



**CAMILA DA SILVA GOMES**

**AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA MULHER NO FUNK  
ERÓTICO: DA SERVILIDADE SEXUAL À REIVINDICAÇÃO  
POR PRAZER**

**LAVRAS – MG**

**2019**

**CAMILA DA SILVA GOMES**

**AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA MULHER NO FUNK ERÓTICO: DA  
SERVILIDADE SEXUAL À REIVINDICAÇÃO POR PRAZER**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado à Universidade Federal de  
Lavras, como parte das exigências do  
curso de Letras Português/Inglês, para a  
obtenção do título de Licenciatura.

Prof(a). Dr(a). Márcia Fonseca de Amorim

Orientador(a)

**LAVRAS-MG**

**2019**

**CAMILA DA SILVA GOMES**

**AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA MULHER NO FUNK ERÓTICO: DA  
SERVILIDADE SEXUAL À REIVINDICAÇÃO POR PRAZER**

**THE SOCIAL REPRESENTATION OF THE WOMAN IN EROTIC FUNK: FROM  
SEXUAL SERVILY TO SEXUAL PLEASURE CLAIM**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade Federal de Lavras, como parte  
das exigências do curso de Letras  
Português/Inglês, para a obtenção do título de  
Licenciatura

APROVADA EM \_\_\_\_ DE JUNHO DE 2019

Prof(a). \_\_\_\_\_

Prof(a). \_\_\_\_\_

Prof(a). \_\_\_\_\_

Orientadora

Prof.<sup>a</sup> Dra. Márcia Fonseca Amorim

\_\_\_\_\_

**LAVRAS - MG**

**2019**

## AGRADECIMENTOS

a Deus, por ter me amado incondicionalmente, cuidado de mim e daqueles a quem eu amo;

aos meus pais, Ivanir e João, por serem uma luz sempre latente em minha vida, me oferecerem e me ensinarem sobre o amor na prática, meus eternos sóis;

à minha avó, Nilza (*in memoriam*), por ter sido meu primeiro exemplo de mulher feminista, mesmo desconhecendo a palavra, seu amor e ensinamentos me acompanharão pela eternidade. Dedico à senhora este trabalho;

aos meus irmãos, Yuri, Guilherme e Michel, meus eternos meninos. Amo vocês!

à Professora Márcia Amorim, por aceitar minhas loucuras, me oferecer tanta luz e me orientar com uma dedicação imensa. A senhora é meu exemplo profissional e humano;

à Professora Maria Eugênia Batista, por aceitar participar da banca e ter sido um grande exemplo para mim durante toda a graduação. Serei eternamente grata à senhora!

à Professora Mauricéia, por aceitar participar da banca e por ter participado diretamente da minha atuação como professora;

à Professora Sheilla Maria Resende, por aceitar participar da banca e por me projetar sempre para a frente, me impulsionando a seguir de cabeça erguida, sempre humilde e corajosa;

ao meu amor, Paula, por ter transformado minha concepção de amor, ser minha amiga, minha confidente e a primeira leitora de tudo o que faço. Te amo sempre mais, menina;

aos meus amigos/irmãos de infância, Bernardo, Paloma e Priscilla, pela simplicidade e suporte que me deram durante todo este trajeto, por me conhecerem e me amarem sem reservas;

às minhas amigas/irmãs do apartamento 206, Flávia, Lígia, Mariana, Ivana, Letícia, Mailana, Francine e Stefanni por compartilharem suas vidas comigo.

à Flávia, por ter se tornado uma das pessoas mais importantes dessa caminhada, minha companhia diária. Você é minha irmã de outras vidas. Te amo!

aos animais que atravessaram minha jornada acadêmica, em especial a meu eterno Petróquio e a meus meninos Isaac e Coca, por me ensinarem que há mais amor em uma lambida do que poderia haver em mil palavras. O olhar de vocês me ensina e me dá forças, constantemente, para continuar.

aos meus alunos do PLE, por me ensinarem a ser professora, carreira que eu amo com uma força imensurável;

à educação, em todos os níveis, por ter transformado minha vida, por conferir a mim senso crítico e maturidade intelectual. Nenhum direito a menos para essa área!

aos porteiros do alojamento, Antônio e Roni, pela simpatia com que sempre me receberam;

à turma 2015/1, pelos anos de trocas e pela amizade de cada um de vocês;

a todas as mulheres que, sendo mulheres, lutam.

*Com os meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não lhe sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar na minha frente. Deito-me, porque o meu corpo de cão me ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso.*  
(Hilda Hilst, Com os meus olhos de cão - 1986)

## RESUMO

O presente trabalho busca fazer uma análise que enfoca a representação da sexualidade feminina no funk de cunho erótico. Utilizando-se como base teórica a análise do discurso de linha francesa, intenta-se, sobretudo, em investigar como a sexualidade feminina é representada no funk cantado por homens em contraponto ao funk cantado por mulheres, funk esse que não é nomeado feminista. A pesquisa objetiva responder a questionamentos da seguinte natureza: como a mulher, inscrita no Funk, é representada sexualmente? Como ela se manifesta em relação à sua sexualidade e a seus desejos? Quais as formas de resistência aos estereótipos criados acerca do papel sexual da mulher no universo do Funk erótico? A proposta tem relevância social pelo fato de tratar de grupos marginalizados e conferir voz a essas classes, intentando-se por compreender as imagens construídas em torno da mulher e de sua sexualidade no universo do Funk erótico. As reflexões propostas neste trabalho se iniciaram a partir de discussões e análises em videocliques e em filmes realizados no Núcleo de Estudos em Análise do Discurso (NEADi - UFLA). Percebeu-se, durante as reuniões, que as mulheres, assim como os negros e os homossexuais, recebem representações cristalizadas nos artefatos culturais/midiáticos. Essas representações estereotípicas se apresentam, geralmente, atribuindo negatividade a um dado grupo e silenciando os sujeitos que o integram. Pensando nisso, notou-se a relevância da aplicação de uma análise mais minuciosa voltada para a forma como a mulher é vista e se vê no funk quando trata das relações sexuais. O quadro teórico está embasado em autores como: Pêcheux (2006; 2015); Foucault (1979; 2008); Maingueneau (2001; 2018); Amossy (2015) e Orlandi (2003, 2007) que abordam, respectivamente, discussões sobre discurso, formações discursivas, cena de enunciação, *ethos*, estereotipagem e silenciamento. Além disso, busca-se apresentar, brevemente, um panorama da história do funk no Brasil, a fim de situar e garantir maior clareza ao leitor.

**Palavras-chave:** Análise do discurso; funk erótico; representação da mulher; sexualidade.

## ABSTRACT

The present work seeks to make an analysis that focuses on the representation of feminine sexuality through the erotic funk. For this purpose, using as theoretical basis the Discourse Analysis of the French, it is mainly tried to trace how woman sexuality is represented in funk sung by men in counterpoint with the funk sung by women, the last one not labeled as a feminist funk. The research aims to respond to questions such as how the woman, enrolled in Funk, is represented sexually? As Does the woman manifest in relation to her sexuality and desires? What forms of resistance stereotypes about the sex role of women in the erotic Funk universe? The proposal has social relevance because it deals with marginalized groups and gives voice to these classes, trying to understand the images built around women and his sexuality in the universe of erotic Funk. The reflections proposed in this work started from discussions and analyzes on video clips and films made at the Center for Studies in Discourse Analysis (Núcleo de estudos em Análise do Discurso - NEADi - UFLA). During the meetings it was realized that women, as well as black people and homosexuals, receive crystallized representations in cultural / media artifacts. These stereotypical representations are presented, generally, assigning negativity to a given group and silencing the people who integrate it. From this, it was noticed the relevance of the application of a more detailed analysis directed to the way the woman is seen and is see herself in the funk when it comes to the sexual relations. The theoretical basis is based on authors such as: Pêcheux (2006; 2015); Foucault (1979; 2008); Maingueneau (2001; 2018); Amossy (2015) and Orlandi (2003, 2007) who study, respectively, discussions on discourse, discursive formations, scene of enunciation, ethos, stereotyping and silencing. In addition, we try to briefly present a panorama of the history of funk in Brazil, in order to situate and guarantee greater clarity to the reader.

