reforçamos que essa esfera de análise não está ligada apenas ao ato sexual, mas também aos entendimentos sobre os corpos das mulheres, sobre como a saúde psicológica, física e emocional delas. Por conseguinte, tanto a esfera da estética quanto a esfera da sexualidade contribuem para o empoderamento feminino, fomentando o autorrespeito, o autocuidado e a valorização das mulheres. Frisamos a necessidade em reconhecer que os desejos e preferências das mulheres devem ser respeitados e que não há pudor em demonstrá-los.

As quatro dimensões do empoderamento contribuem para que as mulheres consigam estabelecer metas, objetivos e traçar projetos futuros propiciando a construção da autonomia. Logo, os agentes que funcionam como impulsionadores do poder são variados, apresentando também, novas concepções para conquista da independência feminina. Assim como enfatizam Barragán et al. (2020)

Ambos os gêneros são construções sociais, para além do sexo biológico, e que as mulheres são marcadas não apenas pelo gênero, mas também por outras categorias de dominação, como sua origem étnico-cultural, orientação sexual, idade etc. Propõe a necessidade de investigar essas relações de poder em todos os âmbitos sociais e de transversalizar políticas de *empoderamento* das mulheres (Barragán, Lang, Chávez e Santillana, 2020, p. 229, grifo do autor).

²⁷ Segundo hooks (2019, p. 156) com o surgimento de um falocentrismo selvagem, um homem não era mais um homem de verdade porque sustentava sua família: era um homem simplesmente porque tinha um pênis.

Dessa forma, salientamos a necessidade em discutir a equidade de gênero, nos diversos meios. Especialmente nos lugares que são colocados à margem, pois muitas mulheres sofrem opressão de raça, cor e classe. Fazendo-se necessário, primeiramente, o desprendimento de amarras comportamentais que são embutidas e repetidas como crenças, acabando por nos moldar e limitar, impedindo ou atrasando o empoderamento feminino em suas variadas dimensões.

Conforme analisamos no decorrer deste capítulo, o gênero e a feminilidade são construções sociais que se modificam com o passar do tempo. Portanto, o sistema patriarcal dominante procura determinar e criar padrões, objetivando moldar o comportamento das mulheres, de modo que continue em seu lugar de poder. Logo, o *funk*, enquanto prática de empoderamento não se torna interessante para o patriarcado, pois esse sistema justifica diversos tipos de violências relacionadas ao gênero, embasados especialmente no moralismo social. Apresentar a importância da reflexão do *funk* por uma via interseccional de classe, gênero e cor faz-se necessário para procurar romper com diversos paradigmas enraizados que só refletem e repetem a inferiorização da cultura negra.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA

Organizamos o presente capítulo em três seções. A primeira apresenta o campo da Análise do Discurso Crítica, doravante ADC, com o intuito de apresentar e discorrer sobre a abordagem de investigação dos discursos, quais as suas características essenciais e a importância da transdisciplinaridade para esse tipo de investigação. Na segunda seção, intencionamos apresentar a abordagem teórica da ADC, elucidando qual o motivo de se chamar crítica e, logo em seguida, apresentamos o discurso enquanto prática social, o poder enquanto hegemonia e ideologia. Por fim, na última seção, discorreremos sobre os significados do discurso, com foco nos campos representacional e acional, utilizados nas análises do *corpus* da presente pesquisa.

3.1 Apresentação do campo da ADC

3.1.1 Abordagem histórica da linguagem funcionalista

Costuma-se encontrar em diversos compêndios dedicados ao estudo referente à linguagem a constatação de que a linguística ocidental contemporânea é dividida basicamente em dois campos epistemológicos distintos: o formalismo e o funcionalismo. A corrente formalista teve forte influência do suíço Ferdinand de Saussure e do norte-americano Noam Chomsky. Já na corrente funcionalista podemos destacar o britânico e australiano Michael Halliday. Consoante Neves (1997), a análise formalista da língua pode ser considerada primária, com foco principalmente na observação e descrição das características estruturais, tendo em conta suas possíveis funções. Já o funcionalismo estuda a linguagem em uso e objetiva a análise das competências comunicativas. Nessa perspectiva, tanto a gramática como a língua não podem ser definidas como um sistema autônomo, afinal também é preciso considerar a intenção comunicativa do contexto proferido. Portanto, na análise funcionalista é destacada não apenas a funcionalidade da linguagem, mas também a dinamicidade da prática usada. Essa última será a abordagem utilizada no presente estudo.

Seguindo a corrente funcionalista, na década de 1970, um grupo de estudiosos da Universidade de East Anglia, na Inglaterra, desenvolve a Linguística Crítica (LC). Conforme aponta Fairclough (2016, p. 49), “eles tentaram casar um método de análise linguística textual com uma teoria social do funcionamento da linguagem em processos políticos e ideológicos”.

Essa corrente foi associada aos estudos de Michael Halliday (1985) e, posteriormente, reconhecida como *Linguística Sistêmico-Funcional*²⁸ (LSF).

Fairclough (2016) afirma que a LC estava ávida por separar-se da sociolinguística e da linguística regular da época, que se encontrava firmemente dominada pelos paradigmas chomskyanos. Com esse afastamento a LC conseguiu rejeitar alguns dualismos que essas duas últimas correntes utilizavam, como a separação entre *significado* e *estilo* ou entre *forma* e *conteúdo*. Desse modo, foi entendido que a gramática funcional buscava levar em conta as funções organizacionais envolvidas e compreender que todas as noções se sustentam mutuamente.

Por conseguinte, em sua gramática funcional, Halliday e Matthiessen (2004) apontam como questão fundamental a forma como os significados são apresentados. Sobre isso Neves (1997, p. 73) afirma que “quando diz que a língua é um sistema semântico, Halliday não se refere, apenas ao significado das palavras, mas a todo o sistema de significados da língua”. Assim, é necessário legitimar a linguagem enquanto sistema aberto, que depende dos recursos internos e externos para reconhecer-se como campo social dinâmico do discurso.

3.1.2 Surgimento da Análise do Discurso Crítica

Originária do Reino Unido e da Austrália, na década 1970, a Análise do Discurso Crítica inicia-se a partir dos estudos da Linguística Crítica (LC). De acordo com van Dijk (2023, p. 113), a ADC é “um tipo de investigação analítica discursiva que estuda principalmente o modo como o abuso de poder, a dominação e a desigualdade são representados, reproduzidos e combatidos por textos orais e escritos no contexto social e político”, auxiliando nas discussões que abordem problemas sociais como questões de raça, gênero, classe e poder.

Por conseguinte, Ramalho e Resende (2004, p. 186) enfatizam que “uma característica importante da ADC é seu caráter emancipatório. Por meio da investigação das relações entre discurso e prática social, busca-se desnaturalizar crenças que servem de suporte a estruturas de dominação, a fim de favorecer a desarticulação de tais estruturas”. Serve como base teórica para as aspirações dos analistas de discurso crítico que buscam um posicionamento explícito e objetivam compreender, elucidar e até opor-se à desigualdade social. Portanto, compreendemos

²⁸ De acordo com Borges (2018 p. 118) “esta procura analisar os elementos linguísticos contextualizados, levando em consideração a relação dialética que se estabelece entre elementos semióticos e não semióticos”, objetiva-se a “olhar a língua a partir de sua funcionalidade encarando-a como um sistema sociosemiótico, em que os significados são criados de acordo com os contextos socioculturais”.

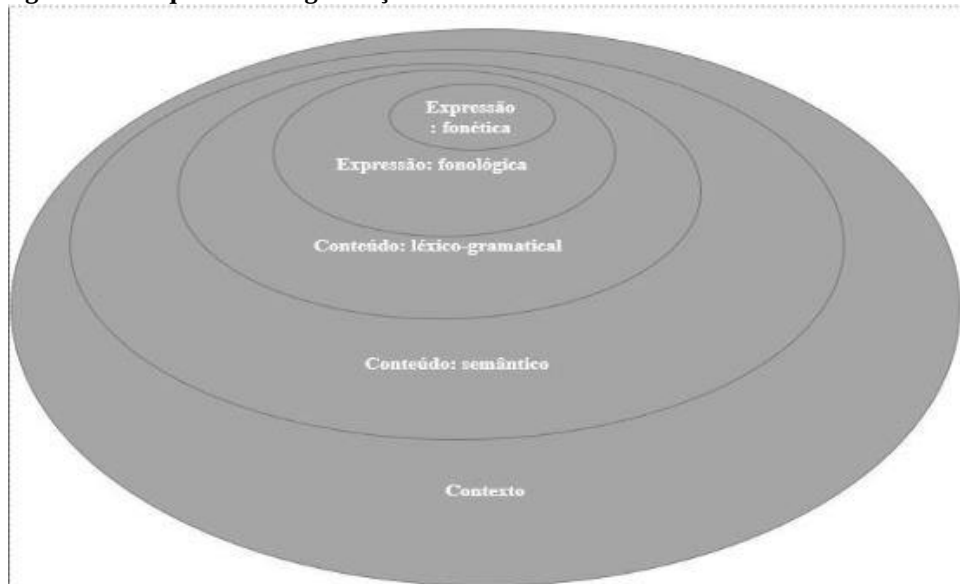
que a ADC está interessada em discutir sobre problemas práticos da vida social, atraída em conseguir não apenas soluções para um problema isolado, mas também formas de superá-los.

Apontamos que embora a ADC seja analisada enquanto prática social, ela não é considerada uma escola, nem uma especialização semelhante a tantas outras abordagens nos estudos discursivos, mas sim, como aponta van Dijk (2023, p. 114), a ADC “objetiva oferecer um “modo” ou uma “perspectiva” diferente de teorização, análise e aplicação ao longo de todos os tempos”, pois proporciona aos que se apresentam como analistas do discurso crítico um papel explícito e consciente do seu compromisso na sociedade.

3.1.3 Características essenciais da ADC

Ao reconhecermos a linguagem como sistema aberto, precisamos levar em conta que os aspectos discursivos são estudados na chamada ordem de discurso, pois recebe influência do que acontece nas interações. Conforme aponta Fairclough (2003, p. 207), “uma ordem de discurso não é um sistema rígido ou fechado, porém, trata-se de um sistema aberto que sofre alterações dependendo do que acontece nas interações atuais”²⁹. Para evidenciar esse sistema, trazemos, na Figura 1, um esquema adaptado da obra de Halliday e Matthiessen (2004).

Figura 01 - Esquema de organização comunicacional em estruturas e sistemas formais



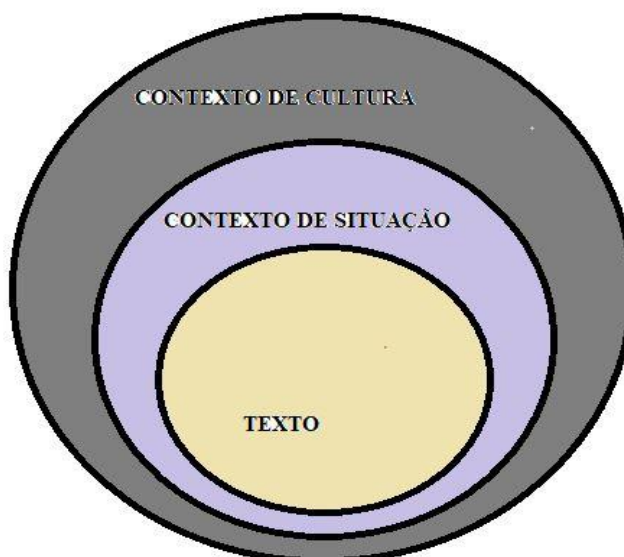
Fonte: Adaptado de Halliday e Matthiessen 2004, p. 25

²⁹ Do original Fairclough (2003, p. 207) “an order of discourse is not a closed or rigid system, but rather an open system, which is put at risk by what happens in actual interactions”.

No esquema acima, Halliday e Matthiessen (2004) nos apresentam dois tipos de sistemas constituintes da linguagem. O primeiro formado pelo sistema interno (expressão: fonética, expressão: fonológica, conteúdo: léxico-gramatical e conteúdo: semântico) e o segundo formado pelo discurso, de natureza sociodiscursiva. Os dois sistemas juntos integram redes de práticas sociais dinâmicas e com isso as redes de ordem do discurso. Fuzer e Cabral (2014) ressaltam a distinção epistêmica entre os termos sistêmico e funcional, o primeiro concebe a língua como uma rede em que os sistemas linguísticos estão interligados e o segundo explica a relação dos significados nas estruturas gramaticais.

Por conseguinte, concebemos a língua enquanto sistema interligado, pois, conforme Fuzer e Cabral (2014, p. 26), “a linguagem é usada como instrumento de ação materializado nas escolhas linguísticas que cada falante precisa fazer, tendo de considerar sempre o conjunto de variáveis contextuais que condicionam a comunicação”. Essas variáveis apontam que o contexto está inserido no texto e pode englobá-lo tanto em um contexto de situação, definido como em um “ambiente imediato no qual o texto está de fato funcionando” (Fuzer e Cabral, 2014, p. 27), quanto em um contexto de cultura, referente “não só a práticas mais amplas associadas a diferentes países e grupos étnicos, mas também a práticas institucionalizadas em grupos sociais, como a escola, a família, a igreja, a justiça, etc” (Fuzer e Cabral, 2014, p. 28), responsável por constituir ideologias, convenções, instituições e propósito social (Figura 2).

Figura 02 – Texto em contexto



Fonte: Baseado em Fuzer e Cabral, 2014, p. 26

Fuzer e Cabral (2014), apontam três variáveis relacionadas ao contexto de situação e relevantes ao nosso estudo. Cada uma dessas variáveis está ligada a uma metafunção proposta

por Halliday (1994) no sistema linguístico. As metafunções, definidas como “manifestações, no sistema linguístico, dos propósitos que estão subjacentes a todos os usos da língua” (Fuzer e Cabral, 2014, p. 32), são:

- i. a *ideacional*, pertinente à organização dos significados, relacionada à atividade social que se aplica;
- ii. a *interpessoal*, ligada à interação, relacionada à distância social entre os participantes;
- e
- iii. a *textual*, relacionada à informação, que considera o canal usado entre os participantes.

