

A IDENTIDADE FEMININA NAS LETRAS DE FUNK BRASILEIRO – UMA ABORDAGEM DISCURSIVA¹

Matheus Cascaes Lopes (UEA)

Profa. Dra. Claudiana Nair Pothin Narzetti Costa (Orientadora)

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar o discurso sobre a mulher em letras de canções de funk brasileiro com o intuito de verificar que identidade feminina é construída nessas letras. Entende-se nesta pesquisa – e esta se justifica por isso – que o funk é um produto da indústria cultural e, como tal, funciona de modo a promover a principal consequência dessa indústria que, segundo Adorno e Horkheimer (1985), é a de “reproduzir pessoas”, isto é, a de buscar uma homogeneização das identidades dos indivíduos que consomem os seus produtos. Para a análise das letras, buscou-se fazer uma articulação dos pressupostos teóricos e metodológicos da análise do discurso francesa, desenvolvida por Michel Pêcheux, a alguns conceitos de Foucault presentes em *História da sexualidade*, uma vez que as canções de funk são conhecidas por colocar o sexo em discurso.

Palavras-chave: identidade feminina; funk brasileiro; análise do discurso francesa.

Introdução

O funk brasileiro, como relata Vianna Júnior (1987), é um gênero musical cujas origens remontam os chamados “bailes da pesada” ocorridos inicialmente na zona sul da cidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, transferidos para os subúrbios e favelas cariocas na década de 1970. Diretamente ligado à cultura negra e à popular, ao longo de sua existência, esse gênero abordou diversos temas em suas letras. No momento de seu advento, as canções brasileiras de funk apenas parodiaram as canções funk estadunidenses que costumavam tocar nos bailes. Posteriormente, já na década de 1990, essas canções passaram a retratar, com uma dose de engajamento, a vida nas favelas. Ainda nessa década, esse estilo musical frequentou as rádios em sua vertente conhecida como *melody*, cujas letras possuíam um teor romântico. Por volta do início dos anos 2000, as composições tomaram um rumo diferente do das décadas anteriores e passaram a investir na representação das relações sexuais. Em meados da primeira metade da década de 2010, esse gênero musical, estritamente carioca até então, passou a ser feito em outros lugares do Brasil, o que levou ao surgimento de novas vertentes, como a *ostentação*, conhecida por falar sobre riqueza e esbanjamento. Além de todas essas, há

¹ O presente trabalho foi apresentado à banca constituída por Orientador (a): Claudiana Nair Pothin Narzetti Costa, Avaliador 1: Victor Leandro da Silva, Avaliador 2: Elaine Andreatta, reunida nas dependências da Escola Normal Superior da Universidade do Estado do Amazonas, no dia 12 de dezembro de 2017, às 16h.

também uma vertente que existiu paralelamente a todas as citadas, cujas letras retratam, de forma crua, a violência e os agentes da criminalidade. Essa vertente foi batizada pela mídia brasileira de *proibidão*.

Apesar de tratar de temas muito diferentes, a característica que se evidenciou no início do século XXI, a representação das relações sexuais, pareceu continuar muito presente nas composições de todas as vertentes de funk brasileiro desde então. Coincidência ou não, foi nesse momento em que as mulheres passaram a figurar nesse cenário como cantoras. Como consequência disso, questões muito discutidas que envolvem a condição da mulher na sociedade brasileira começam a ser levantadas. Afinal, entender as relações de gênero existentes passa por um entendimento da forma como o sexo é representado na sociedade. Beauvoir (1967) destacou, já em sua época, a condição da mulher como um ser reprimido sexualmente, um ser sem sexo; ao contrário do homem que via em sua genitália um objeto de orgulho. Assim, levanta-se a questão: o que a representação da mulher nas letras de funk que investem na representação sexual revela? A objetificação da mulher ou a aquisição de uma liberdade sexual?

Para a leitura dessas letras, será necessária a utilização de instrumentos. Os instrumentos utilizados neste trabalho serão os preceitos teóricos e metodológicos de uma das tendências de análise do discurso francesa: a formulada por Michel Pêcheux. Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é, sustentando-se por esses preceitos, analisar o discurso sobre a mulher nas letras das canções de funk brasileiro, de modo a apreender que identidade(s) feminina(s) é/são produzida(s) nas letras e de que modo se dá essa produção. Assim, entende-se, neste trabalho, assim como no trabalho de Vianna Júnior (1987), que o funk, ainda que possua certa ligação com a cultura popular, é um produto da indústria cultural e, como tal, como explicam Adorno e Horkheimer (1985), funciona de modo a buscar uma homogeneização das pessoas que a consomem. Com isso, o que se busca com a pesquisa é uma análise desse modo de “reprodução de pessoas” e não uma análise estética das letras de funk – embora não se negue que possa haver elementos estéticos passíveis de serem observados.

Para apresentar essa análise, esse artigo se dividirá em três partes. Na primeira, será apresentada a análise do discurso propriamente dita e alguns conceitos pertencentes a essa disciplina ou de outras que podem ser aproximados e articulados aos conceitos desta pertinentes para a análise de letras de música. Na segunda, a metodologia da pesquisa será mostrada. Na terceira, por fim, com o auxílio dos conceitos apresentados na primeira parte, será apresentada uma análise acerca do discurso sobre a mulher nessas letras.

1. A análise do discurso

1.1 O discurso e a formação discursiva

Desenvolvida na França no final da década de 1960, a análise do discurso francesa (doravante AD), como o próprio nome sugere, é uma disciplina interpretativa que tem como objeto de investigação o *discurso*. Para Pêcheux (2009), o fundador de uma das tendências dessa disciplina, o discurso é definido, por um lado, como a materialidade da ideologia em uma base linguística e, por outro, como um elemento que, ao tomar contato com uma língua, engendra efeitos de sentido. Com efeito, para a AD, analisar um discurso é analisar os efeitos de sentido de um texto tomando como pressuposto a ideia de que “o laço que une as ‘significações’ de um texto às suas condições sócio-históricas não é meramente secundário, mas constitutivo das próprias significações” (HAROCHE; PÊCHEUX; HENRY, 2007, p.20) e apreender, a partir disso, o modo como língua, sujeito e história se relacionam.