**Key-words:** Discourse Analysis; erotic funk. Woman representation. Sexuality.

Figura 1 - Don Juan .....	26
Figura 2 - Don Juan .....	27
Figura 3 - Don Juan .....	27
Figura 4 - Don Juan .....	28
Figura 5 - Don Juan .....	29
Figura 6 - MC Lan .....	30
Figura 7 - MC Lan .....	31
Figura 8 - MC Lan .....	31
Figura 9 - Jaula das Gostosudas .....	35
Figura 10 - Jaula das Gostosudas .....	36
Figura 11 - Jaula das Gostosudas .....	36
Figura 12 - Jaula das Gostosudas .....	37
Figura 13 - MC Marcelly .....	39
Figura 14 - MC Marcelly .....	39
Figura 15 - MC Marcelly .....	40
Figura 16 - MC Marcelly .....	41
Figura 17 - MC Marcelly .....	41
Quadro 1 .....	25
Quadro 2 .....	30
Quadro 3 .....	32
Quadro 4 .....	32
Quadro 5 .....	33
Quadro 6 .....	34
Quadro 7 .....	37

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. REFERENCIAL TEÓRICO.....	13
2.1. Panorama histórico do Funk no Brasil .....	13
2.2. Aporte teórico para análise.....	14
2.3. Discurso e Formações discursivas.....	15
2.4. Silencio e Silenciamento .....	21
3. METODOLOGIA.....	24
4. ANÁLISE.....	25
4.1. A mulher e sua sexualidade no Funk cantado por Homens.....	25
4.1.1. A Gente Brigou.....	25
4.1.2. Cala a boca e me mama .....	30
4.2. A mulher e sua sexualidade no Funk cantado por ela mesma.....	34
4.2.1. Mete Aplica – Jaula das gostosudas .....	34
4.2.2. Eu Não Presto – MC Marcellly .....	37
5. DISCUSSÃO DE DADOS.....	42
6. CONCLUSÃO.....	45
7. REFERÊNCIAS .....	48

## 1. INTRODUÇÃO

As mulheres, a partir de suas lutas históricas, têm conquistado espaço na sociedade atual. Movimentos de cunhos sociais, políticos e econômicos promovidos por mulheres de destaque na sociedade garantem direitos que eram privilégios exclusivos da população masculina, principalmente, dos grupos elitizados. Entretanto, ainda hoje, há uma grande lacuna estruturada pela sociedade patriarcal que delega espaços e atividades restritivas ao que se considera ser o sexo “frágil”.

A busca por equidade, que pode ser aqui compreendida como “uma prática indispensável para se chegar ao ideal de justiça e de cidadania plena, capazes de garantir o gozo de uma situação de igual bem-estar para todos os cidadãos” (Barros e Sousa, 2016, p. 12) se faz necessária na medida em que há percepção das injustiças enfrentadas por determinados grupos sociais, como a população negra e pobre e a comunidade LGBTQIA+. Parte dos problemas enfrentados por esses grupos se dá pelas representações sociais que são criadas acerca deles. No caso das mulheres, há uma idealização social de que elas ocupem funções extremas <sup>1</sup>que as delegam ou à maternidade e os serviços domésticos, ou ainda à depravação sexual.

Sexualmente, a mulher é interdita do direito ao prazer, cedendo, por vezes, às forças de dominância masculina. Sobre o prazer sexual, pesquisas, como a promovida pela Durex Global Sex Survey<sup>2</sup>, indicam que mais de 70% das mulheres brasileiras nunca atingiram o orgasmo ou não sabem diferenciar, ao certo, excitação de um orgasmo de fato. Dentre os fatores apontados para justificar esse resultado, está a preocupação em satisfazer o parceiro, colocando-se e sendo colocada, com isso, em segundo plano.

A sexualidade feminina, considerando o resultado da pesquisa apontada, é ainda um tema tabu na sociedade atual. Assumindo esse posto de assunto proibido, não há avanços suficientes que garantam uma melhoria na qualidade das relações sexuais para as mulheres. À vista disso, o Funk brasileiro de cunho erótico, cantado por homens e mulheres, fala sobre

---

<sup>1</sup> Anzieu (1992), acredita que a mulher é privada ao prazer por ser representada socialmente ou como esposa, ou prostituta. Para a autora, em ambas às funções a mulher tem seu prazer lateralizado.

<sup>2</sup> A durex global sex survey realiza pesquisas que desvelam questões acerca de sexo e sexualidade em todo o mundo. No caso da pesquisa indicada neste trabalho, a empresa entrevistou mulheres brasileiras de todas as idades. Em sua página na internet, encontra-se o seguinte detalhamento: “The Global Sex Survey conducted in 2012 in just in such example, we asked 29,000 adults to tell us about their sex lives. We wanted to find out what people think and feel about sex, and what impact this has on the rest of their lives.”

sexo e sexualidade de maneira marcada, podendo ser um meio para aprofundar os estudos acerca dos estereótipos sexuais das mulheres e, ao mesmo tempo, reconhecer traços gerais de como as mulheres manifestam seus desejos nas encenações propostas de seus videoclipes.

O Funk brasileiro é um movimento social que, a partir da década de noventa, passa a assumir características da cultura local. Ele confere voz às camadas marginalizadas e, apesar de ser brutalmente estigmatizado, se torna um gênero com aceitação geral, inclusive fora das comunidades que lhe dão força e forma. - “é som de preto, de favelado, mas quando toca, ninguém fica parado” (Amilkar e Chocolate). Tendo em vista esse caráter de universalização do funk, é razoável considerar que ele pode servir como porta de entrada para se analisar as representações sociais feitas acerca da mulher em relação ao prazer sexual. Além disso, é possível analisar, por meio das funkeiras, as formas como elas se inscrevem sexualmente em uma prática social específica.

Ancorado nos pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD), por meio do trabalho de autores como Pêcheux (2006; 2015); Foucault (1979; 2008); Orlandi (2003, 2007); Maingueneau (2001; 2018) e Amossy (2015), o presente estudo visa responder às seguintes questões: i) como a mulher, inscrita no Funk, é representada sexualmente? ii) como a mulher se manifesta em relação à sua sexualidade e desejos? iii) quais as formas de resistência aos estereótipos criados acerca do papel sexual da mulher no universo do Funk erótico?

O objetivo deste estudo é o de identificar, por meio do funk, a forma como a mulher é representada sexualmente no interior de uma prática discursiva que trata de sua sexualidade de uma maneira peculiar. Busca-se, também, apontar e observar, por meio do funk, as formas como a mulher se manifesta em relação à sua sexualidade e observar maneiras de resistência aos estereótipos criados acerca de seu papel sexual dentro dessa prática discursiva.

Logo, esta proposta de análise tenciona, auxiliar nas reflexões sobre como são construídas socialmente as representações do sujeito de forma a sinalizar como se constitui a imagem sexual das mulheres tanto no que diz respeito ao olhar do homem quanto considerando seu próprio olhar, a construção de si ao que tange a relação sexual e o prazer. Tenciona-se, também, mostrar que a Análise do Discurso é uma proposta de estudo que, por promover gestos de leitura, auxilia na formação de sujeitos críticos e observadores das ações que são promovidas por meio de dizeres e ações.

O presente estudo encontra-se estruturado da seguinte maneira: este capítulo introdutório, um capítulo destinado ao referencial teórico que traz um panorama da história do funk no Brasil e a base teórica utilizada para a análise, a metodologia, a análise dividida em

outros dois tópicos, sendo eles: a mulher e sua sexualidade no funk cantado por homens e a mulher e sua sexualidade no funk cantado por ela mesma e, por fim, as discussões e as considerações finais seguidas da referência bibliográfica utilizada para a constituição deste estudo.

## 2. REFERENCIAL TEÓRICO

As diferentes representações da mulher no Funk, objeto de investigação desta pesquisa, serão estudadas à luz da Análise do Discurso de linha francesa. Para tanto, importa que alguns conceitos sejam trabalhados com vistas a oferecer o aparato necessário para a proposta do presente estudo. Antes disso, é importante que se estabeleça um breve contexto da história no Funk no Brasil.