As abordagens funcionais da linguagem trabalham simultaneamente, de modo que seu caráter multifuncional é evidenciado no texto. Embora a princípio consideremos definições distintas, as metafunções não são estanques. Fazer uso da língua significa utilizar a metafunção ideacional, a metafunção interpessoal e a metafunção textual, todas ao mesmo tempo, no nível semântico-discursivo, com seus significados realizados no nível léxico-gramatical, por meio de sistemas de significação. Então, quando usamos a língua, dispomos de diversos recursos do sistema linguístico, o que proporciona escolhas na linguagem. Fuzer e Cabral (2014, p. 19) reforçam que “em vista disso, precisamos desenvolver nossa consciência sobre os significados que as palavras e suas combinações em textos geram para alcançarmos efetivamente nossos propósitos em contextos específicos”.

3.1.3.1 Transdisciplinaridade na ADC

Segundo Resende (2006, p. 1070), a ADC “é uma abordagem transdisciplinar da linguagem na vida social que se situa na interface entre a Ciência Social Crítica (CSC) e a Linguística Sistêmico Funcional (LSF)”. Logo, percebemos que a transdisciplinaridade intenciona investigar o uso da linguagem em um contexto social, afinal, “não há relação externa entre linguagem e sociedade, mas uma relação interna e dialética” (Resende, 2006, p. 1070). Nesse sentido, a transdisciplinaridade permite que a ADC consiga atravessar os limites entre as disciplinas à procura do conhecimento, que se apresenta mutável e complexo.

Fairclough (2003) afirma que é necessário desenvolver métodos de análise de texto de forma que haja um diálogo transdisciplinar entre linguagem e discurso, considerando a teoria social como embasamento. Destarte, a ADC pode ser encarada como a análise das conexões, visto ser necessário pensar a transdisciplinaridade para entendermos qual o objetivo de ADC.

Dessa forma, entendemos que a análise textual necessita estar situada segundo o processo social de cada área. A análise transdisciplinar, conforme aponta Fairclough (2003), é

uma forma de pesquisa interdisciplinar que intenciona desenvolver categorias teóricas ou métodos de análise de uma área, tomado como base a *lógica* teórica de outra área.

3.2 Abordagem teórica da ADC

3.2.1 Qual o motivo de ser crítica?

Apesar de ter menos de meio século de história, a LC apresenta-se como movimento potencialmente consolidado, com pesquisadores adeptos dessa área em diferentes lugares do mundo. Rajagopalan (2003, p. 123) afirma que a “linguística crítica veio para ficar”. Utiliza-se de textos completos, sejam escritos ou falados, como seu principal objetos de análise. Com suas abordagens críticas herdadas da LC, a ADC, conforme apontam Vieira e Resende (2016), firma-se na combinação com a Ciência Social Crítica, preocupada com os questionamentos de natureza política e morais da vida social. “No caso da vertente de ADC desenvolvida por Fairclough, sobretudo no diálogo com o Realismo Crítico (RC)” (Vieira e Resende, 2016, p. 33), a fundamentação ontológica da ADC.

Bhaskar (1991, p. 141, tradução nossa) afirma que o RC tem “premissas [que] são históricas e, como todo conhecimento, é essencialmente transformável e aberto ao desenvolvimento”³⁰. Percebido como sistema aberto em mudança constante, o RC é um sistema híbrido, constituído de outros dois, o realismo transcendental, relacionado à filosofia da ciência, preocupada com as realidade e os fatos que conseguem determinar a ação humana, e o naturalismo crítico, ligado à teoria e à metodologia, que busca questionar a visão de mundo que o compreende como natural. Consideramos que essa abordagem é relevante para a ADC por se preocupar em apresentar uma postura filosófica e reflexiva sobre a realidade social. Segundo Bhaskar (1991, p. 41, tradução nossa),

O realismo crítico é exclusivamente consistente com o surgimento histórico, conteúdo substantivo e pressupostos práticos das ciências explicativas fundamentais como as conhecemos hoje. Além disso, transferido para o contexto das ciências humanas, o realismo crítico é imediatamente libertador³¹.

³⁰ Do original “Its premises are historical, and like all knowledge it is essentially transformable and open to development.” (Bhaskar, 1991, p. 141)

³¹ Do original Bhaskar (1991, p. 141) I think that critical realism is uniquely consistent with the historical emergence, substantive content and practical presuppositions of the fundamental explanatory sciences as we know them today. Moreover, transferred to the context of the human sciences, critical realism is immediately liberating.

Assim, o movimento social britânico RC afirma que os fenômenos sociais são essencialmente significativos e, por conseguinte, não agem apenas de forma exterior nos fenômenos sociais, e sim contribuindo para constituí-los. Dessa forma é importante levarmos em conta que, como afirma Resende (2008, p. 91), “a perspectiva transformacional da realidade entre estrutura e ação social é fundamental para uma ciência crítica, que procura estudar questões problemáticas na vida social, como a exclusão social”. De acordo com Resende (2008), baseada nos estudos de Bhaskar (1989), a ontologia realista sugere a existência de três estratos de realidade, são eles,

- i. O potencial, relacionado ao domínio dos objetos, “independente do nosso conhecimento acerca deles ou do fato de eles ocorrerem ou não da realidade. Trata-se de um domínio com caráter mais abstrato e engloba as estruturas sociais e os poderes que constituem a vida social” (Borges, 2018, p. 105);
- ii. O realizado, ligado ao domínio dos eventos, “faz referência ao que acontece quando as estruturas ou os poderes do domínio potencial são ativados. Nem todos os domínios gerativos são ativados, apenas alguns” (Borges, 2018, p. 105);
- iii. O empírico, associado ao domínio da experiência, “dentre tudo aquilo que se realizou, a observadora só é capaz de visualizar uma parcela dos fatos e essa parcela se insere nesse domínio” (Borges, 2018, p. 105).

Conforme aponta Resende (2008, p. 46), “distinguir entre potencial e realizado significa reivindicar um *status* de realidade para as estruturas sociais – que embora não sejam diretamente observáveis podem ser conhecidas por seus efeitos em eventos”. Afinal, nem tudo que se concretiza em eventos, encontra-se captado em nossas experiências. Ademais, os domínios potencial e do realizado correspondem a dimensões ontológicas, já o domínio empírico corresponde a uma dimensão epistemológica, o que nos faz entender que nossa capacidade de analisar os efeitos e ações sociais não se esgotam. Baseadas nos estudos de Bhaskar (1998), Vieira e Resende (2016) representam os estratos da realidade social e os elementos sociais na RC da seguinte forma (Figura 3):

FIGURA 03 – Ontologia estratificada do Realismo Crítico

	Domínio do potencial	Domínio do realizado	Domínio do empírico
Mecanismos	✓		
Eventos	✓	✓	
Experiências	✓	✓	✓

FONTE: Baseado em Vieira e Resende (2016, p. 35)

Do ponto de vista filosófico, a ADC faircloughiana é influenciada pelos estudos do RC, que com seu caráter emancipatório, contribui para percebermos que, embora os eventos discursivos elaborem textos que desencadeiem consequências sobre o mundo social, esse resultado sobre as práticas sociais não pode ser analisado apenas pelo viés dos aspectos discursivos, pois faz-se necessário que os significados sejam interpretados, procurando identificar os pontos de conexão entre as ações humanas e as estruturas sociais.

O RC entende a vida social como um sistema aberto, no qual os eventos são governados por mecanismos ou poderes resultantes que operam de forma simultânea. Nesse sentido, a Análise do Discurso Crítica age de forma interdisciplinar, ganhado cada vez mais espaço na ciência social crítica, o que permite que tenhamos uma visão mais ampliada sobre a vida social. Conforme aponta Resende (2008, p. 95),

Enquanto pesquisas em RC *também* perceberem a relevância dos discursos sobre objetos sociais não discursivos, pesquisas em ADC estão primariamente interessadas nas representações discursivas, sem perder de vista a relevância dos momentos não discursivos das práticas sociais para a crítica explanatória do papel do momento discursivo das práticas.

Vieira e Resende (2016, p. 38) ressaltam que a ADC é portanto “‘crítica’ porque sua abordagem é relacional/dialética, orientada para a compreensão dos modos como o momento discursivo trabalha na prática social, especificamente no que se refere a seus efeitos em lutas hegemônicas”. Essa lógica da análise crítica é concebida como relacional/dialética, de acordo com Fairclough (2003), porque é orientada para identificar conexões e relações causais que estão veladas nas ligações assimétricas de poder. Enfatizamos que o realismo crítico e a ADC se correlacionam, tanto por seu caráter social quanto por meio da dialética. Logo, o foco dessa abordagem está “de fato, na entidade intermediária das práticas sociais. E o conceito de ‘prática social’ como entidade intermediária é mais um dos aspectos do RC recontextualizados em ADC” (Vieira e Resende, 2016, p. 38).

3.2.2 Discurso enquanto prática social

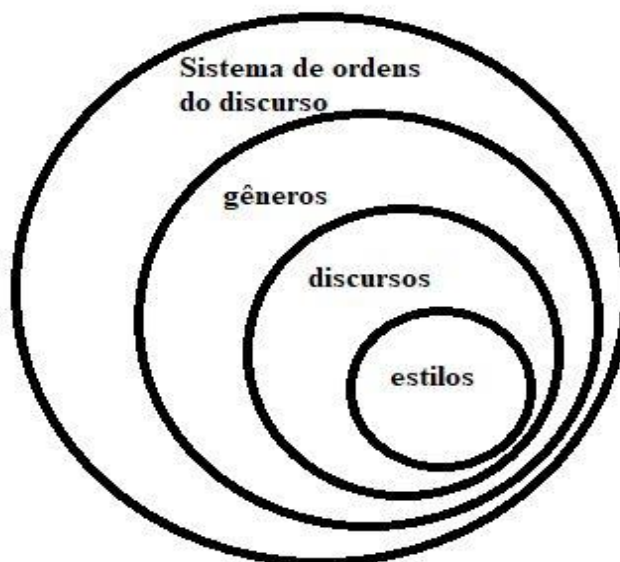
Na ADC, o discurso é apresentado como um momento fundamental da prática social, que tem o texto como materialidade empírica. De acordo com Gomes (2021, p. 101), “a produção do texto se realiza segundo contextos sociais específicos e formas particulares”. Portanto, as práticas de produção, distribuição e consumo dos textos são determinadas pelos fatores sociais e os tipos de discursos escolhidos. Van Dijk (2023) aponta que o estilo, a semântica, a retórica e os esquemas da ordem do discurso são ferramentas que podem ser utilizadas por diferentes sujeitos para a obtenção de controle nas diversas práticas discursivas.

Sobre discurso na ADC, Vieira e Resende (2016) afirmam a existência de dois tipos de acepções. O primeiro referente a um substantivo mais abstrato que significa “linguagem e outros tipos de semiose como momento irreduzível da vida social” (Vieira e Resende, 2016, p. 43), portanto a linguagem é figurada como discurso nas práticas sociais, e demonstra como se articula o momento semiótico e os demais momentos das práticas, como “fenômeno mental, relações sociais, mundo material (Vieira e Resende, 2016, p. 44). A segunda acepção se apresenta como substantivo mais concreto e significa os “modos particulares de representar partes do mundo” (Vieira e Resende, 2016, p. 43), formadas por gênero, discurso e estilo específicos de cada prática social, os “diferentes momentos semióticos de diferentes práticas dão origem a (redes de) ordens de discurso” (Vieira e Resende, 2016, p. 44).

Dessa forma, Fairclough (2003) associa a ideia de multifuncionalidade dos textos ao evidenciar três principais modos na prática social. São elas a distinção entre gênero, discurso e estilo. Associa *gênero* aos “modos de agir” no mundo; *discurso* aos “modo de representar” o mundo e a realidade; e *estilos* aos “modos de ser”³² (Fairclough, 2003, p. 26, tradução nossa), que contribuem para as configurações identitárias através do discurso. Os três juntos formam o chamado sistema de ordens do discurso, definido por Vieira e Resende (2016, p. 47) como “potencial semiótico estruturado que possibilita e regula nossas ações discursivas, tal como as práticas sociais possibilitam e regulam nossas ações sociais”. A seguir apresentamos a estratificação desse sistema (Figura 04), conforme apontam Vieira e Resende (2016).

³² Do original Fairclough (2003, p. 26) “ways of acting”, “ways of representing”, “ways of being”

FIGURA 04 – Estratos do sistema de ordens do discurso



FONTE: Baseado em Vieira e Resende (2016, p. 49)

A ordem de discurso se origina a partir dos estudos de Foucault e utiliza o discurso nas três formas principais nas práticas sociais cotidianas, “para agir e interagir, para apresentar aspectos do mundo e para identificar a nós mesmos/as e a outros/as” (Vieira e Resende, 2016, p. 45), esses três principais significados são considerados simultâneos e dialéticos. Borges (2018) ressalta o caráter dialético como característica fundamental na ADC e afirma “esse caráter dialético é essencial para a possibilidade de transformação social defendida por esse campo teórico e metodológico e advém da perspectiva ontológica que sustenta o edifício da ADC, o realismo crítico” (Borges, 2018, p. 105).

Para conseguir alcançar seu objetivo, a ADC utiliza além da relação dialética entre discurso, outros elementos das práticas sociais, interessada em discutir sobre problemas práticos da vida social. Consoante Vieira e Resende (2016, p. 15), “a linguagem se mostra um recurso capaz de ser usado tanto para estabelecer e sustentar relações de domínio quanto, ao contrário, para contestar e superar tais problemas”.

Van Dijk (2023, p. 114) aponta que a ADC “objetiva oferecer um “modo” ou uma “perspectiva” diferente de teorização, análise e aplicação ao longo de todos os tempos”, proporciona aos que se apresentam como analistas do discurso crítico, um papel explícito e consciente do seu compromisso de reflexão e transformação na sociedade.

Sobre as macrofunções apresentadas por Halliday e discutidas anteriormente no presente estudo – macrofunções ideacional, interpessoal e textual –, Ramalho e Resende (2011) salientam que elas são interligadas, fazendo com que o texto deva ser analisado considerando cada um desses aspectos. Portanto, elas contribuem para que todo enunciado seja “multifuncional em sua totalidade, ou seja, serve simultaneamente a diversas funções” (Ramalho e Resende, 2011, p. 58). O que contribui para que a estrutura do texto não seja específica de apenas uma dessas funções, mas sim representem de forma integrada os componentes funcionais.