Um dos conceitos centrais dessa disciplina que produz teórica e metodologicamente uma ligação entre o linguístico e o social é o de *formação discursiva* (doravante FD). De acordo com Pêcheux (2009, p.146-147), “*as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*”. A FD, nesse contexto,

é aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.) (PÊCHEUX, 2009, p.147).

Dessa forma, a formação discursiva é vista como um conceito que não apenas engendra discurso sob a forma de enunciados, mas também estabelece as restrições de sentidos que os discursos inscritos nelas podem adotar.

1.2 O sujeito

A AD concebe o *sujeito* de uma maneira bastante peculiar. A concepção de sujeito dessa disciplina é uma concepção psicanalítica e histórica. Em função disso, esse sujeito trabalhado não é o sujeito centrado, consciente do que pode e deve dizer, mas clivado, dividido em consciente e inconsciente – sendo determinado principalmente por este segundo.

Para a AD, essa ideia de um sujeito consciente é fruto justamente de um mecanismo ideológico que tem a função de constituir indivíduos em sujeitos. Segundo Pêcheux (2009), a

ideia que os indivíduos têm de que são donos do próprio dizer constitui o que ele chama de “esquecimento nº 1”. Nesse esquecimento, o sujeito rejeita tudo o que não pertence a sua formação discursiva. Disso surge o que o filósofo chama de “esquecimento nº 2”. Nesse esquecimento, por sua vez, o sujeito apaga outros modos de dizer e acredita que o que diz só pode ser dito de um modo e ter um único significado. Dessa forma, na perspectiva da AD, o sujeito é concebido não como a origem de discursos ou sentidos, mas como suporte de discursos e sentidos que ele apenas mobiliza.

Para dar conta dessa noção, Pêcheux (2009) elabora o conceito de *forma-sujeito*. Tal conceito designa a posição que um determinado sujeito pode ocupar dentro de uma FD. Através do funcionamento dessa forma-sujeito é que acontecem os esquecimentos aos quais o sujeito é submetido.

1.3 O dispositivo da sexualidade

Contudo, o conceito de FD e o de sujeito não parecem ser suficientes para se analisar os discursos presentes nas letras das canções de funk. Isso porque essas letras possuem uma marca muito presente: o investimento na sexualidade. Esse investimento faz com que essas canções não possam ser analisadas da mesma forma que qualquer outro discurso, na medida em que esse regime discursivo produz certas peculiaridades. Em função disso, faz-se necessário aproximar do conceito de FD de Pêcheux da noção de *dispositivo da sexualidade* de Foucault.

Em *História da sexualidade*, Foucault (2017) constata a existência, nas sociedades ocidentais, a partir da modernidade, do que ele chama de um dispositivo da sexualidade. Esse dispositivo, segundo o autor, consiste num mecanismo de constante incitação por parte das instituições sociais à verbalização do sexo através de uma valorização deste como um segredo. Desse modo, a crença comumente divulgada de que, com o passar dos anos, o sexo foi sendo cada vez mais reprimido por um suposto “poder despótico” existente nessas sociedades, não apenas é posta em questão pelo filósofo, como também é caracterizada como sendo um dos mecanismos que fazem parte de um dispositivo destinado a promover a colocação do sexo em discurso.

Ainda nessa obra, Foucault (2017) esclarece que a atuação desse dispositivo, nas sociedades ocidentais, visa a construção de uma *scientia sexualis*, isto é, de um *saber* em torno do sexo. Esse saber não tem, para o autor, o intuito de conhecer um sexo inato já dado, mas sim o de “arrancar a verdade” desse sexo, produzindo-o e regulando-o. É nesse momento

em que há, de acordo com o filósofo, a atuação, de fato, de um *poder*, visto que este, conforme explica, “não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2017, p.101). Portanto, o poder é um elemento, dentro de uma determinada sociedade, que, ao constituir um saber a partir de um discurso, regula os horizontes de ação dos indivíduos a partir de posicionamentos estratégicos.

Nas letras das canções de funk produzidas pela indústria cultural, podemos perceber a atuação desse dispositivo. Partindo dessa ideia de que o sexo estaria escondido por conta de um suposto “poder autoritário” que o reprimiria, o funkeiro é induzido a produzir um discurso sobre o sexo. Embora o que se diga sobre sexo nas letras dessas canções não seja dito de uma forma completamente sistematizada, como acontece, por exemplo, com o discurso da medicina, o que é dito deve ser observado como um saber – que pode ser chamado de *popular*.

Desse modo, ao produzir discursos sobre o sexo, esse dispositivo promove o estabelecimento do que Foucault (2017) chama de *focos locais de saber e poder*. São esses focos locais que permitem uma análise do modo com o qual o saber e o poder se articulam nessas letras. O corpo feminino, um dos aspectos da identidade feminina – objeto de estudo deste trabalho –, é um desses focos locais. Ao passo que a sexualidade feminina é posta em discurso nessas canções, posições estratégicas de embate são organizadas e um saber relacionado a esse corpo é construído em torno disso. Assim, nas seções de análise, quando se observar a identidade feminina produzida nas letras das canções de funk, essas posições estratégicas serão explicitadas e esse saber será delineado.

1.4 A identidade

Antes de se partir para as análises, faz-se necessário tecer algumas considerações acerca do conceito de identidade que este trabalho aborda. Em função de este trabalho buscar problematizar a identidade feminina explorada em uma das manifestações da indústria cultural, naturalmente, o conceito de identidade utilizado será tomado na mesma acepção que os críticos da pós-modernidade tomam, como uma construção social mutável, e não como algo inato e perene. Portanto, a identidade será concebida, assim como Hall (2006, p.50) a concebe, como “um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]”.