### 2.1. Panorama histórico do Funk no Brasil

Para que se compreenda a posição da mulher no Funk, considera-se importante que se tenha uma noção de como o movimento surge no Brasil. O Funk, de acordo com Amorim (2009), surge no início da década de sessenta, com forte influência da música soul e Rock dos Estados Unidos e apresenta uma configuração diferente do que se tem atualmente. O movimento passa a ter grande expressão em todo o Brasil, mas se destaca, essencialmente, nos morros do Rio de Janeiro. Yúdice (2004, p. 170), em seu texto chamado “A Funkificação do Rio”, afirma que “os funkeiros parecem ter sido permanentemente estigmatizados pela mídia e pela histeria da classe média da Zona Sul do Rio.”

É apenas na década de 1990 que o Funk se aproxima da configuração atual, antes disso, o movimento sofreu diversas transformações até ganhar, por exemplo, letras nacionais. Amorim (2009) afirma que é nessa época que, na cultura Funk, surgem os famosos MC’s (Mestres de Cerimônia) e ocorrem alterações significativas no ritmo, que se afasta da música soul e se aproxima do ritmo quente de Miami e, nas letras, que passam a ter um tom voltado para cunhos sociais e eróticos.

As batidas se tornam mais rápidas e as letras questionam o tratamento dado aos moradores dos morros pela sociedade em geral e tratam da sexualidade feminina com termos, até então, pouco utilizados na música brasileira. Nessa mesma década, o funk “proibidão” passa a chamar a atenção das autoridades policiais. (AMORIM, 2009, p. 36)

Apesar de a música Funk ter sido disseminada por todo o país e estar presente em bailes, inclusive na Zona Sul do Rio, ela ainda era associada pela sociedade às questões de violência nas cidades, uma vez que sua força residia nos morros. Yúdice (2004, p. 173) afirma que “os funkeiros só podem ser vistos pelos cidadãos como uma ameaça” e que “no Rio, os críticos culturais normalmente veem os funkeiros como não políticos e alienados” (p. 179), o que demonstra os preconceitos vivenciados por esse movimento cultural/musical, mesmo com a promoção das músicas que eles criam e protagonizam.

O Funk, dessa maneira, é ainda marginalizado e tratado como acultural e de baixa qualidade. Para Amorim (2009, p. 39), “o preconceito continua presente nos diversos setores da sociedade, principalmente em relação a grupos constituídos por sujeitos afrodescendentes de baixa renda, homossexuais, entre outros.”

Segundo Yúdice (2004), a mídia e a classe média ligavam ocasiões de violência, como “arrastões”, aos funkeiros e, dessa maneira, a verdade que se instaurou na memória discursiva nacional foi a de que a sociedade deveria ter “medo de Funk”. Os jovens pobres, em grande parte funkeiros, tinham uma delimitação do espaço físico e social. Havia uma separação entre os moradores do morro e os moradores do asfalto, estes não apresentavam riscos à sociedade, enquanto aqueles eram tratados como marginais.

Os jovens marginalizados são detestados pelas impolutas classes médias, sendo considerados elementos poluentes. O espaço não é só demarcado geograficamente; mais importante do que isso, ele é socialmente demarcado no Rio e em outras cidades brasileiras. As praias e o lazer que elas representam são considerados patrimônios das classes médias e dos turistas da zona Sul. (YÚDICE, 2004, p. 173)

As mulheres vêm atuando no Funk há décadas e, atualmente, elas se constroem de um modo diferenciando em relação ao passado. As lutas travadas por funkeiras de duas décadas atrás abriram caminhos para que a mulher passasse a ter o direito de se expressar por meio do Funk. Portanto, pensar as representações das mulheres no Funk é observar um grupo, no mínimo, duplamente marginalizado. É sob esse viés que esta pesquisa encontra-se ancorada para analisar a imagem da mulher funkeira nas músicas de cunho erótico da atualidade.

## **2.2. Aporte teórico para análise**

Pêcheux (2006), ao analisar os acontecimentos na França no dia 10 de maio de 1981, quando a esquerda sobe ao poder com a eleição do presidente François Mitterrand, apresenta o enunciado “on a gagné” (nós ganhamos), fortemente propagado nesse período por parte da sociedade francesa. Sobre esse acontecimento, o autor faz as seguintes perguntas: Quem ganhou? Por que ganhou? Ganhou o quê? Etc. Tais questionamentos apontam para o fato de que, para um determinado grupo gritar “on a gagné”, outro grupo, com ideias e ideais opostos, ou, no mínimo, diferentes aos de F. Mitterrand, teve que perder. Mas, o que, de fato, se ganhou ou se perdeu? O “Nós” representa que grupo de pessoas? O que esse enunciado traduz?

O fato analisado por Pêcheux (2006), no período histórico vivenciado pela França, indica que o discurso, como materialidade e, principalmente, como acontecimento, delimita, em certa medida, os limites das formações discursivas. O acontecimento nunca está isolado e

não é pontual nem linear, ele evoca enunciados históricos que se fazem presentes em formações que fazem com que o sujeito se esqueça de que não é o autor de seu próprio dizer.

### 2.3. Discurso e Formações discursivas

O presente trabalho, que visa analisar representações sociais das mulheres no Funk erótico, com enfoque na sexualidade dela, se apoia na AD francesa por compreender que há a necessidade, em uma proposta como esta, de se encontrar um ponto que articule os processos ideológicos com os fenômenos linguísticos, sendo este ponto articulatório o discurso. Para (Brandão, 2004. p. 11),

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte de pensamento; a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia.

Compreender o discurso sobre esse viés e notar que a ideologia permeia todas as relações sociais é, então, antecipar que a não neutralidade e a opacidade de sentidos estão no bojo do complexo social, transpassando todas as interações humanas. O centro, portanto, dessas relações ideológicas é o sujeito.

De acordo com Pêcheux (2014), o sujeito tem sempre a ilusão de ser o dono do próprio dizer. Desse modo, ele se esquece dos pré-construídos que o antecede e acredita, veementemente, em sua autonomia. Esse fenômeno acontece pelo fato de os indivíduos serem interpelados em sujeitos pela ideologia– termo aqui compreendido como “saturação, efeito de completude, que produz o efeito de “evidência”” (ORLANDI, 2007, p. 93) – e não percebem sua subordinação e seu assujeitamento ao Outro<sup>3</sup>. Sendo assim, infere-se que “o sujeito é constituído pelo esquecimento daquilo que o determina” (PÊCHEUX, 2014, p. 163).

A interpelação do indivíduo em sujeito, interpelação essa que o faz esquecer-se dos pré-construídos, dos já ditos, se efetua pela identificação do sujeito em uma dada formação discursiva, o que confere a ele a certeza de unidade de seu discurso. Isso é possível pelo fato de haver formações ideológicas que se confrontam com outras formações ideológicas em um dado momento da história. Para Pêcheux (1990, p. 148),

---

<sup>3</sup> O Outro (com o maiúsculo), de acordo com Clément (1975, p.51, *apud* Authier-Revuz, 2004, p.64) “é o lugar estranho, de onde emana todo discurso: lugar da família, da lei, do pai na teoria freudiana, elo da história e das posições sociais, lugar a que é remetida toda subjetividade; dizer que o inconsciente é o discurso do Outro é reafirmar, de maneira determinista, que um discurso livre não existe e é dar-lhe a lei”. Ou seja, o Outro é todo o corpo social que habita o inconsciente do sujeito.

Falaremos de formação ideológica para caracterizar um elemento capaz de intervir como uma força que é confrontada a outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um dado momento. Cada formação ideológica constitui, assim, um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem individuais nem “universais”, mas que se relacionam, mais ou menos diretamente, às posições de classes em conflito umas com as outras. (...) As formações ideológicas assim definidas implicam, necessariamente, formações discursivas como um ou mais componentes.