Ramalho e Resende (2011) afirmam que Fairclough recontextualiza a LSF e modifica alguns trechos, de modo que se adequasse ao seu objetivo de análise. “Em 1992, em *Discourse and Social Change*, Fairclough sugeriu a cisão da função interpessoal de Halliday em duas funções separadas, a *função identitária* e a *função relacional*” (Ramalho e Resende, 2011, p. 58). A função identitária investiga o modo que as identidades estão presentes no discurso e a função relacional investiga a forma como as relações sociais entre os sujeitos do discurso estão representadas. Essa alteração instituída por Fairclough engloba com maior riqueza a percepção de identidade que, anteriormente, na abordagem de Halliday, acabava sendo apresentada de forma marginalizada.

Em 2003, Fairclough amplia o diálogo entre ADC e LSF na obra *Analysing Discourse* e dispõe de uma conexão entre as macrofunções de Halliday e as concepções de gênero, discurso e estilo. Nessa obra, o autor nos apresenta um novo modelo de análise linguística do texto, constituído de três novos significados, o acional, o representacional e o identificacional. Chamamos a atenção para a perspectiva de que esses significados não são estanques, mas mantêm uma conexão e uma relação dialética e de internalização entre eles. Conforme representado por Ottoni (2007, p. 33) na Figura 05.

Figura 05: A relação dialética entre os tripés da proposta de Fairclough (2003)



FONTE: Ottoni (2007, p. 33)

Na Figura 05, Ottoni (2007, p. 34) retrata, por meio do que ela denomina de “três tripés da proposta de Fairclough (2003)”, cada círculo representando a “relação dialética de internalização entre os significados e os modos como o discurso figura nas práticas sociais”, organizadas de um modo que formem um só tripé. Assim, torna-se possível observarmos a interdependência entre o significado acional, relacionado aos gêneros e aos modos de agir, o significado representacional, relacionado aos discursos e aos modos de representar, e o significado identificacional, associado ao estilo e ao modo de ser.

3.2.3 Poder enquanto hegemonia e ideologia

Apontado por Resende e Ramalho (2011) como importante elemento para a ADC, a relação de poder na representação do discurso não se apresenta apenas na questão gramatical,

mas em todo o contexto ideológico. Portanto, essa questão ideológica nos permite analisar quais vozes estão sendo representadas, seja por meio do discurso direto ou indireto e quais as suas consequências, se atuam no intuito de valorizar ou contradizer o discurso proferido. Sobre a forma como o poder se apresenta no discurso, van Dijk (2023, p. 85) afirma,

Seja em sua forma direta, ou em sua forma indireta, o poder é tanto exercido quanto reproduzido no e pelo discurso. Sem comunicação – escrita e fala –, o poder na sociedade não pode ser exercido ou legitimado. O poder pressupõe conhecimento, crenças e ideologias a fim de sustentar-se e reproduzir-se.

Ao conceber a definição de poder como sinônimo de controle, o estudioso holandês afirma que este se legitima na comunicação, seja ela de forma escrita ou falada, e necessita de interação social para que aconteça. Atentemos que, segundo Van Dijk (2023), o poder pressupõe o conhecimento e para as pessoas que têm acesso a esse conhecimento conseguirem exercer o poder na sociedade é necessário uma organização do discurso utilizado, afirmando que para que haja poder nesse discurso é oportuno que ele seja “direta ou indiretamente persuasivo e, portanto, exibe justificativas, argumentos, promessas, exemplos e outros instrumentos retóricos que aumentam a probabilidade de os receptores formarem as representações mentais desejadas” (van Dijk, 2023, p. 84).

O conceito de discurso é tema central na obra do francês Michel Foucault, contribuindo e constituindo uma forte e potente ferramenta para os estudos e pesquisas de linguagens, especialmente na área de análise do discurso. Foucault (1996, p. 10) afirma que, “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder”. Ou seja, há uma relação inextricável entre discurso e poder, afinal, nas construções discursivas, ele pode ser comparado a um campo aberto de lutas, fazendo com que alguns grupos busquem se impor por meio dos significados.

Ademais é necessário que tenhamos em conta que, para Foucault, discurso e linguagem não possuem o mesmo significado, pois, como afirma Fairclough (2016, p. 67), “para Foucault, a análise de discurso não pode ser equiparada à análise linguística, nem o discurso à linguagem”. Consideramos que apesar de o foco principal das pesquisas de Foucault não serem as práticas discursivas no âmbito das ciências humanas, sua concepção é bem apropriada e transferível para os estudos do discurso.

Para entendermos o discurso foucaultiano, precisamos considerar dois conceitos importantes: a forma como ele apresenta o verdadeiro e o falso. Para Foucault (1996, p. 14), “se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta”.

Desse modo, entendemos a verdade como um elemento que não pode ser arbitrário, nem modificável e que pode ser usada como forma determinante dos grupos hegemônicos como uma maneira de desvalorizar outras culturas ou movimentos subalternizados, criando narrativas que funcionam para gerar discursos que ratifiquem verdades subjetivas.

O que pretendo mostrar nestas conferências é como, de fato, as condições políticas, econômicas de existência não são um véu ou um obstáculo para o sujeito de conhecimento mas aquilo através do que se formam os sujeitos de conhecimento e, por conseguinte, as relações de verdade (Foucault, 2002, p. 27).

Nesse contexto, o sujeito pode ser considerado o produto de dominação e as práticas discursivas as ferramentas utilizadas para demonstração de poder. Visando exercer esse poder e influenciar as ações do sujeito por meio da apresentação das relações de verdade. Destarte, não precisamos apenas refletir qual pode ser o discurso mais verdadeiro que está sendo apresentado, mas sim considerar como esses discursos foram constituídos e se propicia a problematização e o resgate de práticas discursivas por indivíduos competentes a criarem verdades que também possam empoderar as classes marginalizadas pelo sistema.

3.3 Significados do discurso

Vieira e Resende (2016) apontam que assim como a partir dos estudos de Foucault surge a definição de ordem de discurso, também dão origem aos três significados do discurso – acional, representacional e identificacional – associados aos “três grandes eixos da obra de Foucault (1994): o eixo do poder, o eixo de saber e o eixo da ética” (Vieira e Resende, 2016, p. 53). Conforme explicitado abaixo.

Quadro 01 – Relações entre os significados do discurso, de Fairclough (2003), e os eixos de Foucault (1994)

Significados (Fairclough, 2003)	Elementos de ordem do discurso	Eixos (Foucault, 1994)
Significado acional	Gênero	Eixo do poder
Significado representacional	Discurso	Eixo do saber
Significado identificacional	Estilo	Eixo da ética

FONTE: Baseado em Vieira e Resende (2016, p. 53)

Os eixos apontados por Foucault (1994) são dialeticamente relacionados, conforme afirma Vieira e Resende (2016, p. 53): “o controle sobre as coisas (eixo do saber) é mediado pelas relações com/sobre os outros (eixo do poder), assim como as relações com/sobre os outros pressupõem relações consigo mesmo (eixo da ética), e assim por diante”. Portanto, o significado acional corresponde ao eixo do poder, o significado representacional corresponde ao eixo do saber e o significado identificacional corresponde ao eixo da ética.

O significado acional aproxima-se da função interpessoal e textual de Halliday, utilizando a ação para questionar ou legitimar as relações sociais. De acordo com Fairclough (2003, p. 65, tradução nossa), esse significado é associado ao conceito de gênero, que corresponde aos “aspectos discursivos das formas de agir e interagir por intermédio dos eventos sociais: podemos dizer que a inter(ação) não é apenas discursar, mas principalmente é o discurso”³³. Nessa perspectiva, o gênero é determinado segundo as práticas sociais que estão articuladas e relacionadas.

Resende e Ramalho (2011, p. 62) apontam que “cada prática social produz e utiliza gêneros discursivos particulares, que articulam estilos e discursos de maneira relativamente estável num determinado contexto sociohistórico e cultural”. Logo, os gêneros específicos são determinados a partir das práticas sociais, como estão relacionados e pela forma como as práticas se articulam. Segundo Borges (2018, p. 127), esse significado não se refere ao gênero textual, mas sim ao gênero discursivo, “reconhecer que os textos produzem efeitos que podem alterar os conhecimentos, as crenças, os valores e as atitudes das atoras sociais”.

Já o significado identificacional está relacionado aos estilos, associados aos modos particulares de identificação, tanto de si mesmo, quanto de outrem, no discurso. Vieira e Resende (2016, p. 69) apontam que esse significado “contribui para a constituição de ‘modos particulares de ser’, ou seja, para a formação de identidades sociais ou pessoais particulares”. Dessa forma, entendemos que no discurso pode transparecer a maneira como as pessoas se identificam e como identificam outras pessoas no mundo.

Fairclough (2003) afirma que nos estilos destacam-se os processos de identificação. Esse processo não pode ser considerado puramente textual, ou seja, não pode ser limitado a formação meramente discursiva. Sobre esses processos de identificação Vieira e Resende (2016, p. 70) declaram que “envolve aspectos não discursivos e, além disso, pode sofrer interferências de instituições dominantes mas somente quando e se os atores as interiorizam,

³³ Do original Fairclough (2003, p. 65) discursal aspect of ways of acting and interacting in the course of social events: we might say that (inter)acting is never just discourse, but it is often mainly discourse.

construindo o significado de sua identidade com base nessa interiorização”. Portanto a identificação pode ser considerada, em parte, um processo de elaboração de significados.

Vieira e Resende (2016) defendem que há uma relação dialética entre os três tipos de significados, acional, identificacional e representacional. Afinal, nossa experiência de mundo contribui para que acabemos interiorizando discursos, o que influencia na formação de nossas identidades. A seguir, detalharemos o significado representacional, mobilizado nesta pesquisa para a investigação das músicas.

3.3.1 Significado representacional

Fairclough (2003) associa o significado representacional ao conceito de discurso como formas de representação de aspectos do mundo. Constitui-se de formas diferentes, de acordo com a perspectiva abordada. Fairclough (2003, p. 124, tradução nossa) aponta que discursos distintos acabam refletindo em “diferentes perspectivas sobre o mundo, e estão associados a diferentes relações que as pessoas apresentam, estas dependendo de suas relações no mundo e suas identidades sociais e pessoais e das relações sociais com outras pessoas”³⁴.

Ao definir o termo discurso, o linguista inglês divide duas formas diferentes de perspectivas, a maneira concreta e a maneira abstrata. A maneira concreta se refere ao discurso de forma particular, afinal, a individualidade dos sujeitos antecede o social, esse discurso representa aspectos particulares, como por exemplo, o discurso. Já a maneira abstrata se refere tanto a linguagem quanto a outras formas de semiose como elementos da vida social. Portanto, os discursos podem ser vistos de maneira combinada por outros discursos existentes, articulados de formas particulares.

Fairclough (2003, p. 124, tradução nossa) aponta ainda que “discursos constituem parte dos recursos com que as pessoas se posicionam no relacionamento umas com as outras – mantendo-se separadas, cooperando, competindo, dominando – e na tentativa de mudar os rumos pelos quais elas se relacionam”³⁵. Portanto, um texto pode associar diferentes discursos gerando tanto confirmação quanto a negação do discurso no texto em análise. De acordo com Ramalho e Resende (2011, p. 71), “quando discursos entram em competição em um texto, é

³⁴ Do original Fairclough (2003, p. 124) different perspectives on the world, and they are associated with the different relations people have to the world, which in turn depends on their positions in the world, their social and personal identities, and the social relationships in which they stand to other people.

³⁵ Do original (Fairclough, p. 124) Discourses constitute part of the resources which people deploy in relating to one another – keeping separate from one another, cooperating, competing, dominating – and in seeking to change the ways in which they relate to one another.

comum haver um discurso “protagonista” e um discurso “antagonista”. Nesse caso, a articulação serve a propósito de negação de um discurso em nome da afirmação de outro”.

Vieira e Resende (2016) elucidam que, nos diferentes tipos de discurso são apresentados ângulos e pontos de vista diferentes sobre o mundo. As autoras salientam que para os estudos voltados para ADC, relacionados à materialização do discurso, alguns pontos são relevantes, como “a recontextualização de discursos de um campo a outro; as influências de discursos específicos sobre construções identitária e sobre modos de ação; a representação de aspectos específicos no mundo por meio de discursos particulares” (Vieira e Resende, 2016, p. 60).

Portanto, conforme aponta Fairclough (2003), nos discursos representa-se a forma como as coisas são ou têm sido. Foucault (1996, p. 49) define discurso como “a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos”. Assim, de acordo com os eixos apresentados por Foucault (1994) entendemos que o significado representacional corresponde ao eixo do saber, o que promove a compreensão do discurso e ocasiona o entendimento sobre as coisas.

3.3.1.1 Categoria da Interdiscursividade

Vieira e Resende (2016, p. 144) apresentam que no significado representacional, destaca-se a categoria da interdiscursividade que “a atenção volta-se para os discursos articulados ou não nos textos, bem como a maneira como são articulados e mesclados com outros discursos”. Contudo essa hibridização não envolve apenas discursos, mas também estilos e gêneros. Essa categoria procura frequentemente investigar, “discursos articulados em textos e suas conexões com lutas hegemônicas mais amplas” (Vieira e Resende, 2016, p. 144).

A categoria da interdiscursividade recebeu forte influência de Foucault (1996, p. 52 e 53), que afirma que “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem”. Em Fairclough (2003) é apresentado que a mistura de gêneros é uma característica da interdiscursividade. Como exemplo temos os programas televisivos interativos que podem mesclar entre entrevistas e diferentes tipos de conversas, na mesma programação, com objetivos interacionais específicos.

Vieira e Resende (2016, p. 172) indicam que a interdiscursividade corresponde a “heterogeneidade de textos em termos da articulação de diferentes discursos. Um mesmo aspecto do mundo pode ser apresentado por diferentes discursos”. Sendo assim, no capítulo a seguir apresentamos, de forma mais detalhada, como investigamos a articulação de diferentes discursos e suas conexões nas análises dos *funks* de Anitta.