De acordo com Bauman (2005), essa ideia de identidade como algo transitório é um problema contemporâneo. Para o sociólogo, esse conceito não apenas é concebido como algo dessa forma na pós-modernidade (chamada pelo autor de modernidade líquida) como só é possível nesse contexto. Isso se dá, segundo o autor, na medida em que o problema da identificação só surge quando as referências identitárias não estão estabelecidas de uma vez por todas; quando o objeto da identificação não é evidente.

Em decorrência disso, o sociólogo determinará que a identidade só pode se dar como algo inacabado e como algo que se busque construir em meio a uma guerra de reconhecimento:

As guerras pelo reconhecimento, quer travadas individual ou coletivamente, em geral se desenrolam em duas frentes, embora tropas e armas se desloquem entre as linhas da fronteira, dependendo da posição conquistada ou atribuída segundo a hierarquia de poder. Numa das frentes, a identidade escolhida e preferida é contraposta, principalmente, às obstinadas sobras das identidades antigas, abandonadas e abominadas, escolhidas ou impostas no passado. Na outra frente, as pressões de outras identidades, maquinadas e impostas (estereótipos, estigmas, rótulos), promovidas por ‘forças inimigas’, são enfrentadas – e caso se vença a batalha – repelidas (BAUMAN, 2005, p.45).

Com efeito, é possível aproximar a noção de identidade estabelecida por Bauman da noção de discurso de Foucault. Segundo o filósofo francês, “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas e os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2014, p.10). Assim, é possível tomar a identidade como um discurso pelo qual se luta e, como tal, não está fora das relações de poder.

Por essa razão, nas análises, sustentando-se nessa noção, se buscará entender que forças são colocadas em confronto no momento em que se coloca em discurso a identidade feminina e, por conseguinte, como tal identidade é construída a partir das relações de embate dessas forças. Desse modo, neste trabalho, a identidade, ao ser tomada como um discurso, nada mais é que um tipo de *representação* sobre um determinado grupo adotada por este e que se estabelece em meio a um conflito com outras formas de representação desse grupo – como os estereótipos, os estigmas e os rótulos – produzidas por outros grupos.

2. Metodologia

Neste trabalho, o corpus analisado foi composto por 26 letras de canções de funk brasileiro de um período compreendido entre 1995 e 2017. Para compor esse corpus,

inicialmente, foi realizada uma pesquisa rápida em um site de busca com a entrada “artistas de funk”. A seguir, através dos indicadores de letras mais acessadas presentes em sites que hospedam letras de música, algumas das canções mais representativas dos artistas identificados na busca foram selecionadas. Por fim, algumas letras que não possuíam elementos muito pertinentes para a análise – como, por exemplo, letras constituídas simplesmente de uma descrição verbal da coreografia da canção – foram descartadas, até se chegar ao número supracitado de letras.

As análises desse corpus foram baseadas no método de análise do discurso, desenvolvido por Pêcheux (1997) em AAD-69. De acordo com esse método, para se fazer uma análise discursiva, deve-se partir, num primeiro momento, da estrutura linguística de um enunciado para se chegar, posteriormente, na camada mais profunda da estrutura discursiva, e, a partir daí, na camada da estrutura social. Na primeira análise, a da superfície linguística, deve-se identificar, no corpus, elementos de recorrência por meio de enunciados que se parafraseiam e marcas do que Authier-Revuz chama de heterogeneidade discursiva na presença de algumas construções, como, por exemplo, negações, orações adversativas, orações adjetivas, discurso citado etc. A partir da observação desses elementos que são constantemente retomados, chega-se ao nível do discurso identificando que restrições de sentido podem ser inferidas a partir das estruturas linguísticas. Nesse momento, a FD na base dos textos é mapeada.

Especificamente nesta pesquisa, a análise discursiva não se limitou ao mapeamento de uma FD. Para identificar que identidade feminina surge nas canções, foi verificada que formas-sujeito a FD que está na base das canções de funk analisadas engendra e que relações essas formas-sujeito estabelecem entre si no interior dessa FD e de que modo levam à constituição dessa identidade.

3. A análise

As primeiras canções de funk, produzidas na década de 1990, costumavam tematizar sobre as brigas ocorridas nos bailes e, a partir disso, clamavam pelo fim dessas brigas. Embora a mulher não seja o tema principal dessas canções, há nelas lateralmente uma representação feminina.

Em primeiro lugar, a mulher nessas canções é representada como um ser capaz de impedir as brigas, que são causadas primordialmente por homens. Isso pode ser visto no seguinte enunciado: “Você briga no baile e eu te pergunto: Por quê? / Tenho certeza, tu não

sabe responder. / Já que tem tantas mulheres aí dentro do salão, / Pare de briga, que não vale à pena não” (MC CIDINHO; MC DOCA, 2017 [1995]). Nele, um locutor masculino interpela um interlocutor também masculino – o que mostra a quem é direcionada essa canção – e o questiona acerca dos motivos das brigas nos bailes. Em seguida, o locutor apresenta uma razão para acabar com essas brigas: “as mulheres no salão”.

Uma coisa, entretanto, não fica explícita: o modo com o qual as mulheres podem impedir as brigas. Isso é possível ser inferido a partir da constatação de que tal enunciado retoma parafrasticamente – ou dialogicamente – o slogan da década de 1960 dos manifestantes estadunidenses contra a Guerra do Vietnã: “Faça amor, não faça guerra”. A partir dessa constatação, é possível verificar a equivalência das expressões “guerra” com “briga” e do ato de “fazer amor” com a presença das “mulheres no salão”. Nesse sentido, vê-se aqui uma primeira representação da mulher que aparece no corpus, *a da mulher como um objeto de conquista*.