Uma formação ideológica que comunga, de alguma forma, representações mais ou menos estáveis se interliga necessariamente a uma ou mais formações discursivas, são essas formações ideológicas, que governam os discursos (Brandão, 2004). O conceito de Formação discursiva foi inicialmente proposto por Foucault (2008), em seus estudos, e, posteriormente, incorporado à proposta de Pêcheux e seu grupo. Segundo Brandão (2004, p. 48), “são as formações discursivas que, em uma formação ideológica específica e levando em conta uma relação de classe, determinam "o que pode e deve ser dito" a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada”

As limitações impostas pelas formações discursivas acontecem uma vez que nem todos os sujeitos podem dizer todas as coisas em quaisquer circunstâncias. Para proferir algo, é preciso, antes, ter legitimidade social e estar diante de um público adequado à situação discursiva. Segundo Foucault (2014, p. 9), “(...) não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala”. A partir dessa ideia, configura-se, com base nos estudos de Foucault, o conceito de interdição.

Se nem tudo pode ser dito por qualquer um em qualquer lugar, ao se pensar o papel da mulher no movimento Funk, é possível considerar que há limitações que são atribuídas a ela na formação discursiva à qual está inserida. As relações de poder que regem as formações discursivas delegam uma representação social pré-estabelecida aos sujeitos, conferindo legitimidade ou não a eles.

Historicamente, a mulher sofreu e sofre interdições castradoras em detrimento do desejo e do poder masculino. Para Foucault (1979, p.130),

Durante muito tempo se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. *"Vocês são apenas o seu sexo"*, dizia-se a elas há séculos. E este sexo, acrescentaram os médicos, é frágil, quase sempre doente e sempre indutor de doença. *"Vocês são a doença do homem"*. E este movimento muito antigo se acelerou no século XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência. (...) Ora, os movimentos feministas aceitaram o desafio. Somos sexo por natureza? Muito bem,

sejam sexo mas em sua singularidade e especificidade irreduzíveis. Tiremos disto as consequências e reinventemos nosso próprio tipo de existência, política, econômica, cultural... Sempre o mesmo movimento: partir desta sexualidade na qual se procura colonizá-las e atravessá-la para ir em direção a outras afirmações.

Essa marcação histórica em que a mulher é posta em posição de submissão em oposição à dominância masculina encontra suporte na memória discursiva de diferentes sociedades, fruto de construtos sociais que acompanham as culturas e os sujeitos de diferentes épocas. A respeito da memória discursiva, que não deve ser entendida como uma memória meramente individual, Pêcheux (2015, p. 50) entende que ela “é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos.” Sendo assim, a memória não é um depósito onde se aloca um sem número de implícitos totalmente recuperáveis ou um sentido homogêneo, mas um local de confronto e de diferentes regularizações.

O espaço da memória é, assim, constituído por sentidos e por ausências. A esse respeito, Orlandi (2015, p.53) preconiza que “não há como não considerar o fato de que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos.”

Os sentidos não ditos são lateralizados, deixados nas bordas até que percam sua validade e pareçam não existir, ou, pelo menos, são silenciados numa dada conjuntura ou formação discursiva. Esses esquecimentos vão se apagando enquanto a memória discursiva se conjura a partir dos sentidos que ganharam, histórica e discursivamente, forças, se sedimentando na sociedade e se tornando gradativamente a verdade assumida pelos sujeitos em diversas formações discursivas.

Tendo em vista que a memória é construída por sentidos não considerados e/ou apagados, pode-se concluir que essa memória, muitas vezes, se ampara e ganha forças por meio de sistemas de exclusão de discursos, que, para além da interdição, impulsionam e buscam, gradativamente, o apagamento dos sujeitos, em especial, daqueles que são marginalizados e explorados socialmente. A vontade de verdade, observada por Foucault (2018, p. 14), é o principal sistema de exclusão do discurso,

Certamente, 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. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos

séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se.

A vontade de verdade é mascarada pelo discurso verdadeiro. Sendo assim, o verdadeiro não é questionado e a memória que se tece da figura feminina é cristalizada e mantida socialmente. A verdade propagada por essa vontade exclui outras verdades, geralmente, as verdades daqueles que não detêm o poder.

Ao pensar na história do Funk no Brasil, é sabido que os sujeitos excluídos socialmente foram seus principais colaboradores. Esses sujeitos, ao exporem suas músicas e mostrarem a realidade sob a qual estavam inseridos, tiveram avaliações negativas delegadas pela classe média. Por meio da música, os Funkeiros denunciavam a violência e o preconceito sofridos por suas comunidades em composições como o *Rap do Silva*, de MC Marcinho (“Era só mais um Silva, que a estrela não brilha, ele era funkeiro, mas era pai de família”) e *Cidade de Deus*, de Cidinho e Doca (“Dizem que nós somos violentos, mas desse jeito eu não aguento. Dizem que lá falta educação, mas nós não somos burros não”).

As letras apresentadas dizem respeito ao Funk que se alia fundamentalmente ao cunho social. Além desse viés, o Funk possui outras vertentes, tais como ostentação e erotismo. No Funk erótico, as representações sociais, assim como no Funk de cunho social, são encenadas. Em consonância com essas representações, os videoclipes de música Funk propõem cenas que remetem diretamente às vertentes do chamado Funk Ostentação as quais materializam, por exemplo, a exibição de carros, joias e casas de luxo.

A encenação proposta nos videoclipes e as cenas que se engendram a essa encenação são relevantes para a interação com a letra e a proposta musical, pois visam o convencimento dos sujeitos que consomem esse tipo de material. De acordo com Maingueneau (2001), a cena de enunciação é composta por outras três cenas, sendo elas: a cena englobante, que corresponde ao tipo de discurso e que, neste caso, se trata do discurso erótico, a cena genérica, que conjura o gênero do discurso, o videoclipe de Funk e, por fim, a cenografia, que corresponde à fonte do discurso e àquilo que ele engendra.

A cenografia, uma das cenas que compõem a cena de enunciação, se manifesta na medida em que pode controlar o próprio desenvolvimento. Para Maingueneau (2001, p. 88),

Uma cenografia só se manifesta plenamente se puder controlar o próprio desenvolvimento, manter uma distância em relação ao co-enunciador. Já num debate, por exemplo, é muito difícil que os participantes possam enunciar por intermédio de *suas* próprias cenografias: eles não têm o

controle da enunciação e precisam reagir imediatamente a situações imprevisíveis suscitadas pelos interlocutores.

No caso do videoclipe, a cenografia se mostra plenamente, uma vez que os enunciadores não necessitam reagir imediatamente a “situações imprevisíveis”, ela é um todo planejado. Como todo discurso pretende convencer, a cenografia pode buscar convencer por meio de cenas validadas, cenas cujos modelos podem se rejeitar ou se valorizar e que se encontram na memória coletiva dos sujeitos (MAINGUENEAU, 2001).

Com base nos estudos de Maingueneau (2001, p. 95), pode-se concluir que um enunciado é “o produto de uma enunciação que implica uma cena”, entretanto, além dessa noção, é necessário pensar na figura do enunciador para suscitar as representações sociais e, principalmente, sexuais dadas às mulheres nas cenas de enunciação dos vídeos. Para isso, entende-se como fundamental, entre outros conceitos, a noção de *ethos*, a fim de identificar como a imagem da mulher se encontra inscrita dentro do universo do Funk erótico.

*Oethos*, termo utilizado na retórica clássica, foi revisitado por Maingueneau (2001) e levado para a Análise do Discurso. Tal termo diz respeito à imagem de um fiador que, por meio da enunciação, almeja a adesão de seu co-enunciador, fazendo suscitar uma dada personalidade. Isso acontece, de acordo com Amossy (2018) porque cada tipo de discurso preestabelece papéis a serem representados, conferindo ao locutor certa liberdade para escolher sua cenografia. Maingueneau (2001, p. 70) acredita que o *ethos* “se desdobra no registro do “mostrado” e, eventualmente, no do “dito”. Em outras palavras, o *ethos* não se explicita na enunciação, mas está presente e é intimamente ligado a ela, ele se “mostra”.

De acordo com Maingueneau (1998, p. 99), o *ethos* “remete, com efeito, à imagem desse ‘fiador’ que, por meio de sua fala confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado”. Maingueneau (2005) também afirma que o *ethos* “está crucialmente ligado ao ato de enunciação” (p. 71). Dessa forma, as imagens construídas na relação entre os co-enunciadores podem subsidiar a maneira como a mulher é vista (e se vê) nas cenas de enunciação dos vídeos de funk.