CAPÍTULO 4

PERCURSO METODOLÓGICO

Este capítulo objetiva apresentar o percurso metodológico traçado no desenvolvimento da presente pesquisa. Destacamos que as escolhas não foram aleatórias, mas sim selecionadas de acordo com as demandas desenvolvidas no decorrer do estudo. Dividido em quatro seções, na primeira, apresentamos os objetivos que nos motivaram e nos orientaram no decorrer deste trabalho. Em seguida, discorremos sobre a pesquisa qualitativa, do tipo crítica com análise documental, pois acreditamos ser a mais apropriada para alcançarmos os objetivos pretendidos durante as análises das letras das músicas. Na terceira seção, trazemos os delineamentos metodológicos da Análise do Discurso Crítica que nos ampararam. Na última seção, apresentamos qual o percurso que adotamos para a coleta e geração dos dados na presente pesquisa.

4.1 Planejamento da pesquisa

4.1.1 Objetivo Geral

Amparadas no arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso Crítica, este estudo tem como objetivo principal investigar quais representações de feminilidades são indexicalizadas nas músicas da *funkeira* Anitta e em que medidas elas dialogam (ou não) com os discursos feministas decoloniais.

4.1.2 Objetivos específicos

- Mapear, a partir do cabedal teórico-metodológico da ADC, utilizando a categorias de análise da interdiscursividade apresentada por Fairclough (2003), as diferentes representações de feminilidade que são materializadas nas letras de Anitta;
- Analisar em que medida a interdiscursividade apresentada nas músicas de Anitta, reforçam (ou não) o quociente de feminilidade proposto por Wolf (1991);
- Verificar em que proporção as representações construídas pela cantora Anitta contribuem (ou não) para o empoderamento feminino.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa voltada para entender a forma como as feminilidades são representadas em algumas das músicas da cantora *funkeira* Anitta.

Especialmente, procuramos observar se esses discursos apresentados dialogam com discursos feministas e se podem servir como ferramenta para o empoderamento feminino ou se é mais uma forma do sistema patriarcal impor suas vontades, beneficiar-se e fortalecer sua hegemonia. Ao escolhermos o funk de Anitta como *corpus* de análise, levamos em conta que esse gênero musical é marginalizado e inferiorizado por uma vasta parcela da sociedade.

4.2 Caracterização da Pesquisa

Para a presente investigação, seguimos as seguintes etapas: primeiramente, partimos de uma problemática social; em seguida, consideramos o contexto inserido em nossa problemática; logo após, traçamos os objetivos pretendidos e o tipo de *corpus* utilizado para as análises. Dessa forma, fomos direcionadas aos procedimentos da pesquisa qualitativa, do tipo crítica, com análise documental, conforme discurremos a seguir.

4.2.1 A pesquisa qualitativa

Quanto a natureza dos métodos do presente estudo, essa pesquisa se caracteriza como do tipo qualitativa. Embasamos tal perspectiva em Flick (2009, p. 22), quando afirma que esse tipo de investigação “tem uma autorização moral para assumir o lado dos menos favorecidos, das minorias ou das vítimas da colonização ou da migração”. O pesquisador alemão defende o uso da palavra investigação em detrimento da palavra pesquisa, de modo que a pesquisa qualitativa é muito mais que apenas um estudo, mas uma forma de investigar diferentes realidades de forma crítica.

Quando Flick (2009, p. 16) afirma que esse tipo de pesquisa “usa o texto como material empírico (em vez de números), parte da noção da construção social das realidades em estudo, está interessada nas perspectivas dos participantes, em suas práticas do dia a dia e em seu conhecimento cotidiano relativo à questão em estudo”. Então, entendemos que um dos principais pontos de diferença entre a pesquisa quantitativa e a qualitativa é o método de coleta de dados, que na primeira utiliza especialmente números, de modo que os resultados se tornam mais objetivos e conclusivos, devido a utilização dos dados numéricos. Já a pesquisa qualitativa, considera o ponto de vista do pesquisador, ao apresentar seu texto para averiguar a perspectiva analisada.

De acordo com Minayo (2009, p. 21), a pesquisa qualitativa “trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes”. Minayo

(2009) destaca que o principal método de investigação das ciências sociais é a pesquisa qualitativa, afinal esse tipo de ciência considera uma série de fenômenos humanos e estas não podem adentrar suas análises em método quantitativo, afinal não é possível ser traduzido em números. Portanto, para o presente estudo, a escolha pela pesquisa qualitativa se justifica pelo intuito de procurarmos averiguar como se dão as representações de feminilidade em um determinado meio social, por meio da análise de algumas das letras de música do gênero *funk*.

4.2.1.1 A pesquisa qualitativa crítica

Conforme aponta Carspecken (2011, p. 397), “a pesquisa qualitativa crítica procura compreender a si mesma como uma prática que trabalha com pessoas para conscientizar criticamente, em vez de meramente descrever a realidade social”. Voltada para a consciência e mobilização pela mudança social, essa modalidade de pesquisa recebeu influência das contribuições de Paulo Freire, que foram determinantes para a sua formulação teórica. Entendemos que este tipo de pesquisa funciona não apenas para informar resultados, mas também impulsionar a reflexão e contribuir para a mudança social.

Um dos objetivos desse tipo de pesquisa é o interesse em *saber como* os conhecimentos implícitos dos sujeitos inseridos em determinada cultura influenciam em seu modo de comunicação. Nessa busca pelo *saber como*, passa-se por um processo de conscientização, assim podemos avançar para formas explícitas de conhecimentos discursivos “para que pressupostos implícitos, categorias conceituais, crenças e normas embutidas em práticas socialmente construídas, possam ser comunicativamente examinadas e julgadas” (Carspecken, 2011, p. 397).

Portanto, essa tentativa de tornar formas de conhecimento implícito em formas de conhecimento explícito e passíveis de julgamento, necessita do pesquisador que ele expanda e modifique autoentendimentos, exige desprendimento de padrões enraizados e manutenção em seu conhecimento de identidade. Carspecken (2011, p. 398) afirma que a pesquisa qualitativa crítica “é formada por uma teoria epistemológica e social que esclarece a relação entre produção de conhecimento, ação, identidade humana, poder, liberdade e mudança social” e defende que essa modalidade de metodologia pode ser usada em todos os tipos de pesquisa social.

4.2.1.2 A pesquisa qualitativa do tipo documental

Como metodologia de pesquisa, optamos pela análise documental, que objetiva

compreender o teor de documentos, dos mais variados tipos. Intencionamos analisar uma vertente interpretativa de realidade em suas práticas, afinal consideramos também o contexto social em que esse gênero é originado e pretendemos compreender qual a representação da mulher manifestada. Entendemos que esse tipo de pesquisa, conforme afirma Pádua (1997, p. 68), “é aquela realizada a partir de documentos, contemporâneos ou retrospectivos, considerados cientificamente autênticos (não-fraudados)” e pode ser desenvolvida por meio de vários tipos diferentes de fontes, não apenas o texto escrito.

Flick (2009) afirma que quando o pesquisador faz a escolha dos documentos para a sua pesquisa, ele não deve se restringir unicamente ao conteúdo, embora seja importante, mas ele precisa considerar o contexto, a forma como é utilizado e a função desses documentos. Nas pesquisas de Lakatos e Marconi (2003), as fontes dos documentos, de acordo com sua autoria, podem ser pessoais ou oficiais, em outras palavras, elas podem ser classificadas em domínio privado ou domínio público.

Consideramos importante salientar que a pesquisa documental se distingue da pesquisa bibliográfica, tendo em vista que ambas se diferenciam quanto a fonte dos documentos, pois a pesquisa bibliográfica considera os documentos já com tratamento analítico, normalmente já publicados em forma de livro, já a pesquisa documental investiga documentos sem esse tratamento analítico. Conforme aponta Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009, p. 6), “a pesquisa bibliográfica remete para as contribuições de diferentes autores sobre o tema, atentando para as fontes secundárias, enquanto a pesquisa documental recorre a materiais que ainda não receberam tratamento analítico, ou seja, as fontes primárias”.

4.3 Procedimentos Metodológicos

Além de conceber uma perspectiva teórica, a Análise do Discurso Crítica faircloughiana proporciona um método de análise das práticas sociais com o intuito de observar os momentos discursivos, como é o caso da presente investigação. Fairclough (2010, p. 226) afirma que a ADC “está especialmente voltada para as mudanças radicais na vida social contemporânea, para os modos pelos quais o discurso está inscrito nelas e para as configurações atuais da relação entre a semiose e os outros elementos sociais nas redes de práticas”. Portanto, não podemos conceber a função do discurso nas práticas sociais como dado, afinal deve ser estabelecido a partir da análise. “O discurso pode ser mais ou menos importante em conjuntos específicos de práticas, além de poder mudar no/com o tempo” (Fairclough, 2010, p. 226). Assim, para a

presente pesquisa, baseados nos estudos da ADC, concebemos o discurso em três modos nas práticas sociais,

- i. O primeiro – o discurso como “parte da atividade social dentro da prática”³⁶ (Fairclough, 2003, p. 206, tradução nossa), faz uso da linguagem de uma forma específica, como quando um vendedor ou um governante faz uso da linguagem em determinados contextos;
- ii. O segundo – o “discurso figura nas representações”³⁷ (Fairclough, 2003, p. 206, tradução nossa), os atores sociais podem produzir representações tanto de outras práticas, quanto das suas próprias, representando-as de forma diferente, dependendo de seu posicionamento;
- iii. O terceiro – o “discurso integra os modos de ser, as constituições de identidade”³⁸ (Fairclough, 2003, p. 206, tradução nossa), esse pode formar, por exemplo, a identidade de um líder político.

Fairclough (2003) defende que o discurso é considerado como parte da atividade social, que acaba por ocasionar o gênero. Segundo Ramalho e Resende (2011), os gêneros se materializam nos significados e nas formas acionais dos textos. A interdiscursividade corresponde a hibridização destes três importantes pontos: o gênero, o discurso e o estilo. Nessa perspectiva de hibridização de gêneros, esse tipo de análise nos ajuda a entendermos questões ideológicas, explorando por meio da Análise do Discurso Crítica (ADC) questões de poder e ideologia.

Portanto, entendemos que os discursos constituem os estilos, que interferem nos diversos modos de ser. Interessados em analisar como o discurso representa seus modos de viver e de ser, consideramos o método de análise apresentado por Fairclough (2003), inspirado nos estudos de Bhaskar (1986), que entende uma forma de linguagem crítica e apresenta cinco etapas que contribuem para o entendimento da ADC enquanto procedimento para análise. São eles,

- i. *Reconhecer um problema social que apresenta um aspecto semiótico* – ao invés de iniciarmos por uma “questão de pesquisa”, o ponto de partida se trata de identificar uma injustiça social que pode ser analisada de forma transdisciplinar e objetiva discorrer criticamente sobre o problema a fim de construir conhecimento e conduzir à emancipação;

³⁶ No original “it figures as a part of the social activity within a practice.” (Fairclough, 2003, p. 206)

³⁷ No original “discourse figures in representations.” (Fairclough, 2003, p. 206)

³⁸ No original “discourse figures in ways of being, in the constitution of identities.” (Fairclough, 2003, p. 206)

- ii. *Identificar os obstáculos que precisam ser superados por meio da análise* – “aqui o objetivo é entender como surge o problema e de que forma ele está enraizado na forma como a vida social é organizada, por meio da centralização do obstáculo para a sua resolução”³⁹ (Fairclough, 2003, p. 209, tradução nossa);
- iii. *Analisar se a ordem social “precisa” do problema* – nessa etapa o objetivo é refletir se aqueles que se beneficiam com a forma como a vida social está organizada têm interesse em resolver o problema;
- iv. *Considerar se é possível passar dos obstáculos* – o foco dessa fase está em perceber quais as soluções possíveis para o problema identificado;
- v. *Refletir sobre a análise de forma crítica* – nessa última etapa, o objetivo é que o pesquisador apresente seu posicionamento crítico sobre o diálogo entre a teoria e a análise utilizadas em sua investigação.

Pontuamos que esse arcabouço apresentado não é de uso exclusivo na ADC, mas pode ser relevante para a pesquisa crítica social de forma geral. Fairclough (2003) apresenta que a ADC é considerada um método que pode respaldar outros métodos. Esse tipo de análise consegue contribuir em estudos de investigação político-econômica e sociológica de variados modelos.

4.4 Instrumentos para Análise de Dados

O *corpus* deste trabalho foi selecionado a partir dos procedimentos da pesquisa qualitativa, apresentado por Flick (2009), que utiliza o texto como material de estudo. Portanto, nossa análise é composta pela letra de cinco músicas, definidas ao levarmos em consideração os seguintes critérios,

- a) Ser cantada pela *funkeira* Anitta, sem convidados, para que assim possamos refletir sobre as feminilidades representadas sem atravessamentos de outros sujeitos;
- b) Levamos em conta músicas que estivessem presentes no canal oficial da plataforma YouTube da própria cantora;
- c) Para a seleção, consideramos as músicas que tiveram o maior número de visualizações, no canal do YouTube da *funkeira*.

Como a cantora escolhida apresenta mais de uma década de carreira e mais de 200 vídeos em seu canal da plataforma YouTube, os parâmetros apresentados nos direcionaram para

³⁹ No original “The objective here is to understand how the problem arises and how it is rooted in the way social life is organized, by focusing on the obstacles to its resolution” (Fairclough, 2003, p. 209)

a delimitação na escolha das músicas. Portanto, apresentamos abaixo um quadro que esquematiza o nome da música, o seu ano de lançamento, o quantitativo de visualizações na data de coleta dos dados e o link que direciona o acesso ao vídeo.