Em segundo lugar, *a mulher é representada também como um ser naturalmente não agressivo*, opondo-se ao homem por essa característica. Isso explica o fato de o interlocutor das canções que clamam pelo fim das brigas nos bailes ser sempre um homem. São eles os causadores dessas brigas. Contudo, em uma situação crítica, a mulher também pode tornar-se agressiva. Tudo isso justifica a presença do advérbio “até” no enunciado “Até mulher agora vai pro baile pra brigar. / Desse jeito, onde nós vamos parar?” (MC CIDINHO; MC DOCA, 2017 [1995]). A presença desse advérbio pressupõe que o sujeito “mulher” não pratica habitualmente a ação expressa pelo verbo “brigar”.

Em terceiro lugar, *a mulher é representada como uma posse que substitui qualquer riqueza*. Os locutores das canções de funk, nesse primeiro momento, pertenciam a uma classe social baixa. As músicas de então, buscando retratar a realidade dessa classe, eram produzidas por e para moradores das zonas periféricas e das comunidades do estado do Estado do Rio de Janeiro. Por consequência, o sujeito dessas canções tomava o mesmo lugar desse locutor. Nelas, para compensar a falta de riqueza financeira dos sujeitos desse discurso, a mulher foi tomada como uma espécie de consolo, na medida em que foi representada como um tipo de riqueza. Exemplos disso estão nos seguintes enunciados: “Eu sou pobre, pobre, pobre, pobre de marré. / Mas sou rico, rico, rico, rico de mulher” (CLAUDINHO; BUCHECHA, 2017 [1996]); “As mulheres lindas / Que tem no Brasil. / Fonte de riqueza. Quem provou, já viu” (CLAUDINHO; BUCHECHA, 2017 [1996]). Vê-se, portanto, já aqui a representação da mulher como uma posse pertencente ao homem.

Surge nos enunciados dessa primeira época analisada, *engendrados por discursos com sujeitos masculinos*, um primeiro conjunto de representações femininas que será questionado e/ou reafirmado nas canções das décadas seguintes.

A partir da década de 2000, a mulher passou a ser representada de um modo mais fixo: a partir de sua vocação para a sedução. Esse traço identitário tido como pertencente à figura feminina engendra enunciados produzidos por quaisquer sujeitos, sejam eles masculinos ou femininos. Segundo esses enunciados, a mulher possui uma espécie de “poder” sedutor que lhe permite conquistar qualquer homem e conseguir, a partir disso, qualquer coisa que queira dele. Esse “poder” sedutor feminino está relacionado ao seu corpo, tomado a partir de uma perspectiva sexualizada: “O perfume deixa o rastro, / E eles já vêm atrás” (ZAQUI, 2017 [2016]); “Elas ficam se tocando pra me provocar” (MC SAPÃO, 2017 [2015]).

Embora esse discurso seja produzido por quaisquer sujeitos, os discursos com os quais ele se liga para sustentá-los são diferentes quando produzido por um sujeito homem ou por um sujeito mulher. Pode-se dizer que esse discurso do “poder” sedutor, quando produzido por um sujeito homem, sustenta um discurso que institui a mulher como “interesseira”. Segundo esse discurso da mulher “interesseira”, toda mulher é atraída por homens que apresentam boas condições financeiras e tornam-se disponíveis sexualmente para esses homens para desfrutarem dessas condições. Nesse caso, o “poder” sedutor transforma-se apenas em uma moeda de troca. A mulher desfruta da riqueza, enquanto o homem desfruta do corpo dessa mulher.

Tal fato pode ser visto com mais intensidade nas canções de funk ostentação produzidas no fim da década de 2000 e ao longo da década de 2010. Especificamente, na análise dessas canções, em um primeiro momento, buscou-se mapear esse discurso da mulher interesseira apenas nas canções dessa vertente. Apenas posteriormente é que isso foi relacionado com os enunciados de outras canções. Para tal, um enunciado-chave foi escolhido: “Dinheiro faz dinheiro, / E dinheiro chama mulher” (CHARMES, 2017 [2011]). Baseando-se no método elaborado por Pêcheux (1997) em AAD-69, buscou-se verificar como esse enunciado era retomado por outros enunciados produzidos em outras canções e, a partir daí, estabelecer o sentido de algumas expressões utilizadas nestas.

Tal enunciado foi escolhido pelo fato de ser um enunciado destacável, isto é, um enunciado que faz uso de uma operação chamada *sobreasseveração*. De acordo com Maingueneau (2014, p.15), “uma sequência ‘sobreasseverada’ é relativamente breve, portanto, memorizável, e constitui uma tomada de posição do enunciador sobre uma questão polêmica”. Como é possível perceber, a sequência escolhida satisfaz essa condição. O

linguista francês ainda prossegue apontando quatro marcas dessa operação. Das quatro marcas elencadas por ele, o enunciado escolhido tem sua sobreasseveração marcada por duas: “por um valor generalizante ou genérico” (MAINGUENEAU, 2014, p.15) e “por uma estruturação pregnante do seu significante (simetria, silepse) e/ou do significado (metáfora, quiasmo...)” (MAINGUENEAU, 2014, p.15). Embora, como se pode ver, essa sequência tenha sido selecionada por fatores linguísticos, vale destacar a sua importância dentro da história do funk ostentação, na medida em que ela faz parte da primeira canção desse gênero que fez sucesso.

Esse enunciado-chave surge nos demais enunciados produzidos por canções de funk ostentação de dois modos: como retomada parafrástica – ou seja, o novo enunciado é apenas uma paráfrase desse enunciado-chave – ou como pré-construído.

Quando é retomado por meio de uma paráfrase, esta ratifica o posicionamento apresentado pelo enunciado “original”. Quando esse enunciado tem uma voz masculina, essa ratificação estabelece o que os homens pensam e falam sobre as mulheres de acordo com o discurso que emerge nessas canções. Este é o caso de: “[Ela] Gosta de grana, vive de fama” (MC LON, 2017 [2012]). Dado que o posicionamento desse enunciado é sobre uma questão polêmica na sociedade em que ele emerge, é de se esperar que haja, nesse terreno do funk ostentação, um enunciado que apresente um posicionamento contrário ao do original. É de se esperar também que a diferença existente entre enunciados engendrados por discursos com sujeitos masculinos e por discursos com sujeitos femininos nessa vertente se estabeleça justamente no fato de que mulheres costumam preferir esses enunciados com posicionamentos contrários. No entanto, essa expectativa não é satisfeita. Enunciados produzidos por vozes femininas apenas confirmam essa visão: “Se me quer do seu lado, tem que me fazer rir, / Tem que me buscar de *Hornet*, *R1*, *RR*, me dar condição” (MC POCAHONTAS, 2017 [2015]). Assim, no funk ostentação, não há polêmica com relação a essa questão. Apenas um discurso sobre a mulher é produzido e consumido, o de que a mulher gosta de e é atraída por dinheiro.