Aliado à construção do *ethos*, pode-se pressupor que as representações são culturalmente partilhadas entre os co-enunciadores. Partindo desse pressuposto, a noção de estereótipo se faz necessária para compreendermos, em certa medida, as manifestações das representações inscritas nos vídeos como uma operação ligada ao *ethos* da mulher funkeira e alocada na memória social e discursiva dos sujeitos. Para Amossy (2005, p. 125-126), a estereotipagem é:

a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade, avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica.

A classificação estabelecida dentro de um modelo partilhado entre os sujeitos e que condiciona o processo estereotípico está presente no imaginário social, ou seja, as representações construídas acerca dos sujeitos na sociedade provêm de um processo ligado à história – a própria língua se inscreve na história – ou, conforme Orlandi (2007, p. 97) em algumas versões da história, no “natural fabricado pela história”. Nesse sentido, os implícitos – “o não-dito que se define em relação ao dizer” (ORLANDI, 2007. p. 102) – desempenham papel fundamental na criação desse esquema de modelos compartilhados socialmente.

Pierre Achard (2015, p. 13) determina que “o implícito trabalha então sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, enquanto cada discurso, ao pressupô-lo, vai fazer apelo a sua (re)construção. Esses implícitos, de acordo com o autor, só têm sua inserção permitida por meio de paráfrase, uma regularização não linear de discursos. Para Pêcheux (2015, p. 46), é essa regularização parafrástica do discurso que pode resultar na construção de estereótipos.

A paráfrase constrói o espaço das formações discursivas tornando-o um lugar em que “enunciados são retomados e reformulados num esforço constante de fechamento de suas fronteiras em busca da preservação de sua identidade” (BRANDÃO, 2004, p. 48). A paráfrase, como estratégia inconsciente de manutenção de uma identidade é uma (re)construção latente de representações que se cristalizam ao longo da história em dadas formações discursivas. Essas representações estão alicerçadas a um viés ideológico estabilizado por essas paráfrases no interior das formações discursivas.

É em torno da paráfrase e de sua regularização na memória discursiva dos sujeitos que uma representação estereotípica se torna compartilhável socialmente. Em outras palavras, a paráfrase é “ao mesmo tempo, fato de linguagem e procedimento heurístico” (ORLANDI, 2003, p. 5), que torna uma representação social aceitável e inteligível para os sujeitos, gerando estereótipos.

Charaudeau e Maingueneau (2004, p.213), ao tratarem do estereótipo, acreditam que ele se dá por “representações coletivas cristalizadas, crenças pré-concebidas, frequentemente nocivas a grupos ou a indivíduos.” O estereótipo e a estereotipagem estão diretamente ligados à ideia de *ethos*. Para Amossy (2018), a imagem que se constrói sobre o locutor só é possível quando existem representações socialmente partilhadas. É a cristalização de determinadas

representações, comungadas por vários sujeitos, que pode trazer à tona um *ethos* positivo a um sujeito ou grupo, ou, em contrapartida, um *ethos* negativo, gerador e propulsor de discursos preconceituosos.

Ao que concerne os papéis sociais e sexuais das mulheres, tendo em vista que os discursos partem de uma memória discursiva e que, por meio de regularizações parafrásticas, desembocam na construção de estereótipos, torna-se possível pressupor que há nocividade nas representações que, ainda hoje, são criadas em torno da mulher. Além disso, ao se recuperar o fato de que, historicamente, a imagem associada à mulher a reduz ao seu sexo, a nocividade acontece, então, por meio do que se pode chamar de silenciamento. A esse respeito, Orlandi (2007, p. 29) afirma que o silenciamento é “toda a questão do “tomar a palavra”, “tirar a palavra”, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc.

#### **2.4. Silêncio e Silenciamento**

O silêncio na concepção de Orlandi (2007) é compreendido como aquilo que não fala, mas é, está sempre ali. A autora salienta que o silêncio tem significação e, antes da própria linguagem, ele significa uma vez que a linguagem só ganha um espaço quando o homem percebe que há discernimento no silêncio, que ele possibilita sentidos, que ele é fundante e múltiplo. Orlandi propõe, a partir dessa premissa, que “ao invés de pensar o silêncio como falta, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como excesso” (ORLANDI, 2007, p. 31). Em vista desse caráter fundante do silêncio, sendo concebido antes mesmo da linguagem, quando se propõe um trabalho acerca do silenciamento, lida-se apenas com uma das dimensões do silêncio, a sua dimensão política. Acerca dessa dimensão, Orlandi (2007, p.73) postula que

“A relação dito/não dito pode ser contextualizada sócio-historicamente, em particular em relação ao que chamamos o “poder-dizer”. Pensando essa contextualização em relação ao silêncio fundador, podemos compreender a historicidade discursiva da construção do poder dizer, atestado pelo discurso.”

É na relação do poder-dizer que o silenciamento é construído, inscrito na memória discursiva e atestado nos discursos, tornando-se uma prática comum dada sua naturalização histórica. No que se refere às mulheres, há um silenciamento ao qual são submetidas pelo fato de serem mulheres. As implicações desse silenciamento podem ser nocivas a elas em diversas instâncias, gerando uma característica social de justificativa pelas interferências no corpo feminino e as posições que esse corpo pode ocupar. Sendo assim, é possível sugerir que a

sociedade silencia as mulheres e, ao mesmo tempo, as culpabiliza pelos efeitos do machismo e do silenciamento que ele atrai.

Apesar de enunciados históricos que, na relação do poder-dizer excluem a figura feminina, silenciando-a, a mulher vem reivindicando espaços que ultrapassam os papéis de mãe e educadora há muito tempo. Contudo, ela continua sofrendo uma castração social, que a reduz a esses papéis. Essa prática social a silencia em diferentes esferas como, por exemplo, a relacionada ao direito ao prazer sexual, naturalizando o fato de a mulher não atingir o orgasmo e, ao mesmo tempo, fingir ter alcançado um para satisfazer seu parceiro sexual. Em uma visão psicanalítica, a privação sexual da mulher ocorre porque

a mulher é relativamente excluída pela imagem social que se tem dela. Essa imagem reduz a sexualidade da mulher limitando-a a duas formas extremas: a reprodução, que torna inútil a noção de seu prazer sexual, e a prostituição, que deprava e anula esse prazer. (ANZIEU, 1992, p. 7)

Essa divisão abordada por Anzieu (1992) reafirma o fato de que o silenciamento sexual da mulher é fruto de enunciados históricos que a classifica no interior de determinados papéis estabelecidos na memória discursiva. Ainda em relação às formas extremas de classificação da mulher, Hérítier (2007) postula que houve, em diferentes épocas e sociedades, a necessidade de dissociar a sexualidade, a procriação e o prazer. Nesse sentido, na Grécia, por exemplo, havia a classificação de três tipos de mulher: a esposa, para gerar filhos, a concubina, para a manutenção e os cuidados com o homem e a prostituta, responsável pelo prazer. Na Índia e em Israel, fatos similares também eram comuns. Para Hérítier (2007, p. 253), essa dissociação

Se produz, como temos visto, mediante a atribuição de uma ou outra função a diferentes mulheres para que atuem como suporte, estando cada uma a cargo exclusivamente de uma única função, em benefício moral e físico de um homem. Isso tem como efeito, graças a uma separação minuciosa, definir, autenticar e intensificar a licitude das pulsões masculinas dentro da sociedade. (tradução nossa)<sup>4</sup>

A partir do que Hérítier (2007) propõe, é possível predizer que as atribuições conferidas às mulheres, classificando-as no interior de uma regularização discursiva que dita quais funções elas devem desempenhar na sociedade, silencia outras funções e as posicionam como objeto de servilidade em relação ao homem, independente de qual papel é atribuído a

---

<sup>4</sup>“Se produce, como hemos visto, mediante la atribución de una u otra función a diferentes mujeres para que actúen como soporte, estando cada una a cargo exclusivamente del cumplimiento de una de ellas, en beneficio moral y físico de un hombre. Tiene por efecto, gracias a una separación minuciosa, definir, autenticar, la licitud de las pulsiones masculinas dentro de la sociedad.” (HÉRITIER, 2007, p. 253)

elas. Além disso, Hérítier (2007, p. 256) defende a ideia de que a legitimação social das pulsões masculinas faz nascer a certeza de que “qualquer corpo feminino desprotegido de um homem é oferecido e está disponível e que esses corpos são apropriados para a satisfação imediata do homem além de serem desprovidos de valor”<sup>5</sup> (tradução nossa)

No Funk erótico, o corpo feminino sempre se fez presente na composição das cenas dos videoclipes. Seja cantando, dançando, seja participando das encenações propostas, as mulheres ocupam esse espaço. No interior desse gênero, são atribuídas às mulheres funkeiras características como “gostosa”, “safada”, “interesseira”, e ações como: sentar no colo do chefinho<sup>6</sup>, fazer a fila e “foder” com três, com seis, dezesseis<sup>7</sup> e aceitar sentir dor no ato sexual “e se você pedir pra eu parar não vou parar, quem mandou você me procurar”. Sendo assim, a sexualidade é posta em primeiro plano.