Quadro 02 – Músicas de Anitta a serem analisadas nesta pesquisa

Nº	Título da música	Ano	Visualizações	Canal do YouTube
01	Na batida - Anitta	2014	191.720.178	Anitta (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=w1vNtmh1SqU&list=RDMM&index=32 , acessado em 02/02/2024)
02	BANG - ANITTA	2015	434.134.242	Anitta (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UGov-KH7hkM , acessado em 02/02/2024)
03	Paradinha - Anitta	2017	389.714.638	Anitta (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-73pafJ9RFg&list=RDGMEM2VCigaiSqOfVzBAjPJm-ag&index=37 , acessado em 02/02/2024)
04	Medicina – Anitta	2018	195.109.789	Anitta (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UhurAzTl5gs&list=RD-73pafJ9RFg&index=28 , acessado em 02/02/2024)
05	Envolver - Anitta	2021	650.228.818	Anitta (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=hFCjGiawJi4&list=RDEMacWcnnHbGzbohOSwTkfsdQ&start_radio=1&rv=C16y5DrRVng , acessado em 02/02/2024)

FONTE: Elaborado pela autora

A investigação, no decorrer da pesquisa, segue as orientações da ADC faircloughiana, com foco na categoria da interdiscursividade, que procura entender como o discurso está articulado, se para cooperar ou para competir com as ideias apresentadas. Objetivamos identificar se nas músicas analisadas é apresentado um discurso que funciona como forma de empoderamento feminino ou se compactua com muitas das crenças patriarcais que objetificam o corpo da mulher.

Utilizamos como parâmetro para entendermos como identificar o discurso de mulher empoderada nas músicas as quatro dimensões apresentadas por Stromquist (2002), sendo elas, a dimensão econômica, a dimensão política, a dimensão de conhecimento e a dimensão psicológica. Também consideramos o Quociente de Feminilidade (QF) apontado por Wolf (1991), com o estabelecimento de um padrão de comportamento apontado como sinônimo de beleza (apresentadas teoricamente no capítulo 3). Para esclarecimento do que evidencia um discurso de objetificação do corpo feminino, seguimos a reflexão do que seja uma mulher bela, recatada e do lar como crença estabelecida para conceituar que a mulher deve ser passiva, como em alguns contos de fadas apresentados na infância.

Para o presente estudo consideramos pertinente a análise dos significados representacionais, por meio da categoria da interdiscursividade que analisa a forma como os diferentes discursos estão (ou não) articulados no contexto das músicas analisadas. Ao procurarmos identificar os modos de representações das feminilidades dessa mulher apresentada, procuramos verificar se elas contribuem (ou não) para o empoderamento feminino.

CAPÍTULO 5

ANÁLISE DAS MÚSICAS

Neste capítulo, analisaremos as representações de feminilidade nas músicas da cantora Anitta selecionadas para o presente estudo. Dividido em cinco seções, cada uma delas corresponde à análise de uma música. Seguimos a seguinte estrutura: primeiramente, as seções apresentam as letras das músicas (as que não foram gravadas em português, trazemos a tradução ao lado); na sequência, investigamos quais discursos são apresentados e qual comportamento da mulher é representado nas letras; por fim, ponderamos sobre quais são os aspectos de empoderamento apresentados nas músicas e se é apresentado algum discurso que intensifique, valide ou critique a cultura patriarcal, machista e opressora. Verificamos também se essas músicas contribuem (ou não) para impulsionar o empoderamento feminino.

5.1 Análise da música *Na Batida*

Quadro 03 - Letra da música “Na Batida”

Na Batida

Não dá mole, vem pra cá
Não tem hora pra acabar
O clima tá esquentando
Eu só vim avisar

Se pensou que ia desistir
Nem 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

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

Não dá mole, vem pra cá
 Não tem hora pra acabar
 O clima tá esquentando
 Eu só vim avisar

Se pensou que ia desistir
 Nem 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 atiçar não adianta mais
 Quando me atiçar não adianta mais
 Quando eu me mexer vai ver quem vai perder

Depois que começar não se arrepende
 E depois que me atiçar não adianta mais
 Quando me atiçar não adianta mais
 Quando eu me mexer vai ver quem vai perder

FONTE: Site Letras⁴⁰

Anitta lançou a música *Na Batida* em 2014. A produção rapidamente ganhou destaque na mídia e grande aceitação do público por representar uma mulher empoderada e decidida e, logo depois, ganhou ainda mais visibilidade e aceitação após se tornar tema da novela *Alto Astral*⁴¹, da Rede Globo. Conforme apontado por Wolf (1992), os meios de comunicação procuram estabelecer um padrão de comportamento às mulheres que ditam não apenas qual o padrão de beleza, mas especialmente qual o padrão de comportamento pode ser considerado feminino. Nessa música, percebemos que a representação da mulher não se molda ao padrão de Quociente de Feminilidade (QF) apresentado por Wolf (1992), que busca determinar em nossa sociedade como deve ser o comportamento das mulheres em diversos contextos, seja ele em momentos formais, como no trabalho, ou mesmo em momentos de descontração, em uma festa, por exemplo, como é o caso da mulher representada na letra da música.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/na-batida/>. Último acesso: 10 out. 2024

⁴¹ Música tema da personagem Samantha Paranormal, uma vidente ambiciosa que sonhava com uma vida de luxo. Disponível em [https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/alto-astral-samantha-vira-escrava-e-faz-piada-com-novela-de-gloria-perez-6696#:~:text=A%20paranormal%20Samantha%20\(Claudia%20Raia,no%20Reino%20%C3%81rabe%20do%20Sul](https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/alto-astral-samantha-vira-escrava-e-faz-piada-com-novela-de-gloria-perez-6696#:~:text=A%20paranormal%20Samantha%20(Claudia%20Raia,no%20Reino%20%C3%81rabe%20do%20Sul) , acessado em 23/10/2024.

Quando a cantora afirma que *Na Batida* é o lugar dela, descarta a ideia de uma mulher recatada e do lar, sempre disposta a abrir mão de suas próprias vontades em benefício dos quereres masculinos. Desse modo, a mulher representada na música não segue os padrões de comportamentos moldados pelo sistema patriarcal. Essa mulher deixa evidente que está na balada e não se molda a um lugar específico imposto, mas ela expõe onde ela quer estar. Portanto percebemos que há uma diferença dessa mulher representada na música e a mulher que o sistema procura impor como padrão de comportamento ideal.

Na Batida, título da música, faz alusão a um lugar. Essa expressão dá a ideia de som ou festa, logo, a mulher representada está em um ambiente de descontração, um lugar que ela se sente à vontade, o que se confirma quando ela afirma e repete logo na sequência, *Aqui é o meu lugar*. Logo, essa mulher não se coloca em uma posição de subserviência, que fica em casa à espera de alguém que a leve para sair, ela mesmo decide ir e vai, sem se submeter a imagens de feminilidades caricaturais determinadas pelo sistema. Ao fazer uso recorrente dos verbos no imperativo ela constrói representações de uma mulher decidida, que manda nos rumos da relação e toma decisões conscientes.

Souza (2019) afirma que as *funkeiras* desestabilizam o que o sistema patriarcal quer impor como comportamento adequado. Seguindo essa lógica, na música, percebemos a representação de uma mulher empoderada e decidida, que fala diretamente com seu interlocutor, não fica explícito se do sexo feminino ou masculino, e afirma que quer uma decisão dele/a. Isso se comprova quando ela afirma *não dá mole, vem pra cá*. O uso da palavra mole remete à ideia de que se ele/a estiver indeciso, se não demonstrar interesse recíproco ela não vai ficar esperando sem se envolver com mais ninguém.

Quando ela fala dela mesma, é utilizado sempre a primeira pessoa do singular, o que nos leva a entender que ela está sozinha. Convida a/o interlocutor/a para ficar com ela, mas deixa nítido que pretende permanecer mais algum tempo no lugar, isso se confirma quando expressa que *não tem hora pra acabar*. Ou seja, independentemente da decisão do/da interlocutor/a, ela deixa claro que está à vontade e não pretende sair da festa para ficar com ele/a em outro lugar.

Quando verbaliza, *o clima tá esquentando/Eu só vim avisar*, independentemente da decisão dele/a, a mulher representada já está pronta para a interação. Também não deixa claro se o envolvimento que ela procura é com apenas uma pessoa, ao avisar que o clima já está esquentando. Na sequência ela avisa que *não sou daquelas que pedem pra parar*, ou seja, ela deixa evidente que está muito bem onde está e irá continuar fazendo o que está fazendo, mesmo que ele/a desista.

Não fica claro, na música, se a interlocutora faz o que ela quer fazer ou se ela acaba fazendo algo segundo a vontade de uma outra pessoa, afinal logo depois ela afirma *Na batida/É que eu fico sem pensar*, evidenciando que não é em todo lugar que ela fica assim, sem pensar; é em um lugar específico, na batida. Ela se coloca nesse modo de consciência, quando quer, para desfrutar da forma como ela se sente na balada, sem preocupações, liberta de diversos tipos de responsabilidades, sejam domésticas, emocionais ou mesmo econômicas.

Por fim, reafirma que se ele/a não decidir logo ficar com ela, não terá uma segunda oportunidade, pois *Depois que começar não se arrepende/E depois que me atíçar não adianta mais/Quando me atíçar não adianta mais/Quando eu me mexer vai ver quem vai perder*. Reforçando a ideia de controle do próprio corpo, de seu poder de decisão e sem pudor de expor suas preferências.

5.2 Análise da música *Bang*

Quadro 04 - Letra da música “Bang”

Bang

Vem na maldade, com vontade
Chega, encosta em mim
Hoje eu quero e você sabe que eu gosto assim

Uh, uh, uh, uh, uh
Uh, uh, uh, uh, uh
Uh, uh, uh, uh, uh

Bang (bang), dei meu tiro certo em você
Deixa que eu faço acontecer
Tem que ser assim pra me acompanhar, pra chegar
Então vem, não sou de fazer muita pressão
Mas não vou ficar na tua mão
Se você quiser não pode vacilar
Demorar

E pra te dominar
Virar tua cabeça
Eu vou continuar
Te provocando

E pra scandalizar
Dar a volta por cima
Não vou parar, até te ver
Pirando

Vem na maldade, com vontade
Chega, encosta em mim
Hoje eu quero e você sabe que eu gosto assim

Uh, uh, uh, uh, uh Uh, uh, uh, uh, uh Uh, uh, uh, uh, uh
--

FONTE: Site Letras⁴²

Anitta lançou a música *Bang* em 2016, tendo ela sido escolhida como tema na trilha sonora da novela *Haja Coração*⁴³, da Rede Globo, conseguindo alcançar enorme destaque em diversos meios de comunicação ao retratar um discurso que vai em desencontro com o que é pregado pelo patriarcado e representa, em sua letra, uma mulher empoderada.

No QF, percebemos que a mulher representada não segue o padrão determinado pelo sistema patriarcal, a mulher da música toma a iniciativa, ela não fica esperando seu pretendente cortejá-la, de forma passiva, ela é quem toma a posição de conquistadora. Esse tipo de posicionamento representado pela mulher acaba confrontando o que prega o patriarcado que estabelece como padrão de feminilidade que a mulher para ser bela e socialmente valorada necessita seguir os diversos moldes comportamentais estabelecidos pelo próprio sistema. Esses discursos se sustentam, como é apresentado por Beskow (2016), quando é ditada a definição de feminidade ao conjunto de regras pré-estabelecidas pelo próprio patriarcado. Então percebemos o motivo de a interlocutora conseguir destaque no contexto em que ela está, afinal, ela não espera a decisão do outro, de forma passiva, quando ela afirma *deixa que eu faço acontecer*, ela demonstra seu interesse de forma ativa e parte para a conquista.

Então percebemos uma diferença de comportamento do que nos é apresentado como o ideal, pois somos ensinadas, desde cedo, que a mulher não pode tomar a iniciativa na arte da conquista. Somos instruídas que as mulheres devem esperar a iniciativa dos homens, assim como nos contos de fadas tradicionais, que a mulher fica à espera de seu príncipe encantado para, então, terem um final feliz. Em consonância, Biroli (2018) enfatiza que o ser feminino carrega culturalmente o significado de inferioridade. Logo, a mulher que não se molda a esse padrão determinado, chama a atenção, assim como apontado na letra, ela *escandaliza*.

Na letra da música apresentada acima, temos o uso da onomatopeia *Bang* para se referir ao barulho de tiro ou explosão. Ao usá-la no título, o sentido dessa onomatopeia é realçado, chamando a atenção para o que está por vir, na sequência. Posteriormente, na frase *Bang (bang) dei meu tiro certo em você*, a enunciadora evidencia que ela se dirige a alguém específico e ela afeta essa pessoa, o que demonstra iniciativa e certeza do que ela quer.

⁴² Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/anitta/bang/>, acessado em 10/10/2024

⁴³ Música tema da personagem Fedora, uma influencer mimada de autoestima inabalável que sonha em encontrar um amor para a vida inteira. Disponível em <https://gshow.globo.com/novelas/haja-coracao/noticia/haja-coracao-relembre-as-extravagancias-de-fedora-e-da-familia-abdala.ghtml>, acessado em 22/10/2024.

A mulher representada na música é decidida na paquera, confirmando que não se intimida ao confrontar paradigmas comportamentais estabelecidos pela cultura patriarcal e opressora, que procura pregar que o papel do homem deve ser o de conquistador e o papel da mulher é o de se permitir conquistar, apresentando-se de forma contida e recatada. Observa-se também que a enunciadora dialoga de forma direta com seu interlocutor, convidando este alguém para ficar com ela, porém não fica explícito na letra se o interlocutor é homem ou mulher.

Fica nítida a forma como ela quer que essa interação aconteça, deixando claro, também, que não é a primeira vez que eles se encontram, quando ela afirma, *você sabe que eu gosto assim*. Contudo não é porque eles já se encontraram que ela fica idealizando um romance com o/a interlocutor/a. Ela manifesta seus limites afirmando que se ele a quiser, *não pode vacilar*. Reafirmando-se mais uma vez como mulher empoderada, que não fica estática, à espera de um relacionamento idealizado nos contos de fadas, interessa-se mas deixando evidente que não vai se tornar submissa a ele. Essas afirmações se comprovam quando ela afirma *não vou ficar na sua mão*, explicitando que será algo rápido, passageiro.

Em consonância com a crítica que Castro (2020, p. 154) faz, “a categoria “mulher” representa, como referencial implícito, o perfil de uma pessoa frágil, contida sexualmente, casta, restrita à esfera doméstica, com baixa capacidade racional e sem papel público”. Logo, a mulher representada na música caminha em desencontro com esse padrão determinado pelo patriarcado, especialmente quando ela afirma *vem na maldade, com vontade/Chega, encosta em mim/Hoje eu quero e você sabe que eu gosto assim*. Ela deixa claro que sabe como ela quer que a interação aconteça e que ela não tem pudor em demonstrar suas preferências sexuais.