Ao observar essas paráfrases, outras informações podem ser inferidas. É possível identificar os objetos da ostentação feminina e da ostentação masculina. Os objetos são praticamente os mesmos. Tanto homens quanto mulheres ostentam dinheiro, automóveis caros, joias caras, roupas caras, perfumes caros, bebidas caras e lugares privilegiados em festas. A única diferença está no fato de que as mulheres também ostentam outros acessórios: “Bolsa da *Louis Vuitton*, sonho de toda mulher.” (MC POCAHONTAS, 2017 [2015]).

A análise dos pré-construídos, por outro lado, revela mais informações. Baseando-se em P. Henry, Pêcheux (2009, p.89) designa o pré-construído como um “efeito discursivo

ligado ao *encaixe* sintático”, isto é, como aquilo “que remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado”. Quando o enunciado-chave surge como pré-construído, o enunciado engendrado mostra os motivos e/ou os efeitos da ostentação masculina e/ou da feminina. A diferença enunciativa – que não necessariamente implica uma diferença discursiva – se mostra quando se observa esses fatores. Com relação à ostentação feminina, é possível verificar que essa ostentação promove inveja em outras mulheres e que a mulher é motivada a fazer isso para ser notada – inclusive pelas mulheres em que causa inveja: “Já te falei / Que eu estou por cima. / Até quem me odeia / Tá me chamando de amiga.” (MC BRITNEY, 2017 [2014]). Nesse sentido, no interior dessa formação discursiva, a expressão “mulher poderosa” terá um sentido puramente ligado ao poder aquisitivo da mulher: “Gosto de ostentar, e essa é a minha vida. / “Mulher do poder” é assim que eu sou conhecida.” (MC POCAHONTAS, 2017 [2015]).

No que se refere à ostentação masculina, pode-se notar que essa ostentação também causa inveja em outros homens. Todavia, o que leva os homens a ostentarem é fato de que essa ostentação atrai mulheres – “Acabei de chegar, / E te ganhei no olhar. / E, na porta do baile funk, / Fiz elas delirar. / Só pra impressionar, / Eu abri o teto solar. / E joguei minha corda pra fora / Pra incomodar.” (MC LON, 2017 [2012]). – e que, muitas vezes, até permite o escolher entre as “melhores” – “Eu sou patrão, não funcionário. / Meu estilo te incomoda. / Só pego as melhores / e ando sempre na moda.” (CHAPA, 2017 [2014]) –. As mulheres “melhores”, para esse discurso, obviamente, são as mais bonitas. Isso é possível perceber nos enunciados a seguir: “**Estilo panicat** me deu mole quando viu.” (CHAPA, 2017 [2014], grifo nosso); “De *Sonata*, de *Azzera*, **as mais gata** sempre pira.” (MC GUIMÊ, 2017 [2012], grifo nosso).

Essa atração que o homem pratica, por sua vez, tem duas finalidades. Em primeiro lugar, satisfazê-lo sexualmente, uma vez que esse discurso determina que as mulheres tornam-se disponíveis para o sexo quando atraídas por dinheiro: “Que diferença que faz uma grana. / Tá ligado. Ei, balconista, / Quanto que custa você na minha cama?” (MC RODOLFINHO, 2017 [2013]). Em segundo lugar, essa atração se dá com a intenção de posse. O homem atrai a mulher para que ela pertença a ele. Desse modo, a mulher não surge aqui somente como o objetivo da ostentação, mas também como um dos objetos a serem ostentados: “Quando eu passar / Com um carro da moda, / Uma mulher da hora... / Ai, de vagabundo cobiçar!” (BOREL, 2017). É interessante observar como, nesse enunciado, a mulher é colocada lado a lado com o outro objeto de posse, o carro. Isso fica evidente quando se percebe que o objeto

direto do verbo “cobiçar” é uma posição vazia e pode ser ocupada tanto pelo sintagma “carro da moda”, quanto pelo sintagma “mulher da hora”.

Tudo isso, no entanto, como já foi dito anteriormente, não é exclusivo dessa vertente do funk. Em outras canções, essa ideia da mulher “interesseira” que se torna objeto sexual pertencente ao homem é retomada. Isso pode ser visto, por exemplo, em “Na 4 por 4, / A gente zoa. / Wisky e energético. / Quanta mulher boa” (MR. CATRA, 2017a), enunciado de uma canção de meados da década de 2000, em que as mulheres são citadas lado a lado a outros objetos que promoverão o prazer masculino. Ou em “Olha a novinha que não me queria / E hoje ela quer, quer, quer. / Que eu vim da roça, / Mas venci na vida, / E não tô a pé. / Interesseira, colou do meu lado. / Pra ver qual que é” (MC BRINQUEDO [2016], 2017), enunciado da década de 2010, em que a mulher já designada como “interesseira” passa a querer se relacionar com o homem quando este “melhora de vida”. Ou ainda em “**Bolso tá lotado.** / Minha mesa tá regada. / **Sou o rei do baile,** / O dono da madrugada. / Pronto pro perigo. / **Desejo da mulherada**” (MC SAPÃO, 2017 [2015], grifo nosso) em que a mulher é atraída pelo homem que demonstra possuir boas condições financeiras.