Portanto, tendo em vista a abordagem sexual do funk de cunho erótico e, pensando no silenciamento da mulher em relação ao prazer em diferentes práticas discursivas, se faz necessário compreender como são dadas as encenações dos videoclipes em dois segmentos: o funk erótico cantado por homens e o funk erótico cantado por mulheres. Essa ação é pungente, pois, mesmo diante do silenciamento histórico ao qual foi submetida, a mulher busca, cada dia mais, sua emancipação em todos os segmentos sociais.

---

<sup>5</sup>“(…) cualquier cuerpo de mujer no protegido por un hombre es ofrecido y está disponible, por una parte, y de que esos cuerpos apropiados para la satisfacción inmediata están despojados de valor, por la otra.” (Hérítier, 2007, p. 256)

<sup>6</sup>Música “Senta no colo do chefinho”, de MC MT

<sup>7</sup>Música “Vai faz a fila e vem uma de cada vez”, de MC Denny

### 3. METODOLOGIA

Sob a luz teórica da Análise do discurso de linha francesa, sobretudo utilizando-se de conceitos como os de discurso, formações discursivas, memória discursiva e silenciamento, o presente trabalho buscou realizar uma pesquisa de base qualitativa, tendo como objeto de análise quatro videoclipes de Funk erótico para tratar da representação em torno da figura feminina em uma prática específica. A escolha por esse gênero foi efetuada por acreditar-se que o Funk de cunho erótico trata abertamente de temas, como o ato sexual e a sexualidade feminina, objeto central da proposta deste trabalho. Além disso, o Funk no Brasil, desde o início, “ecoa as vozes” de sujeitos histórica e socialmente marginalizados. Seus vieses sociais, eróticos, de ostentação, têm caráter de denúncia, de apontamento e de deslocamento que buscam lutar contra a tentativa de apagamento que sofrem os sujeitos que o protagonizam.

A escolha dos videoclipes se deu a partir de quatro critérios fundamentais: i) estar na esfera do Funk erótico; ii) ter um número significativo de visualizações no Youtube; iii) tratar de sexo e sexualidade e iv) não ser taxado como Funk feminista. As músicas e videoclipes selecionados e que seguem tais critérios foram: *A Gente Brigou*, de Don Juan; *Cala a Boca e me mama*, de MC Lan; *Mete Aplica*, do grupo de Funk Jaula das Gostosudas e *Eu não Presto*, da funkeira MC Marcelly.

Em um primeiro momento, a análise se divide em duas grandes seções: a mulher e sua sexualidade no Funk cantado por homens e a mulher e sua sexualidade no Funk cantado por ela mesma. No interior de cada seção, outras subseções são delineadas a fim de garantir maior clareza no método de análise. É importante salientar que as letras são, a princípio, analisadas separadamente. Posteriormente, os videoclipes são analisados e associados às suas respectivas letras. Essa ordem só não é mantida no videoclipe “cala aboca e me mama”, de MC Lan, devido à ausência da letra completa nas pesquisas de busca. Nesse caso, letra e videoclipe são analisados simultaneamente.

Em cada seção, intenta-se observar como as representações sociais das mulheres, com enfoque em sua sexualidade, são diferentes quando a voz protagonista é a de um homem ou a da própria mulher, utilizando-se como base teórica a Análise do Discurso de linha francesa.

## 4. ANÁLISE

Quando se pensa em uma análise como a proposta no presente artigo, na qual se busca suscitar as representações sociais das mulheres no universo do Funk erótico, não é pretendida a atribuição de negatividade a esse gênero, mas, ao contrário, busca-se mostrar como o movimento Funk auxilia na compreensão de como as mulheres são vistas e se veem socialmente em relação à sua sexualidade. Por compreender que o Funk dá abertura para abordar de questões de sexo e sexualidade, é que a proposta se faz pertinente, sendo o ponto de partida para estudos posteriores acerca dos desejos e do prazer da mulher presentes em outras práticas discursivas.

Dessa forma, a análise lança olhar de diferentes pontos de vistas, empreendendo-se, através de um gesto de leitura, na compreensão de como as mulheres estão representadas no Funk erótico, na formação discursiva com a qual elas se identificam e/ou são identificadas socialmente. Nas seções que se seguem os dois pontos de vista, masculino e feminino, respectivamente, serão postos em jogo.

### 4.1. A mulher e sua sexualidade no Funk cantado por Homens

Nesta seção pretende-se abordar o funk cantado na voz masculina, dando ênfase na forma como é tratada a sexualidade da mulher. A primeira música, *A gente brigou*, de Don Juan foi produzida pela Kondzilla. A segunda, *Cala a boca e me mama*, de MC Lan, tem sua produção vinculada à Thalees produções.

#### 4.1.1. A *Gente Brigou*

A música que será analisada nesta seção é de Don Juan e se intitula *A gente Brigou*. No Youtube, essa música tem mais de 95,000. 000 visualizações até o momento. Observe a letra no quadro 1:

#### Quadro 1

<p>A gente brigou/Eu mandei ela embora/Os primeiros dias que são foda/Que bate saudade e a gente só chora/Mas esbarrei com a amiga dela/Então pensa na mulher gostosa/Disse que as duas também brigou/E ela vai se vingar agora/Então joga, então joga/Então joga o popô na piroca/Então joga, então joga/Vai moção/Joga o popô na piroca/Então joga, então joga/Joga o popô na piroca/Então joga, então joga/Joga o popô na piroca</p>
---

A letra da música indica uma briga entre casal e uma reação à essa briga que gira em torno de uma concepção de vingança. A ação de “mandar a namorada embora” é seguida por dias difíceis “os primeiros dias que são foda, que bate saudade e a gente só chora”.

É interessante ressaltar que quem mandou a namorada embora foi o próprio Don Juan “**eu** mandei ela embora”. Apesar dessa ação ter partido do homem, ele compactua com uma vingança contra a companheira no momento em que “esbarra” com a amiga dela e descobre uma outra briga entre as duas. Essa vingança é efetivada na relação sexual “joga o popô na piroca” e é atribuída apenas à mulher “**ela** vai se vingar agora”.

Os sujeitos compartilham um objeto em comum, uma briga que os une contra a mesma pessoa. Entretanto, o homem não assume para si um aspecto de vingança, o que é atribuído à mulher com a afirmativa “**ela** vai se vingar agora”. O homem é posicionado como sujeito fragilizado “bate saudade e a gente só chora”, o que justifica uma ação impensada que se resume em manter relação sexual com a amiga de sua ex-companheira, uma mulher que tem o desejo de vingança. Na encenação, esses aspectos apresentados na letra são reforçados e validados.

### **Encenação da música *A gente brigou***

Assim como na letra da música, o videoclipe propõe uma encenação que gira em torno de uma briga entre casal sequenciada por uma traição. Em vista disso, no primeiro momento, a introdução do videoclipe apresenta uma encenação que sugere a briga de um casal em que o homem, protagonizado por Don Juan, “manda a namorada embora”. Isso pode ser observado na figura 1:

**Figura 1 - Don Juan**



**Fonte: [youtu.be/-TnreUYU5Ag](https://youtu.be/-TnreUYU5Ag)**

A partir dessa encenação inicial, a cena de enunciação passa a ser construída ao redor de uma piscina com a presença de muitas mulheres e alguns homens em um contexto de festa.