Dessa forma, o discurso da música em análise se contrapõe ao estereótipo de feminilidade muitas vezes caricaturais, que cobra da mulher que ela seja virgem, doce, disposta a servir, especialmente quando se trata de uma relação amorosa, esperando seu amor eterno e que somente para ele estará disponível a ter relações sexuais. A mulher representada na música se desprende desses estereótipos e não se submete aos padrões estabelecidos por uma sociedade machista. Ela expõe, de forma objetiva suas preferências e assume o papel de conquistadora, pois fica explícito também que caso o/a interlocutor/a não queira, ela não ficará sofrendo por ele/a.

5.3 Análise da música *Paradinha*

Paradinha	Paradinha (tradução nossa)
Yo te quiero ver enloquecer Quiero provocarte, vas a ver que Cuando quiero algo, yo lo puedo hacer Si no me conoces, no dudes de mí, pues Yo te quiero ver enloquecer Quiero provocarte y yo sé que Tú no lo admites, pero puedo ver Muérete de ganas, quieres verme hacer Aquella paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah Yo dejé tu mundo al revés ¿Tú vas a negarlo otra vez? Si me dices la verdad, tal vez Yo empiezo ahora en un, dos, tres, ¡va! A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah Tienes miedo Tú me quieres Solo a tu manera Yo no soy santa Tengo actitud, ¡sí! No soy fácil Pero te encanta Porque te olvidas todo con A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah Yo dejé tu mundo al revés ¿Tú vas a negarlo otra vez? Si me dices la verdad, tal vez Yo empiezo ahora en un, dos, tres, ¡va! A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah	Eu quero te ver enlouquecer Quero te provocar, você vai ver que Quando quero algo, eu posso fazer Se você não me conhece, não duvides de mim, pois Eu quero te ver enlouquecer Quero te provocar e eu sei que Você não admite, mas eu posso ver Você morre de vontade, quer me ver fazer Aquela paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah Eu deixei seu mundo de cabeça para baixo Você vai negar outra vez? Se você me falar a verdade, talvez Eu começo agora em um, dois, três, vai! A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah Você tem medo Você me quer Só do seu jeito Eu não sou santa Eu tenho atitude, sim! Eu não sou fácil Mas isso te fascina Porque você esquece tudo com A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah Eu deixei seu mundo de cabeça para baixo Você vai negar outra vez? Se você me falar a verdade, talvez Eu começo agora em um, dois, três, vai! A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah A paradinha A paradinha, ah-ah-ah-ah

FONTE: Site Letras⁴⁴

⁴⁴ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/anitta/paradinha/>, acessado em 10/10/2024.

A música *Paradinha*, lançada em 2017, foi a primeira música de Anitta sem versões em português gravadas anteriormente. Com apenas o título/refrão em português e o restante da letra toda em espanhol, o que facilitou para chamar a atenção não apenas do público brasileiro, mas também de outras nacionalidades. Quando analisamos o título/refrão, observamos uma dualidade com a expressão, que corresponde ao diminutivo da palavra parada, forma nominal do verbo parar que significa esperar ou interromper um movimento. Então, podemos, a princípio, ligar o termo *paradinha* ao ato da mulher ficar sem fazer nada ou esperar o movimento de alguém. Assumir a dependência da decisão de outra pessoa para continuar, como o patriarcado determina que seja o comportamento esperado de uma mulher, agir segundo as vontades do outro.

Entretanto, no decorrer da música, fica claro que não se trata de a mulher ficar parada; pelo contrário, trata-se de um movimento que ela sabe fazer e quando ela afirma *Você morre de vontade, quer me ver fazer*, reafirma que o interlocutor quer que ela faça o movimento da *paradinha*. Isso demonstra que ela não está dependendo dele para fazer essa ação, ele que depende dela para satisfazer a sua vontade.

No que diz respeito ao QF representado pela mulher na música, percebemos que ela não segue um padrão de comportamento determinado pela cultura patriarcal, quando ela afirma, *Você me quer/Só do seu jeito*, fica evidente que o interlocutor demonstra interesse em ser dominante na relação. Porém ela afirma que não irá permitir ser moldada à forma como ele almeja e ela se orgulha em não ceder, isso se comprova quando ela afirma, *Eu não sou santa/Eu tenho atitude, sim!* Esse *santa* corresponde à mulher caracterizada pelo patriarcado como do lar, que consciente ou inconscientemente opta por se sacrificar e renega a si mesmo em prol das vontades de outras pessoas, especialmente dos filhos e do marido. Essa mulher é valorada e santificada pela sociedade patriarcal e contrariamente a tantas ideologias que pregam que a mulher do lar é o comportamento ideal, almejado por muitas, a mulher representada na música deixa claro que não quer seguir esse padrão de mulher.

Nessa música percebemos a representação de uma mulher provocante e determinada, quando ela afirma *Eu quero te ver enlouquecer/Quero te provocar, você vai ver que/Quando quero algo, eu posso fazer/Se você não me conhece, não duvides de mim, pois*, observamos na letra que ela demonstra o que quer e intimida o interlocutor avisando que ele não duvide dela, pois quando ela quer algo ela consegue, por meio do movimento da *paradinha* que logo na sequência ela afirma que faz.

Notamos, também, que a mulher dessa música tem consciência de seu poder de sedução, ela sabe que o interlocutor quer vê-la fazendo o movimento da *paradinha* e sabe que tem

domínio sobre ele, isso se confirma quando ela afirma ter ciência que deixa o mundo dele de cabeça para baixo. Logo em seguida, ela expressa que não é a primeira vez que eles se encontram, isso fica claro quando ela questiona, *Você vai negar outra vez?*, interagindo diretamente com seu interlocutor, porém não fica claro se trata-se de alguém do sexo feminino ou masculino.

A mulher retratada não evidencia querer um romance duradouro e intimida o interlocutor ao afirmar *Você tem medo*. Nesse trecho percebemos que ela, além de não assumir uma postura de sexo frágil ou de contida sexualmente, como Castro (2020) apresenta ser a representação implícita para a categoria mulher, assume o papel de dominadora. Nessa relação não é demonstrado interesse por igualdade, pelo contrário, ela assume o discurso de destemida e na sequência afirma que ele gosta dela porque ela tem atitude. Entretanto, uma vez que o interlocutor não assume um lugar de dominado, não há uma inversão hegemônica de papéis. Afinal, o sistema patriarcal impõe a mulher que ela seja submissa, recatada, contida, santa. Porém, na música, a mulher representada manifesta claramente como será a relação, que não se moldará ao que ele quer e que não é a santa que o sistema impõe. Porém, o interlocutor gosta de como ela é e do que ela sabe fazer. Ela é empoderada e ele gosta dela com essa atitude, pois quando ele/a está com a mulher representada, tudo é esquecido, estar com ela, vê-la fazendo os movimentos se torna o centro de tudo.

5.4 Análise da música *Medicina*

Quadro 06 - Letra da música “Medicina”

Medicina	Remédio (tradução nossa)
A mí no me importa que tú tengas plata Aquí lo que importa es que tú te sepas mover No te asustes si la ropa se levanta Cuando el bajo se te meta por los pies	Eu não me importo se você tem dinheiro Aqui o que importa é se você sabe se mexer Não te assuste se a roupa levantar Quando o ritmo subir pelos seus pés
No te entiendo, pero báilame lo lento Que los cuerpos sí se saben entender Todo el mundo con el mismo movimiento Dale, una y otra vez	Não te entendo, mas dance comigo devagar Que os corpos conseguem se entender Todo mundo com o mesmo movimento Vamos, de novo e outra vez
Ta-ta-ta-tará-ta-ta-tará Da-da-dámelo otra vez Ta-ta-ta-tará-ta-ta-tará	Ta-ta-ta-tará-ta-ta-tará Va-va-vamos mais uma vez Ta-ta-ta-tará-ta-ta-tará
Nos vamos pa' la esquina Las nalgas rebotando como gelatina La música curando como medicina Tú sigue bajando, que después yo voy pa' encima Encima, encima-cima, cima, cima	Nós vamos para um canto As nádegas pulando como gelatina A música curando como um remédio Você segue se baixando, que depois eu vou por cima Por cima, por cima, cima, cima, cima

Si te pegas por atrás Yo no voy a decir na' Todo el mundo es igual Traca-traca, tra-tra-tra Dale pa' bajo, no más No importa lo que digan los demás A todos nos gusta cuando nos seducen To' el mundo se suelta más cuando no hay luces Apágamela, ajá, ajá Apágamela, ajá, ajá Apágamela, ajá, ajá Traca-traca, tra-tra-tra Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Da-da-dámelo otra vez Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Dejemo' la pena pa' después Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Da-da-dámelo otra vez Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Nos vamos pa' la esquina Las nalgas rebotando como gelatina La música curando como medicina Tú sigue bajando, que después yo voy pa' encima Encima, encima-cima, cima, cima Apágamela, ajá, ajá Apágamela, ajá, ajá Apágamela, ajá, ajá (Anitta) Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Da-da-dámelo otra vez Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Dejemo' la pena pa' después Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Da-da-dámelo otra vez Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Dejemo' la pena pa' después	Se você vier por trás Eu não vou dizer nada Todo mundo é igual Traca-traca, tra-tra-tra Vamos mais para baixo Não importa o que os outros digam Todos nós gostamos de sermos seduzidos Todo mundo se solta mais quando não há luz Apague a luz, aham, aham Apague a luz, aham, aham Apague a luz, aham, aham Traca-traca, tra-tra-tra Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Va-va-vamos mais uma vez Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Deixemos a vergonha para depois Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Va-va-vamos mais uma vez Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Nós vamos para o canto As nádegas pulando como gelatina A música curando como um remédio Você segue se baixando, que depois eu vou por cima Por cima, por cima, cima, cima, cima Apague a luz, aham, aham Apague a luz, aham, aham Apague a luz, aham, aham (Anitta) Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Va-va-vamos mais uma vez Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Deixemos a vergonha para depois Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Va-va-vamos mais uma vez Ta-ta-ta-tarará-ta-ta-tarará Deixemos a vergonha para depois
--	---

FONTE: Site Letras⁴⁵

Na letra da música Medicina, lançada em 2018, encontramos a representação de uma mulher bem distante do padrão de comportamento idealizado pelo sistema patriarcal. Logo no início da música ela deixa claro que não se interessa por dinheiro. Esse é um fator que precisa ser considerado, pois, conforme apontamos no capítulo anterior, sobre empoderamento, a dependência financeira do companheiro pode aprisionar muitas mulheres em relacionamentos

⁴⁵ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/anitta/medicina/> , acessado em 10/10/2024

abusivos e agressivos. Em nosso contexto, temos diversos casos de provedores que se utilizam unicamente do fator econômico para manter o relacionamento. Porém, a mulher representada deixa claro que está interessada em outras características em seu interlocutor, e não a financeira, ao falar *Eu não me importo se você tem dinheiro*.

Quando nos referimos ao QF imposto pelo sistema patriarcal, percebemos uma mulher que não se molda a esse padrão. Ela avisa *Não te assuste se a roupa se levanta*, então ela deixa evidente que se ela quiser, tiver interesse, ela não terá pudor em demonstrar seus interesses sexuais. Logo, essa mulher está bem distante do padrão idealizado nos contos de fadas, que se guarda à espera de alguém que demonstre interesse por ela; muito pelo contrário, é ela quem vai à procura, quem toma a iniciativa e quem demonstra domínio da situação. E ela tem consciência de que esse comportamento é diferenciado, tanto que ela avisa para seu interlocutor não se assustar. E prossegue dizendo que, embora não haja entendimento entre eles, ela se interessa apenas pelo fato de que os dois dancem devagar.

Ao nos atentarmos às regras de comportamento impostas às mulheres e apontadas por Beskow (2016), observamos que a mulher recatada e valorada pelo patriarcado não corresponde à mulher representada nessa música, afinal, essa mulher chama o interlocutor para o canto, o sentido desse canto desperta a nossa atenção e nos faz questionar sobre o interesse dela em querer ficar em um lugar mais reservado com a pessoa com quem ela fala. Esse sentido de fazer algo a mais no reservado é reforçado quando ela avisa para ele não se importar com o que as pessoas vão falar, que ele não tenha vergonha e convida-o para se soltar, com a justificativa de que *Todo mundo se solta quando não há luz*.

Logo no título da música percebemos um jogo com a palavra Medicina, que corresponde ao sentido de remédio, em português. Ela explana que a música e o *deixar-se levar por ela* é uma cura, funciona como um remédio. Ela fala para alguém de forma direcionada, demonstrando iniciativa e certeza do que ela quer e como ela quer que o envolvimento aconteça. Então, essa mulher representada confronta os padrões comportamentais impostos, ela não se apresenta como inferior e nem espera ser cortejada. Não se encabula e nem demonstra pudor em relação ao que a sociedade irá falar ou pensar; está focada apenas em se satisfazer.

Ela se apresenta como conquistadora e como dominadora, quando ela o instrui – *Você segue se abaixando e depois eu vou por cima* –, ela não espera de forma passiva e nem se intimida em estar em um ambiente com outras pessoas. Isso fica nítido quando ela procura convencê-lo afirmando para ele não se importar com o que os outros vão falar. Não fica claro se essa é a primeira vez que eles se encontram ou se já houve interação anteriormente. Também não é definido se ela está falando para alguém do sexo feminino ou masculino.

Essa representação de mulher da música vai em desencontro à categoria mulher discutida por Castro (2020), contida sexualmente. Ao contrário, essa mulher demonstra-se interessada sexualmente por seu interlocutor, apresenta domínio de seu corpo e toma o direcionamento. Na sequência, faz o pedido *Apaguem as luzes*, para que os dois possam ficar mais à vontade.

Essa mulher não se molda a nenhum estereótipo de feminilidades caricaturais determinadas pelo patriarcado, demonstra-se empoderada e sem dependência emocional ou financeira por sua paquera. Deixa claro o que ela está procurando, sem pudor, e também demonstra não se importar com a opinião das outras pessoas. Com isso, não apenas demonstra empoderamento e despreocupação, mas ela também procura empoderar seu companheiro/a e recomenda que ele/a não se preocupe com o que vão falar, apenas se deixe envolver pelo ritmo e o momento, direcionado por ela.