Desse modo, nas canções da década de 2000 e na maior parte das da década de 2010, quando produzidos por sujeitos homens, esse discurso do “poder” sedutor sustenta o discurso da mulher interesseira que é nada mais que uma transformação do discurso da década de 1990 que já representava a mulher como um objeto de conquista e como uma posse. Se, na década de 1990, não existia uma forma específica de atrair mulheres e a posse era coletiva (a mulher era um bem do povo da periferia), a partir da década de 2000, a mulher passa a ser atraída pela riqueza e passa a ser um bem do homem rico que a conquista.

Somente a partir da década de 2000 é que os discursos que estão na base das letras de funk passam a ter sujeitos femininos. Quando proferidos por esses sujeitos, os enunciados ganham uma forma peculiar de materialidade: esses enunciados são construídos em oposição aos produzidos por discursos com sujeitos masculinos.

Essa oposição é constatada linguisticamente pelo fato de que esses enunciados são construídos sob a forma de uma *negação*. De acordo com Maingueneau (1997), a negação não é simplesmente uma marca linguística, mas a presença marcada do que Authier-Revuz chama de uma heterogeneidade discursiva. Baseando-se em Ducrot, o linguista definirá que “a enunciação da maior parte dos enunciados negativos é analisável como encenação do choque de duas atitudes antagônicas, atribuídas a dois ‘enunciadores’ diferentes” (MAINGUENEAU, 1997, p.80). Assim, nos enunciados engendrados por discursos com sujeito feminino, um enunciado engendrado por um sujeito masculino será retomado, com o intuito de colocar a

ideia presente nele do pertencimento da mulher ao homem e da disponibilidade sexual dela a ele em questão.

Isso acontece de duas formas. Em primeiro lugar, através da negação desse pertencimento em si: “Não sou tua menina” (LEXA, 2017 [2014]). Quando esse caso ocorre, uma sequência (re)afirmando a independência da mulher que o profere muitas vezes emerge: “Eu posso ser de todo mundo. / Mas eu não vou ser mais sua, não” (LEXA, 2017 [2014]). Em segundo lugar, através da negação do motivo que leva, segundo o discurso oposto, a esse pertencimento: “Nunca dependi de homem pra coisa nenhuma” (POPOZUDA, 2017 [2014]). Esse último enunciado possui uma palavra com um sentido variável contextualmente, a palavra “coisa”. Intradiscursivamente, é possível apreender esse sentido por meio de outro enunciado que se relaciona com este: “Pode ser pagodeiro, empresário ou cantor. / Pode ser funkeiro, milionário ou jogador. / O que você faz da sua vida não interessa” (POPOZUDA, 2017 [2014]). Portanto, a dependência referida, e negada pelo enunciado proferido por vozes femininas, é uma dependência financeira e, assim, o discurso da mulher “interesseira” é negado.

Os discursos de voz feminina, embora neguem essa consequência desse discurso do “poder” sedutor feminino fomentado pela voz masculina, ela não nega esse discurso em si. Pelos sujeitos femininos, ele é utilizado de modo diferente. O sexo, em discursos desse sujeito, possui o mesmo sentido, contudo um valor diferente. Nesses discursos, o sexo é uma forma de usar o homem, diferentemente dos discursos com sujeitos homens, nele a mulher consegue o que quer, mas se recusa a se prender a esse homem e a ser tomada como um objeto deste. Isso pode ser percebido no seguinte exemplo: “Mas eu não sou mercenária / Os homens é que são facinho / Fazem o que as mulheres querem / Só pra ter nosso corpinho” (MELÃO, 2017). Nesse exemplo, um adjetivo usado para caracterizar a mulher, “fácil”, é usado para caracterizar o homem pelo modo como ele se relaciona com esse sexo.

Assim, tal discurso posicionará os sujeitos masculinos e femininos de dois lados opostos dentro da FD que os engendra. Ao mesmo tempo que o “poder sedutor da mulher” corrobora com o discurso da “mulher interesseira”, que acaba construindo um estado de coisas que coloca a mulher como um pertence do homem, esse discurso permite a abertura de horizontes de ação para a mulher – é ele que possibilita com que ela pratique ações antes impossíveis, como, por exemplo, escolher com quem quer ficar –. Isso pode ser visto no seguinte enunciado: “Ai, safada! / Na hora de ganhar madeirada, / A menina meteu o pé pra casa / E mandou um recadinho pra mim: / ‘Nós se vê por aí’” (DENNIS; NANDINHO; BAM, 2017 [2016]). Por essa razão, adereços que sexualizam o corpo da mulher ilustram essa

oposição tática: “Vou pra *night* de sainha / E não volto sozinha” (LEXA, 2017 [2014]). A liberação permite, portanto, ao mesmo tempo a abertura de horizontes antes não permitidos e a objetificação da mulher.

Esse posicionamento é o que Foucault (2017) chama de *regra da polivalência tática dos discursos*. De acordo com essa regra, um mesmo discurso pode servir tanto em favor de uma situação de dominação quanto contra ela, visto que exatamente “lá onde há poder há resistência, e no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (FOUCAULT, 2017, p.104).

Isso acontece porque esse discurso do “poder” sedutor, por tomar o corpo feminino a partir dessa perspectiva, institui o corpo da mulher, um dos traços de sua identidade, como um foco local de saber e poder. Como se pode ver, essa instituição não quer dizer precisamente que, por meio desse discurso, a mulher se coloca na condição de dominada. Tal fato pode ser notado quando se percebe que a colocação do sexo em discurso não acontece apenas por parte de sujeitos masculinos, mas também – e principalmente – por parte de sujeitos femininos. Ao verbalizarem sobre a relação sexual e colocar o sujeito mulher não apenas coloca o seu próprio corpo como um foco local de saber e poder, mas também o corpo do homem, o que permite uma certa “inversão de papéis”. Nesse sentido o corpo do homem passa a ser objetificado também. Todavia, essa objetificação não se dá da mesma forma que o corpo da mulher. Para entender isso, é preciso considerar, antes, como a identidade masculina, tomada a partir de seu corpo, é construída pelos discursos com esse sujeito nas canções de funk.