Don Juan encontra a amiga de sua namorada e a cena se desenrola a partir desse aspecto. A namorada, apresentada na imagem 1, tem o rosto evidenciado e sua identidade é apresentada no primeiro momento do videoclipe. A amiga, por outro lado, não ganha identidade, o que é valorizado na encenação é seu corpo, em especial suas nádegas, como é possível perceber nas imagens 2 e 3.

**Figura 2 - Don Juan**



**Fonte: [youtu.be/-TnreUYU5Ag](https://youtu.be/-TnreUYU5Ag)**

**Figura 3 - Don Juan**



**Fonte: [youtu.be/-TnreUYU5Ag](https://youtu.be/-TnreUYU5Ag)**

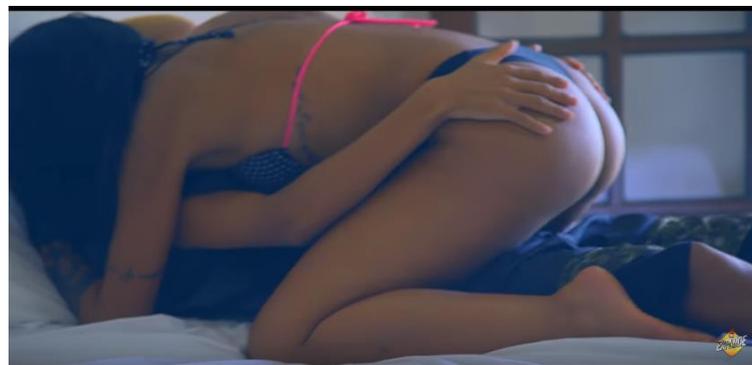
O *ethos* que se vê incorporar nos sujeitos, na namorada e na amiga, são diferentes. Como observado nas imagens, há uma distinção entre as duas mulheres. Conforme postulam Héritier (2007) e Anzieu (1992), as mulheres são classificadas em funções extremas que as disponibilizam no trabalho de satisfação das pulsões masculina, elas são interdidas de assumir uma função que extrapole esses limites impostos socialmente. A namorada tem sua imagem ligada à figura da esposa, já no caso de sua amiga, o *ethos* que se intenta construir no videoclipe é a associação desta com uma prostituta, a mulher considerada “vagabunda” pelo senso comum.

A estereotipia tecida no videoclipe aponta para representações reconhecidas e legitimadas socialmente acerca das mulheres. O corpo da amiga tem destaque por ser o dispositivo de prazer sexual do homem. O estereótipo dessa mulher, vinculado ao *ethos* que

ele evoca, valoriza seu corpo como objetificação, nega a ela um rosto e reforça a ideia de mulher/objeto que não tem caráter e que não precisa tê-lo. No que diz respeito à namorada, embora sua identidade seja garantida, lhe é negado protagonismo, ela só aparece nas cenas iniciais e finais. Nas cenas iniciais, ela é a culpada pelo sofrimento do homem e pela disponibilização do corpo da amiga, com quem ela brigou. Nas cenas finais, sua presença é suscitada para que ela sofra as consequências de suas ações. Em ambos os estereótipos representados, há anulação de valor da mulher, há uma busca por culpabilizá-la, seja desempenhando a representação de prostituta, termo que, no senso comum, é atribuído de forma negativa às mulheres, seja versando sob as funções de esposa, a mulher é lateralizada e tem o prazer silenciado.

Como contraponto, o *ethos* do homem é construído sem atribuições negativas e se apresenta ao auditório como uma *figura* imponente. Isso é evidenciado desde a concepção de seu nome, “Don Juan<sup>8</sup>”, até à sua encenação com o corpo feminino, desprovido de valor e à sua inteira disposição. Esse corpo é oferecido a ele como uma espécie de substituição imediata que o compensa pelos efeitos da “briga” com a companheira. Perceba a disposição e a exposição do corpo feminino na imagem 4

**Figura 4 - Don Juan**



**Fonte: Fonte: [youtu.be/-TnreUYU5Ag](https://youtu.be/-TnreUYU5Ag)**

A namorada é responsabilizada pela traição, enquanto sua amiga é o dispositivo de prazer para saciar os desejos dele no ato sexual. Nesse sentido, ambas são silenciadas e interditas de assumir funções diferentes no que diz respeito a suas representações sexuais desempenhadas na relação com o companheiro. Não obstante, as mulheres são vistas como rivais e essa rivalidade surge pela centralidade masculina em suas representações/funções sociais. A vontade de verdade por trás de toda a encenação do videoclipe é a de que não existe

<sup>8</sup>Apesar de muitos estudos a respeito, pouco se sabe sobre a origem da lenda de Don Juan. No entanto, sua história começa a ser contada na Espanha do século XVIII. Segundo Mezan (1993, p. 15), Don Juan “é jovem, é bonito, é irreverente, é autoritário com os inferiores, derrubou nada menos que 2.065 corações de todas as idades, classes e aspectos (...)”

amizade entre as mulheres quando um homem é inserido na cena, pois esse homem anula outras relações possíveis.

Outra mulher é inserida na cena para revelar a dupla traição à (ex) namorada. Há nessa inserção uma figura que, leal à amiga, lhe possibilita ter acesso à verdade. Essa mulher é colocada na cena para servir de veículo de comunicação de uma verdade que posiciona tanto a namorada, como a amiga que se relaciona com Don Juan em situação de vulnerabilidade. O homem é isento de culpa mesmo no momento de revelação, conforme pode ser observado na figura5:

**Figura 5 - Don Juan**



**Fonte: Fonte: [youtu.be/-TnreUYU5Ag](https://youtu.be/-TnreUYU5Ag)**

A aparição da namorada diante do ato sexual, no final do videoclipe, gera um momento de tensão na cena. É possível, a partir de uma leitura labial, perceber a pronúncia da palavra “vagabunda” para se referir à amiga, o que reforça a inimizade estabelecida entre ambas.

Portanto, a letra e a encenação do videoclipe apontam para a construção de estereótipos de dois tipos de mulheres: a esposa e a “vagabunda”. Ambas, como indicado por Hérietier e Anzieu, têm seu prazer anulado e/ou depravado e, mais ainda, são responsabilizadas pelos acontecimentos que geram conflitos. Enquanto isso, o *ethos* do homem é o de um sedutor fragilizado pela briga com a namorada, um sujeito que simplesmente cede às suas pulsões sexuais, pulsões essas que são legitimadas pelo social. Dessa forma, a vontade de verdade instaurada na letra e no videoclipe *A gente brigou* mantém um formato de representações que hierarquiza a relação sexual. O desejo e o poder cabem ao homem. A mulher, como figurante da história masculina, é desprovida de valor e tem seus papéis limitados e ofuscados pela dominância do homem, que ocupa o centro e que possui o direito ao prazer sexual.

#### 4.1.2. *Cala a boca e me mama*

No caso da letra da música *Cala a Boca e me mama*, é importante salientar que, em nenhuma fonte, foi encontrada a fala conferida à mulher no videoclipe. Diferente do videoclipe, há, portanto, um silenciamento seguido de um apagamento da mulher, visto que, neste, sua fala entrecruza toda a enunciação. A música de MC Lan, *Cala a Boca e me Mama*, possui cerca de 11 mil visualizações no Youtube até o dia 15 de maio de 2019. Devido a essa constatação, a letra será apresentada, mas sua análise será concomitante à análise do videoclipe, diferente do foi feito até o momento, conforme pode ser constatado na proposta a seguir:

#### Quadro 2:

An, an, cala a boca e me mama/An, an, cala a boca e me mama/An, an, cala a boca e me mama/An, an, cala a boca e me mama (...)Desce no linguadão/Sobe no linguadão/Desce no linguadão/Sobe no linguadão/Passa a língua no saco/Batendo a bunda no chão/Passa a língua no saco/Batendo o bundão no chão (...)Tá gravando?/Então grava ela me mamando/Me mamando, me mamando/Então grava ela me mamando/Me mamando, me mamando

#### Encenação da música *Cala a Boca e me mama*

O videoclipe da música confere aos homens a centralidade da cena de enunciação. As mulheres são apresentadas em locais periféricos e escuros e, nos poucos momentos em que compartilham o centro com o homem, assumem uma não face, visto que são apresentados, na maioria das vezes, apenas partes de seus corpos, de maneira geral, suas nádegas em movimentos sensuais, como é possível notar na imagem 6:

**Figura 6 - MC Lan**



**Fonte: [youtu.be/fn4a\\_2wSLns](https://youtu.be/fn4a_2wSLns)**

A partir dessa premissa, pode-se observar que há uma objetificação/fragmentação do corpo feminino. Como objeto, ele está disposto na cena de enunciação, conferindo o papel de ilustração, de alegoria, como uma peça que serve para compor o cenário pretendido pela

música. Além de uma identidade que lhe é negada, a cena da imagem 6 apresenta as mulheres como objetos em uma exposição, o “comprador”, encenado por Lan, avalia as “peças” para obtê-las.