5.5 Análise da música *Envolver*

Quadro 07 - Letra da música “Envolver”

Envolver	Envolver (tradução nossa)
Dime cómo hacemos Si tú me deseas y yo a ti también Hace rato te quiero comer Di qué vas a hacer	Me diga como vamos fazer Se você me deseja e eu te desejo também Faz um tempo que eu quero ficar com você Me diga o que você vai fazer
Así que ponme un dembow, que ese no respeta Y tengo pa' ti la combi completa Que no duro mucho soltera Aprovechame	Então coloque uma batida mais pesada que essa Eu tenho o pacote completo para você Que eu não passo muito tempo solteira Aproveite-me
Y no te vaya' a envolver Sé que lo hacemos y tú vas a volver Un perreito en la pared Yo soy un caso que hay que resolver	E não vá se envolver Sei que vamos nos pegar e você vai voltar Rebolando gostoso contra a parede Eu sou um caso que precisa ser resolvido
Pero no te vaya' a envolver Sé que lo hacemos y tú vas a volver Un perreito pa' bellaquear Pegadito a la pared (pegadito' a la pared) Botelleo y fumeteo Contigo en un capsuleo Porque siempre que te veo Tú me quieres perrear y yo quiero partirte	Mas não vá se envolver Sei que vamos nos pegar e você vai voltar Rebolando gostoso para seduzir Pertinho da parede (pertinho da parede) Bebendo e fumando Em uma sauna dentro de um carro contigo Porque sempre que te vejo Você quer sarrar comigo e eu quero acabar com você
Cógelo a chiste Y en cinco minuto', ya vas a venirte Me tiene' como pa' derretirte Solo Dios sabe lo que me hiciste	Vai brincando E em cinco minutos você vai gozar Eu te deixo derretido Só Deus sabe o que você fez comigo
Cógelo a chiste	Vai brincando

Y en cinco minuto', ya vas a venirte Me tiene' como pa' derretirte Solo Dios sabe lo que me hiciste Y no te vaya' a envolver (envolver) Sé que lo hacemos y tú vas a volver Un perreito en la pared Yo soy un caso que hay que resolver Pero no te vaya' a envolver Sé que lo hacemos y tú vas a volver Un perreito pa' bellaquear Pegadito' a la pared (pegadito' a la pared) Sexo y alcohol Lo que pase aquí se va a quedar Yo sé que no me vas a olvidar Si te hago el amor, si te hago el amor Sexo y alcohol Lo que pase aquí se va a quedar Yo sé que no me vas a olvidar (Si te hago el amor, si te hago el amor) Y no te vaya' a envolver Sé que lo hacemos y tú vas a volver Un perreito en la pared (pared) Yo soy un caso que hay que resolver Pero no te vaya' a envolver Sé que lo hacemos y tú vas a volver Un perreito pa' bellaquear Pegadito a la pared (Botelleo y fumeteo) (Contigo en un capsuleo) (Porque siempre que te veo) (Tú me quieres perrear y yo quiero partirte) (Botelleo y fumeteo) (Contigo en un capsuleo) (Porque siempre que te veo) (Tú me quieres perrear y yo quiero partirte) Dime cómo hacemos Si tú me deseas y yo a ti también Hace rato te quiero comer Di qué vas a hacer	E em cinco minutos você vai gozar Eu te deixo derretido Só Deus sabe o que você fez comigo E não vá se envolver Sei que vamos nos pegar e você vai voltar Rebolando gostoso contra a parede Eu sou um caso que precisa ser resolvido Mas não vá se envolver Sei que vamos nos pegar e você vai voltar Rebolando gostoso para seduzir Pertinho da parede (pertinho da parede) Sexo e álcool O que se passar aqui, aqui vai ficar Eu sei que você não vai me esquecer Se eu faço amor contigo, se eu faço amor contigo Sexo e álcool O que se passar aqui, aqui vai ficar Eu sei que você não vai me esquecer (Se eu faço amor contigo, se eu faço amor contigo) E não vá se envolver Sei que vamos nos pegar e você vai voltar Rebolando gostoso contra a parede (parede) Eu sou um caso que precisa ser resolvido Mas não vá se envolver Sei que vamos nos pegar e você vai voltar Rebolando gostoso para seduzir Pertinho da parede (Bebendo e fumando) (Em uma sauna dentro de um carro contigo) (Porque sempre que te vejo) (Você quer sarrar comigo e eu quero acabar com você) (Bebendo e fumando) (Em uma sauna dentro de um carro contigo) (Porque sempre que te vejo) (Você quer sarrar comigo e eu quero acabar com você) Me diga como vamos fazer Se você me deseja e eu te desejo também Faz um tempo que eu quero ficar com você Me diga o que você vai fazer
---	---

FONTE: Site Letras⁴⁶

A música *Envolver* foi lançada em 2021 e é considerada um marco na carreira da *funkeira*, pois rapidamente conseguiu a marca de mais tocada no mundo na plataforma Spotify e levou o nome da cantora ao Guinness por se tornar a primeira mulher latina solo a atingir o

⁴⁶ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/anitta/envolver/> , acessado em 10/10/2024

número um na plataforma Global. A seguir apresentamos a análise da letra, com o discurso que observamos na presente pesquisa.

A mulher representada na música acima está distante de seguir o padrão de recato determinado pelo patriarcado, afinal percebemos que essa mulher procura claramente apenas um envolvimento sexual com uma determinada pessoa, já conhecida por ela. Portanto ela fala diretamente com a pessoa interessada e afirma que já percebeu sinais que há reciprocidade, assim o interesse sexual é mútuo.

Essa mulher representada não segue um QF imposto, quando ela afirma *Aproveita-me*, ela demonstra consciência que servirá como instrumento do prazer do outro, assim como ela também quer satisfazer suas próprias vontades. Contudo, diferentemente do padrão das mulheres dos contos de fadas que sonham com um amor para a vida inteira, essa mulher da música já avisa, *E não vá se envolver*, deixando evidente que o interesse dela é momentâneo, ela não quer começar nenhum relacionamento amoroso com seu interlocutor.

Ao priorizar sua satisfação sexual, essa mulher também afirma *Eu sou um caso que precisa ser resolvido*, quando ela usa a expressão *caso* para se referir a ela mesma, ela se inferioriza, comparando-se a algo ou alguma coisa que necessita ser solucionado e para isso é necessário a intervenção do outro, com quem ela fala. E continua afirmando que ela irá satisfazê-lo, quando afirma *Em cinco minutos você vai gozar*, entretanto embora fique nítido na letra que ela quer ter relações com a pessoa com quem ela fala, em nenhum momento da música ela deixa claro que ela também irá gozar. Mas ela será instrumento para fazer com que ele goze.

No entanto, alguns versos depois a mulher representada afirma, *Se eu faço amor contigo*. Ou seja, ela afirma que não quer um relacionamento duradouro, entretanto entregará sentimento no ato sexual, o que fará com que o interlocutor não esqueça dela. Também não fica claro no discurso dessa música se a mulher fala com um homem ou com uma mulher, mas fica evidente que eles já se viram anteriormente, quando ela afirma *Faz um tempo que eu quero ficar com você*. Essa mulher representada não se mostra contida sexualmente e deixa explícito que seu interesse é unicamente sexual pelo interlocutor. Apresenta domínio de seu corpo e avisa para a pessoa com quem ela fala que essa noite não será esquecida por ele/a, o que demonstra que a enunciativa acredita em seu poder de sedução e conquista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste estudo, intencionamos ponderar se a representação de mulher nas músicas analisadas contribuem para a reflexão ao empoderamento feminino ou se acabam reverberando e fortificando crenças machistas que oprimem e objetificam a mulher. Percebemos que a mulher representada nas letras segue alguns pontos em comum, logo procuramos mapear o padrão adotado, de modo que consigamos definir como é essa representação. O discurso escolhido por ela em todas as músicas é o direto, pois é evidente que a enunciadora fala com a pessoa desejada, sem rodeios ou receios do que a sociedade vai pensar e falar. Quando essa enunciadora almeja, ela também fala abertamente sobre como ela quer que o envolvimento aconteça, sem pudores ou hesitações. Desse modo, revela-se empoderada e decidida na conquista.

Quando afirmamos que, na representação, trata-se de uma mulher empoderada, levamos em consideração as quatro dimensões de empoderamento apresentadas por Sandenberg (2006). Primeiramente, trazemos o empoderamento enquanto dimensão econômica, apresentado pela mulher das músicas quando ela deixa claro que está interessada em se satisfazer sexualmente, não é dinheiro o que ela procura, ela afirma não se importar com isso. Em segundo lugar, trazemos o empoderamento enquanto dimensão política, evidenciado quando ela demonstra seu poder de decisão, lidera seu parceiro e determina os rumos da relação. Terceiro, o empoderamento enquanto dimensão de conhecimento, fica nítido que a mulher representada demonstra senso crítico em suas escolhas, determina que não ficará esperando a decisão do outro e evidencia que está onde ela quer, até o momento em que ela quiser ficar. Por fim, a quarta se trata do empoderamento enquanto dimensão psicológica, demonstrado nas músicas com o que Sandenberg (2006) chama de “poder de dentro”, a mulher representada evidencia essa esfera de empoderamento quando demonstra autoestima e autoconfiança, ao acreditar em seu poder de sedução e afirmar que caso a interação aconteça, ela não será esquecida.

O Quociente de Feminilidade (QF), conforme proposto por Wolf (1992), que procura determinar quais as características comportamentais que uma mulher deve seguir para ser valorada pela cultura patriarcal, não é enaltecido e nem aspirado pela mulher representada nas letras. Ela não procura se moldar ao que é estipulado como padrão comportamental de feminilidade. Afinal, ela demonstra sem pudores seus interesses, inclusive os sexuais, sem compactuar com o padrão apresentado, por exemplo, nos contos de fadas tradicionais, de mulher que fica à espera de um príncipe para ter seu final feliz, e somente com ele terá relações, afinal essa mulher dos contos de fadas não demonstra iniciativa ou interesse sexual.

Ela não deixa claro, em nenhuma das músicas, se seu discurso é dirigido para alguém do sexo masculino ou feminino, ou seja, ela não deixa evidente se a sua preferência sexual é por homem, por mulher ou se não há preferência. Todas as letras apresentam os verbos no imperativo, o que reforça a ideia de mulher decidida, que manda nos rumos da relação e toma decisões conscientes. A pessoa que fala sempre está na primeira pessoa do singular o que remete a concepção de que essa mulher representada não precisa de ninguém que valide o que ela fala ou o que ela quer, reafirma-se como mulher empoderada, desprendida de amarras culturais impostas.

Souza (2019) evidencia que as *funkeiras* desestabilizam o que o patriarcado procura impor como comportamento ideal. Entendemos que as representações de mulher nas músicas, também desestabilizam esse sistema nos diferentes contextos musicais analisados. Como quando não demonstram interesse em se submeter aos quereres dos homens, quando deixam claro suas preferências, quando se afirmam independentes financeira e emocionalmente ou quando expõem que caso a pessoa pretendida não demonstre interesse, ela não ficará esperando, sem se envolver com mais ninguém. Percebemos então que essas representações confrontam diretamente o patriarcado, que prega que a mulher precisa ser passiva e subserviente à família, especialmente ao marido.

Em consonância com Castro (2020), a mulher é apresentada pela cultura patriarcal como frágil, contida sexualmente e com baixa capacidade de raciocínio. Já a mulher representada nas músicas se demonstra empoderada, decidida, consciente de seu poder de sedução e bem resolvida, sem se importar com a opinião da sociedade. Deixa evidente que se o outro não demonstrar interesse por ela, ela irá procurar outra pessoa, não ficará sofrendo. Também não demonstra interesse em se tornar a mulher recatada e do lar, valorada e santificada pelo patriarcado, submissa às vontades de sua família. Pelo contrário, a mulher das letras analisadas deixa claro que ela quer que suas vontades sejam respeitadas e não sente pudor em externá-las.

O discurso de empoderamento utilizado pela mulher representada nas músicas contribui para confrontar os estereótipos de feminilidade e ponderar sobre os paradigmas comportamentais que a cultura patriarcal e opressora impõe como ideal. Ao instituir que o papel do homem é o de conquistador e o papel da mulher é o de se permitir conquistar, aquela que fica omissa, à espera de alguém que valide suas características como mulher.

No entanto, em alguns momentos, percebemos que o discurso utilizado vai em consonância com o que prega a cultura patriarcal, quando a mulher representada se identifica como instrumento para o prazer do outro e, embora demonstre consciência de seu corpo e apresente-se como dominadora e conquistadora na paquera, quando encontra uma conveniência

ou interesse, não há pudor em submeter-se ao que determina o patriarcado, desde que seja com o intuito de atingir o seu objetivo, nos casos analisados, a satisfação sexual.

Não podemos deixar de frisar que o gênero musical *funk* é marginalizado e sofre preconceito de diversas formas, reconhecido como música de preto e estigmatizada pela mídia com a ideia de criminalidade. Então as mulheres no *funk* confrontam além do preconceito racial propagado, o machismo enraizado. Logo, apontamos a necessidade de perceber essa mulher em sua interseccionalidade de raça, por se tratar de um tipo de manifestação originário da cultura negra, de gênero, por se tratar da representação de mulheres na música e de classe, pelo estilo ser inicialmente criado na periferia e favelas. Esperamos, com o presente estudo, contribuir com novas perspectivas e novos olhares ao gênero musical. Embora entendamos que por vezes apresenta problemas sociais, como a objetificação do corpo feminino, acreditamos que esse não é um problema específico desse gênero musical, mas sim um tema que precisa ser repensado na sociedade, não apenas em casos isolados, afinal a música pode refletir o meio em diferentes contextos e o *funk* é uma manifestação de grande massa, relacionada ao estilo de vida das pessoas que moram nas periferias e favelas.