O modo como o sujeito masculino coloca o seu sexo em discurso é bastante peculiar e se mostra estável ao longo do tempo. Pode-se dizer que, nas letras das canções analisadas, em todas as épocas, esse sujeito, quando se refere a si, verbaliza o sexo de modo a destacar a sua habilidade nessa prática. Isso pode ser notado, por exemplo, nos enunciados “Se quiser falar de amor / Fale com o Marcinho” (MC MARCINHO, 2017) ou em “Em matéria de amor, / Todos me conhecem bem” (MC MARCINHO, 2017).

Essa habilidade, no entanto, tem duas características específicas. Em primeiro lugar, segundo esse sujeito masculino, está relacionada à potência do falo. Tal potência é apresentada algumas vezes de modo explícito, como em “É isso aí, rapaziada! / Então, que deus abençoe vocês / E mantenha todos nós de pau duro / pra gente deixar essas minas gozando bastante” (MR. CATRA, 2017b [2010]). Muitas vezes, por outro lado, essa potência surge de modo elíptico, isto é, nenhuma palavra relacionada ao falo é mencionada, mas os verbos que o valorizam surgem. Esse é o caso de “Vem, vem, tchutchuca. / Vem aqui pro seu tigrão. / Vou te jogar na cama / E te dar muita pressão” (BONDE DO TIGRÃO, 2017 [2001]).

Em segundo lugar, ainda de acordo com esse sujeito, essa habilidade atrai mulheres e, por conseguinte, o falo potente, por estar relacionado a ela, também as atrai. Esse fato é o que, inclusive, motiva os homens a anunciar essa habilidade. Dois exemplos disso estão nos seguintes enunciados: “Tá cheia de marra essa menina./ É só porque não me provou” (MC LIVINHO, 2017 [2016]); “Pepeka chora. / É a verdade. / Mulher chora por onde sente saudade” (MR. CATRA, 2017c). No primeiro, há afirmação de que a habilidade do locutor poderia levar a “menina” mencionada a mudar de ideia com relação a ele. No segundo, é possível inferir que a “mulher” a quem o locutor se refere sente saudades das relações sexuais com ele em função da redução do termo “mulher” à sua genitália, referida por “pepeka”.

Isso termina por constituir uma representação feminina a partir desse sujeito masculino. Essa representação estabelece que as mulheres são atraídas por homens sexualmente habilidosos com o falo potente, na medida em que, segundo o discurso que engendra os enunciados proferidos pelo locutor masculino das canções de funk, é essa potência que proporciona o prazer às mulheres. É interessante notar que essa potência surge como inerente a qualquer homem. Não há, nos enunciados engendrados por discursos com sujeitos masculinos das canções analisadas, uma categorização de “homem potente” e “homem não potente”. Desse modo, a habilidade sexual surge nesses enunciados como uma vocação inerente ao sexo masculino, um traço identitário característico deste. Por consequência, o discurso acaba propagando a ideia de que qualquer homem pode atrair qualquer mulher.

Assim, há, através desse discurso, a construção de um saber em torno do corpo do homem que o valoriza pelo falo. Em *O segundo sexo*, Beauvoir (1970, 1967) apresenta a forma com a qual foi constituído historicamente no ocidente esse saber. Segundo a filósofa, na cultura ocidental, tradicionalmente, exige-se mais dos garotos durante a infância. Para justificar essa exigência, insufla-se nos meninos o orgulho da virilidade, persuadindo-os de que se exige mais deles porque estes são superiores às meninas. O que é interessante ressaltar é que, ainda de acordo com Beauvoir (1967), essa noção abstrata de virilidade toma a forma de um aspecto concreto do corpo menino: encarna-se no pênis. Por essa razão, “[...] o menino encarnará em seu sexo sua transcendência e sua soberania orgulhosa” (BEAUVOIR, 1967, p.14) e será natural que, posteriormente, “o comprimento do pênis, a força do jato de urina, da ereção, da ejaculação tornem-se, para o sujeito, a medida de seu próprio valor” (BEAUVOIR, 1970, pp.68-69).

A mulher, por outro lado, tradicionalmente, teve seu sexo tratado de outro modo. Diferentemente do menino, a menina nem sequer poderia falar sobre. Como relatou Beauvoir (1967, 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, 1967, p.14).

Desse modo, tradicionalmente, essa potência masculina foi historicamente valorizada na medida em que isso permitiu a constituição de um campo de saber em torno do sexo em que o homem poderia agir ativamente e mulher, não, na medida em que nem falar sobre poderia.

Quando se observa o discurso que engendra os enunciados proferidos por homens nas letras das canções de funk, ao longo do tempo, nota-se que estes apenas retroalimentaram essa tradicional visão sobre o corpo do homem. No entanto, com o corpo da mulher, aconteceu outro processo, a mulher passou a poder falar sobre ele. Inclusive a sentir orgulho de sua genitália assim como o homem e a até reivindicar a posse desta, como se, quando apenas o homem falava, ele dominava essa genitália. “Eu vou te dar um papo. / Vê se para de gracinha. / Eu dou pra quem quiser, / Que a porra da boceta é minha!” (TIGRONA, 2017).

Além disso, essa colocação do sexo em discurso pela mulher fez com que, nos enunciados proferidos por mulheres, o discurso do homem viril passasse a ser usado de outro modo. Esse discurso, antes usado como uma força masculina, começou a ser utilizado contra essa mesma força. Com isso, a mulher começou a também poder objetificar o corpo do homem. Nos enunciados em que isso acontece, o homem (im)potente emerge: “A piroca não cantou. / Muito menos era grossa. / Eu caí legal / Na propaganda enganosa” (MC CAROL, 2017 [2016]); “Saí com um cara bonitinho, / Cheio de marra de safado. / Ele malha todo dia e tem o corpo sarado. / Foi caí na madrugada dizendo que tá cansado. / Então deu uma da manhã e o cara deitou pro lado. / Estou com raiva desse cara. / Nem usei meus artifícios. / Vou botar você na pista / E nunca mais saio contigo” (QUEBRA-BARRACO, 2017 [2004]).

Assim, é possível perceber que, nas canções de funk a partir da década de 2000, há a presença de um conflito entre duas posições de sujeito: uma masculina e outra feminina. Enquanto a primeira estabelece uma visão de mulher como um ser que gosta de dinheiro e se torna sexualmente disponível para consegui-lo (discurso que predomina na vertente ostentação no funk), a segunda vai de encontro a essa visão, sempre com o intuito de negá-la e

defender a visão de uma mulher independente e dona de suas ações. Nesse sentido, as duas posições se opõem.

Considerações finais

Tendo em vista tudo o que foi apresentado, pôde-se notar que as canções de funk, desde seu início até os dias atuais, são engendradas por uma única FD. Isso acontece porque, nas canções, não há variações drásticas de sentido. Essa FD, contudo, não possui limites estáveis e muito bem delineados. Há nela uma oposição tática entre duas posições de sujeito: uma masculina e uma feminina. Essa oposição se mostra principalmente no uso do discurso, inscrito nessa FD, que estabelece que a mulher possui um “poder” sedutor. Ilustrando a regra da polivalência tática, essas duas posições disputam o exercício de uma vantagem de uma sobre a outra a partir do uso que fazem desse discurso. Enquanto o sujeito masculino procura ligar esse discurso a outros que constroem a identidade feminina como a de um ser interesseiro, que gosta de dinheiro, que se torna disponível sexualmente para ter esse dinheiro e que pertence ao homem, o sujeito feminino busca ligar esse discurso a uma ideia de que os homens é que são ingênuos por darem tudo pelo corpo feminino e de construir uma identidade de uma mulher que é independente e pode escolher seus parceiros. Desse modo, nesse embate de forças, a identidade da mulher é construída como um ser que possui um corpo naturalmente sexualizado, mas que possui mais liberdades de ação por conta disso. Esse fator é o que gera a instabilidade nessa FD e que pode levar, no futuro, a partir dessas posições opostas de sujeito, o surgimento de duas FDs opostas ou, pelo menos, distintas.

Referências

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4.ed. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1970.

_____. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2.ed. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1967.

BONDE DO TIGRÃO. *Tchutchuca*. Disponível em: < <https://www.letas.mus.br/bonde-dotigrao/100190/>>. Acesso em 17 out. 2017.

BOREL, Nego do. *Os caras do momento*. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/mc-nego-do-borel/os-caras-do-momento/>>. Acesso em 25 out. 2017.

CHAPA, MC Menor do. *Eu sou patrão não funcionário*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/menor-do-chapa/eu-sou-patrao-nao-funcionario/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

CHARMES, MC Boy dos. *Megane*. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/mc-boy-do-charmes/1932747/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

CLAUDINHO; BUCHECHA. *Rap do Salgueiro*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/claudio-e-buchecha/82179/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

DENNIS; NANDINHO; BAM, Nego. *Malandramente*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/dennis-dj/malandramente/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

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

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul. A semântica e corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, Roberto Leiser. *Análise do discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2007. p.13-31.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 4. ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2017.

LEXA. *Posso ser*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/lexa/posso-ser/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. *Frases sem texto*. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp, 1997.

MC BRINQUEDO. *Roça roça 2*. Disponível em: < <https://www.vagalume.com.br/mc-brinquedo/roca-roca-2.html>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

MC BRITNEY. *Camaro*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-britney/camaro/>> Acesso em: 25 out. 2017.

MC CAROL. *Propaganda enganosa*. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/mc-carol/propaganda-enganosa/>>. Acesso em 15 out. 2017.

MC CIDINHO; MC DOCA. *Rap da Cidade de Deus*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/cidinho/391939/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

MC GUIMÊ. *Plaquê de 100*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mc-guime/contando-os-plaques-de-100/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

MC LON. *Novinha vem que tem*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mc-lon/novinha-vem-que-tem/>>. 25 out. 2017.

MC LIVINHO. *Cheia de marra*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/mc-livinho/cheia-de-marra.html>>. Acesso em 25 out. 2017.

MC MARCINHO. *Glamourosa*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mc-marcinho/305326/>>. 17 out. 2017.

MC POCAHONTAS. *Mulher do poder*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mc-pocahontas/mulher-do-poder/>>. Acesso em 25 out. 2017.

MC RODOLFINHO. *Como é bom ser vida loka*. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/mc-rodolphinho/como-e-bom-ser-vida-loka.html>>. Acesso em 25 out. 2017.

MC SAPÃO. *Rei do baile*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mc-sapao/rei-do-baile/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

MELÃO, Mulher. *Você quer*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/mc-frank-e-mulher-melao/voce-quer.html>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

MR. CATRA. *Adulterio*. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/mr-catra/adulterio.html>>. Acesso em: 07 no. 2017a.

MR. CATRA. *Uh papai chegou*. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/mr-catra/uh-papai-chegou.html>>. Acesso em: 07 no. 2017b.

MR. CATRA. *Pepeka chora*. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/mc-catra/pepeka-chora/>>. Acesso em: 07 nov. 2017c.

PÊCHEUX, Michel. *Análise Automática do Discurso (AAD-69)*. In: GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-161.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

POPOZUDA, Valesca. *Tá pra nascer homem que vai mandar em mim*. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/valeska-popozuda/ta-para-nascer-homem-que-vai-mandar-em-mim/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

QUEBRA-BARRACO, Tati. *Vou botar você na pista*. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/tati-quebra-barraco/147087/>>. Acesso em: 15 out. 2017.

TIGRONA, Deize. *A porra da boceta é minha*. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/deise-tigrona/1322298/>>. Acesso em: 15 out. 2017.

VIANNA JÚNIOR, Hermano Paes. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. 1987. 150 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1987.

ZAQUI, MC Tati. *Rebelde e abusada*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-tati-zaqui/rebelde-e-abusada/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.