Em suma, julgamos que a representatividade feminina que o gênero *funk* apresenta funciona como instrumento impulsionador para o empoderamento feminino, especialmente da mulher brasileira, tendo em vista que embora esse gênero musical, conforme aponte Facina (2018), seja proveniente da junção da cultura afrodescendente brasileira e estadunidense, já é considerado com características próprias e específicas do país. Logo, o público feminino que ouve essas músicas pode ser influenciado a refletir sobre algumas das amarras patriarcais instituídas em nossa sociedade como crenças enraizadas.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro, Polén, 2019. (Feminismos plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).
- AMORIM, Márcia Fonseca de. *O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARRAGÁN, Alba Margarita Aguinaga. LANG, Miriam. CHÁVEZ, Dunia Mokrani e SANTILLANA, Alejandra. *Pensar a partir do feminismo: críticas e alternativas ao desenvolvimento*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- BAUER, Martin W., GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto e imagem: um manual prático*; tradução de Pedrinho A. Guareschi. – 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo II: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BESKOW, Daniela Alvares. *Críticas ao conceito e às práticas da feminilidade*. 2016.
- BENITZ, Tabatha. ROSA, Patrícia Carvalho. *Autonomia financeira: uma questão de gênero*. Brazilian Journal of Development, Curitiba, 2022.
- BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).
- BHASKAR, Roy. *Philosophy and the idea of freedom*. Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1991.
- BIOGRAFIA DE ANITTA, disponível em, < <https://www.ebiografia.com/anitta/> (acessado em: 16/09/2023).
- BIROLI, Flávia. *Gêneros e desigualdades: limites da democracia no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BITTENCOURT, Liliane de Jesus. *Padrões de beleza e transtornos do comportamento alimentar em mulheres negras de Salvador*. Tese (Doutorado) da Universidade Federal da Bahia, 2013.

BORGES, Lorena Araújo De Oliveira. “*Meu corpo, minhas regras*”: representações e identidades de gênero nos discursos de ativistas (trans) feministas. Tese apresentada à Universidade de Brasília, 2018.

BORGES, Roberto Carlos da Silva. “*Sou feia, mas tô na moda*” – Funk, discurso e criminalização – (Análise discursiva de documentário). Tese (doutorado) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2007.

BRAGANÇA, Juliana da Silva. *Por que o funk está preso na gaiola?: a criminalização do funk carioca nas páginas de jornal do Brasil (1990 - 1999)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2017

CAMPOS, Veridiana Parahyba. *Beleza, feminilidade e reflexividade: um estudo sobre a mediação agência – estrutura por mulheres intelectuais*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

CARSPECKEN, Phil Francis. *Pesquisa qualitativa crítica: conceitos básicos*. Educ. Real., Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 395-424, maio/ago. 2011. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade (acessado em 03/04/2024)

CASTRO, Susana de. *Condescendência: estratégia pater-colonial de poder*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CASTRO, Susana de. *Feminismo decolonial*. Revista de filosofia, ISSN1983-2109, UFRJ/PPGF, 2020.

COLLINS, Patrícia Hill e BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução Rane Souza. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

COSTA, Ana Alice. *Gênero, poder e empoderamento de mulheres*. NEIM/UFBA, 2013.

COSTA, Ana Kerlly Souza da. *Hipersexualização frente ao empoderamento: a objetificação do corpo feminino evidenciada*. Ana Kerlly Souza da Costa. VII Seminário corpo, gênero e sexualidade. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

COUTINHO, Tamiris de Assis. *Cai de boca no meu buetão: uma análise do funk como potência do empoderamento feminino*. Monografia defendida no curso de bacharelado em Comunicação Social UERJ, 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. *Kimberlé Crenshaw and intersectionality*. National Association of Independent Schools, 2019.

CUNHA, Simone Evangelista. *Gaiola das cabeçadas x gaiola das popozudas: uma análise sobre a representatividades e os conflitos do funk carioca no YouTube*. Música Popular em Revista, 2013.

DENZIN, Norman K. *O planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens*. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln; Tradução Sandra Regina Netz – Porto Alegre: Artmed, 2006.

DOCUMENTÁRIO SOU FEIA MAS TÔ NA MODA, 2004. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE&t=21s> 2004, acessado em 05/09/2024

DOMBKOWITSCH, Luciana Alves e COSTA, César Augusto. *Interseccionalidade, uma categoria americana e decolonial: de Lélia Gonzales à Patrícia Hill Collins*. 2021.

FACINA, Adriana. “Não me bate doutor”: *funk e criminalização da pobreza*. V ENECULT, UFBA, Salvador, 2009.

FAIRCLOUGH, Norman. *A dialética do discurso*. Tradução de Raquel Goulart Barreto. Revista Teias, 2010.

FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. First published, by Routledge, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

FÁVERO, Leonor Lopes e KOCH, Ingedore G. Villaça. *Linguística textual: uma introdução*. 6ª edição. São Paulo, Cortez, 2002.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Silvia Federici; tradução coletivo Sycorax. 2 ed. São Paulo: Elefante, 2023.

FIGUEIREDO, Ângela. *Carta de uma ex-mulata a Judith Butler*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade*. Porto Alegre: UFRGS, 1996. 297 p. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Tradução Joice Elias Costa. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Brasil, Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Supervisão final do texto Léa Porto Novaes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

FREDRICKSON, Barbara L. HENDLER, Lee Meyerhoff. NILSEN, Stephanie. O'BARR, Jean Fox, and ROBERTS, Tomi-Ann. *Bringing Back the Body: A Retrospective on the Development of Objectification Theory*. DOI: 10.1177/0361684311426690. Reprints and permission: sagepub.com/journalsPermissions.nav. The Author(s) 2011

FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1986.

FUZER, Criastiane. CABRAL, Sara Regina Scotta. *Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa*. 1ª edição – Campinas/SP: Mercado de Letras 2014.

GADIOLI, Valéria. *Mudança de hábito Movimento Anitta: acontecimentos, redes e consumo*. Universidade de São Paulo, 2019.

GOMES, Jaciara – “Do Recife para o Mundo”: os significados do (brega) funk pernambucano. Jaciara Gomes. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Stuart Hall; Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HALLIDAY, M. A. K. e MATTHIESSEN, C. M. I. M. *An Introduction to Funcional Grammar*. 3rd edition, London: Hodder Arnold, 2004.

HARDY, Janet W. e EASTON, Dossie. *Ética do amor livre, guia prático para poliamor, relacionamentos abertos e outras liberdades afetivas*. Janet W. Hardy, Dossie Easton; Tradução de Christiane Kokubo; Ilustrações de Ariádine Menezes. São Paulo: Elefante, 2019. 368p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Introdução*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução Bhuvil Libanio. 23ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os Segredos do Texto*. Ingedore Grunfeld Villaça Koch – 7ª edição – São Paulo: Cortez, 2011

LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo, SP. Atlas, 2003.

LEMO, Lucas Gabriel Souza. *O funk como movimento de expressão cultural no Brasil*. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2023.

LIMA, Cássia Helena Pereira. *Assim na música como na vida: A representação do trabalho em discursos de canções brasileiras através da Análise Crítica do Discurso*. Tese UFMG, 2011.

LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. *Cidade do funk: expressões da diápora negra nas favelas cariocas*. VI Encontro de Estudos multidisciplinares em cultura, Salvador, 2010.

LOPES, Adriana de Carvalho. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. 1ed. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011.

LUGONES, María. *Colonialidade e gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUGONES, María. *Rumo a um feminismo descolonial*. University of New York. 2014.

MAGALHÃES, Alyne Oliveira. *A contribuição do movimento punk rock “RIOT GRRRL” PARA A COMUNICAÇÃO FEMINISTA: produção da zine “rebel girl”*. Monografia de graduação em publicidade e propaganda da Pontífica Católica de Goiás. Goiânia, 2022.

MC CACAU: *A PRIMEIRA MULHER NO FUNK BRASILEIRO*. Disponível em <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/mc-cacau-a-primeira-mulher-do-funk-brasileiro/>, (acessado em 06/10/2023).

MIGUEL, Luis Felipe. BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. Rio de Janeiro, RJ. Vozes, 2009.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Identidades Fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Luiz Paulo da Moita Lopes. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

MOREIRA, Rafael Hermés Mondoni. *É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado: o funk como canção*. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016

MOUTINHO, Lucas Gonçalves. *O funk no contexto escolar*. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017

NASCIMENTO, Emerson Oliveira do. *Colonialidade, modernidade e decolonialidade: da naturalização da guerra à violência sistêmica*. ISSN: 1676-7640. UFAL, 2021.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática funcional / Maria Helena de Moura Neves*. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NÓBREGA, Fernanda Oliveira da. *Aparência Corporal e Feminilidade: o instagram em discussão*. UNICEUB, Brasília/DF, 2022

NOVAES, J. de V. e Vilhena, J. de V. *De Cinderela a Moura Torta: sobre a relação mulher, beleza e feiúra*. 2003.

OLIVEIRA, Rosa Meire Carvalho de. *Que tiro foi esse?: a (auto)representação de discursos de Jojo Todynho na mídia e a desconstrução de estereótipos de gênero, raça, sexo e classe*. Terceiro Milênio: Revista Crítica de Sociologia e Política, 2018.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchezine de. *Metodologia da pesquisa: abordagem teórico-prática*. 2. ed. Editora Papiros. Campinas, 1997.

PARENTES, Júlio César. *I'm flawless: visões do feminismo no discurso de Beyoncé*. Monografia de graduação em comunicação social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

PAULON, Andréa. *As estratégias linguísticas-discursivas e o modo de organização do discurso funk*. Mestrado em língua portuguesa. PUC/São Paulo, 2011.

PONTES, Thaise Fabrim e RIBEIRO; Edméia Aparecida. *A representação da mulher na música de estilo FUNK carioca e sertanejo universitário*. Versão online ISBN: 978-85-8015—093-3. Cadernos PDE. Volume 1. Artigos 2016.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*. Perú, 1991.

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

RAMALHO, Viviane – RESENDE, Viviane de Melo. *Análise de discurso (para a) crítica: o texto como material de pesquisa* – Viviane Ramalho – Viviane de Melo Resende. Coleção linguagem e sociedade Vol. 1. Campinas, SP. Pontes Editores, 2011.

RAMALHO, Viviane – RESENDE, Viviane de Melo. *Análise de discurso (para a) crítica: o texto como material de pesquisa* – Viviane Ramalho – Viviane de Melo Resende. Coleção linguagem e sociedade. Campinas, SP. Pontes Editores, 2ª Edição, 2016.

RESENDE, Viviane de Melo. *Análise de discurso crítica: uma perspectiva transdisciplinar entre a lingüística sistêmica funcional e a ciência social crítica*. Universidade de Brasília, 2006.

RESENDE, Viviane de Melo. *Análise de discurso crítica e etnográfica: o movimento nacional de meninos e meninas de rua, sua crise e o protagonismo juvenil*. Tese da Universidade de Brasília, 2008.

RESENDE, Viviane de Melo e RAMALHO, Viviane C. Vieira Sebba. *Análise de Discurso Crítica, do modelo tridimensional à articulação entre práticas: implicações teórico-metodológicas*. Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, 2004

RESENDE, Viviane de Melo e RAMALHO, Viviane C. Vieira Sebba. *Análise de Discurso Crítica: uma reflexão acerca dos desdobramentos recentes da teoria social do discurso*. In: Revista Latinoamericana de Estudos do Discurso, ALED, 2005.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROCHA, Alexandre Eleutério. *Shake that thing: história, significação e erotismo no blues*. Universidade de Brasília, 2019

SÁ-SILVA, Jackson Ronie, ALMEIDA, Cristóvão Domingos de e GUINDANI, Joel Felipe. *Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas*. Revista Brasileira de História e Ciências Sociais. São Leopoldo, RS, 2009.

SALES, Lúgia de Oliveira. *Bela, recatada e do lar? A construção da imagem da dona de casa na era do Instagram a partir de um estudo de caso do perfil @respiramulherCentro*. Universitário Estácio do Ceará, Fortaleza, CE, 2017.

SANTOS, Jucelino. RAMIRES, Vicentina. *Música, ideologia e relação de poder: a imagem da mulher nas letras de funk*. Revista Ártemis, 2017.

SARDENBERG, Cecília M. B. *Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista*. NEIM/UFBA, Salvador/BA, 2006.

SARDENBERG, Cecília M.B. *Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista*. Cecília M.B. Sardenberg. Transcrição revisada da comunicação oral apresentada ao I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO’, promovido pelo NEIM/UFBA, em Salvador, Bahia, de 5-10 de junho de 2006.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramento de reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP*. Ana Lúcia Silva Souza – São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Miguel Alves de. *“Sou feia, mas tô na moda”: o funk como canal de transmissão da voz feminina negra periférica*. Revista Humanidades e Renovação, 2019.

STREET, B. V. *Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação*. Brian V. Street. Tradução Marcos Bagno. 1 ed. São Paulo: Parábolas Editorial, 2014.

STREET, B. V. *Los nuevos estudios de literacidad*. Em V. Zavala (Org.). *Escritura y sociedad: nuevas perspectivas teóricas y etnográficas* (81-108). Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2004.

STROMQUIST, Nelly P. *Education as a means for empowering women*. In J. Parpart, S. Rai & K. Staudt (eds), *Rethinking empowerment: gender and development in a global/local world*. London: Routledge, 2002.

TATIT, Luiz. *A construção do sentido na canção popular*. *Língua e Literatura*. Universidade de São Paulo, 1994 /1995 .

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Luiz Tatit. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TOP MÚSICAS KBOING, disponível em, <<http://www.kboing.com.br/musicas/top-musicas/>> (acessado em 12-10-2022).

VAN DIJK, Teun A. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2023.

VIANA, Iara Félix. *Mulheres negras e baile funk: sexualidade, violência e lazer*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

VIANA, Iara Pires. *Território funk e feminilidades: subjetividades construídas entre relações de poder, a rua e a violência*. Revista Brasileira de Estudo do Lazer. Belo Horizonte, v. 3, n. 3, p. 118-135, set./dez. 2016.

VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Hermano Vianna. Jorge Zahar Editor. 1988.

VIEIRA, A. G. A. *Instagram: possíveis influências na construção dos padrões hegemônicos de beleza entre mulheres jovens*. Centro Universitário de Brasília/DF, 2019.

VIEIRA, Viviane e RESENDE, Viviane de Melo. *Análise de discurso (para a) crítica: o texto como material de pesquisa*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2ª Edição, 2016.

VILHENA, J. de V., MEDEIROS, S. e NOVAES, J. de V. *A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade*. Revista Mal-estar e subjetividade. Fortaleza, 2005.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco; 1992.

WOLF, Virgínia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Coleção L&PM Pocket, 2012.