As mulheres/mercadoria perdem o rosto que as distinguem umas das outras e ganham um corpo padronizado, ao qual seios e nádegas se encontram como foco figurativo. Dessa forma, entende-se que a mulher é interdita de assumir a centralidade da cena e de apresentar seu rosto, sua identidade. De acordo com Foucault (2005, p. 10), as interdições que atingem o discurso “revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e o poder”. No caso do videoclipe, o desejo e o poder dos homens são evidenciados quando se nega identidade às mulheres na encenação, conforme é exemplificado na figura 7.

**Figura 7 - MC Lan**



**Fonte: [youtu.be/fn4a\\_2wSLns](https://youtu.be/fn4a_2wSLns)**

A mulher só ocupa o centro e tem o rosto apresentado no momento em que ela "ganha voz" para dar legitimidade à fala do homem. O *ethos* dessa mulher revela sensualidade, pelo uso de trajes sensuais, mas também denota nervosismo e insegurança, revelados quando ela gagueja e passa as mãos no cabelo. A imagem a seguir é acompanhada de um quadro em que a fala dela e dele são transcritas e destaca os primeiros momentos da encenação.

**Figura 8 - MC Lan**



**Fonte: [youtu.be/fn4a\\_2wSLns](https://youtu.be/fn4a_2wSLns)**

### Quadro 3

Mulher	Lan
Eu não gosto que fica me chupando, chupando. Eu gosto de chupar, eu chupar. Tem que ser o pau, né? Eu adoro!	An, an, cala a boca e me mama” / “Desce no linguadão” / “Sobe no linguadão”

Diferente das outras mulheres que compõem a cena de enunciação do clipe, a mulher entrevistada ganha voz e rosto. Seu isolamento em um cômodo permite um olhar exclusivo para ela e enquanto fala, sua voz é a única a ser ouvida, não há elementos que podem desviar a atenção dos interlocutores do videoclipe para outros aspectos. A forma como essa disposição é organizada garante maior atenção, sem muitos riscos de distrações.

A forma imperativa que é dada a ordem de se calar e “mamar” é validada pela forma como a mulher fala e se apresenta no videoclipe. Nessa perspectiva, é possível observar que a mulher que ganha rosto e uma aparente identidade, assim como as outras, é, na verdade, objetificada e utilizada como instrumento de validação de ações sobre seu corpo. Logo, a mulher é silenciada enquanto sujeito social, por ganhar espaço apenas para autenticar o discurso do homem. Ela ganha um espaço restrito que serve como apoio para o homem se justificar. Todos os momentos concedidos para que a mulher fale são interrompidos quando há suficiência para amparar o discurso dominante e manter a vontade de verdade de que a mulher sente prazer unicamente por fornecer prazer ao seu parceiro. Nesse caso, ela é silenciada duplamente, se apaga para atender às pulsões sexuais do parceiro, assumindo para si que seu desejo é apenas proporcionar prazer para o outro, enquanto ele a ordena se calar e apenas “mamá-lo”. No quadro 4, essa ideia é reforçada pela fala dela.

### Quadro 4

Mulher	Homem
“Eu <b>quero, adoro...</b> se eu puder deixar...sei lá... <b>gravar</b> uma hora, duas, três, quatro, cinco (...)	“ <b>Então</b> grava ela me mamando”

No trecho apresentado no Quadro 4, mais uma vez, o discurso dominante se ancora na legitimação dada pela mulher. Entretanto, dessa vez, há uma permissão para a gravação da realização de sexo oral no parceiro. Pode-se dizer que, na relação sexual encenada, a mulher extrapola a relação eu-tu e passa a ser objeto de quem é referido pelo parceiro apenas pelo pronome feminino “ela”. Em outras palavras, a mulher encenada volta a cumprir um papel de objeto de prazer masculino enquanto um terceiro sujeito grava o ato sexual. Tanto a mulher quanto quem grava seguem as determinações impostas pelo cantor.

No discurso da mulher, as escolhas do léxico vão ao encontro da letra da música, fomentando a vontade de verdade do discurso masculino. Essa vontade de verdade atrai a ideia de subordinação sexual feminina, superioridade masculina e dominância na relação sexual assegurada ao homem. A mulher acredita ser verdade para ela as afirmações feitas sobre a não necessidade de ser “chupada” e sobre o desejo de ser gravada, lembrando que esta última ação delega a ela um papel de objeto.

#### Quadro 5

Mulher	Homem
Se eu puder chupar um pau na rua ou no movimento...eu chupo	<b>Cala a Boca e me mama</b>

A fala da mulher é interrompida pela frase imperativa “Cala a boca e me mama”, sendo acompanhada pelo gesto de se mandar calar, pedir silêncio (dedo indicador sobre os lábios). Nesse caso, pode-se sugerir que ela deve calar-se para satisfazer o prazer do homem e que, além disso, não precisa falar mais nada, visto que o que foi dito até determinado ponto é o suficiente para a continuação do videoclipe e a dominância do discurso masculino. É necessária sua total anulação para a satisfação dos desejos incontidos do homem, enquanto ela fala, não pode exercer a função solicitada pelo sexo oral, para isso, ela anula sua voz.

Visando estabelecer um contraponto entre a imagem construída pelo homem em torno de si mesmo, no tópico a seguir, o foco passa para a construção da imagem da mulher feita por ela mesma. Para tanto, serão analisados dois videoclipes que trazem a mulher como protagonista da cena que se instaura.

## 4.2. A mulher e sua sexualidade no Funk cantado por ela mesma

Nesta seção, dois videoclipes cantados por mulheres e suas respectivas letras serão analisados. O primeiro deles é o videoclipe produzido por Kondzilla, do grupo de Funk Jaula das Gostosudas, o segundo, com o mesmo produtor, é cantado e protagonizado por MC Marcelly.

### 4.2.1. *Mete Aplica* – Jaula das gostosudas

Nesta seção, será analisada a música *Mete Aplica* do grupo Jaula das Gostosudas. No youtube, o videoclipe dessa música tem cerca de 11 milhões de visualizações até o momento. Veja, no quadro 6 a seguir, a letra da música.

#### Quadro 6

Que tiroteio louco/O bonde hoje tá na pista/O alvo é minha danada/Tu dispara nela e aplica/Tu mira, mete, aplica/Destrava, mete, aplica/Engatilha, mete, aplica/Bota e aplica/Tira e aplica/As mina aqui são brava/Já tá na posição/O bumbum tá preparado/Então segura o rajadão/Eu vou jogar/Tipo granada/A bunda no chão/Rajadão de sentadão.

A letra da música faz uma referência metafórica acerca de um tiroteio e relaciona a violência dessa prática à relação sexual, colocando como alvo a genitália feminina “o alvo é minha danada, tu dispara nela e aplica”. Nesse caso, a mulher se posiciona (é posicionada) como alvo de prazer para o homem. Mas a continuidade da música revela uma reação à ação do homem sobre o corpo da mulher, pois ela afirma que vai “jogar tipo granada a bunda no chão”. A reação ao tiroteio é o lançamento de uma granada. É possível perceber que o prazer sexual do homem é um dos pontos de partida, mas a mulher tem domínio sobre as ações que pretende desempenhar.

A metáfora<sup>9</sup> da guerra para se referir à relação sexual suscita a inferência da existência de um combate. Nesse sentido, apesar de a mulher, na letra da música, estar posicionada como um objeto sexual do homem “alvo de um tiroteio”, há uma ideia de reação e de requisição, ainda que em pequena proporção, de algum domínio, inconsciente, de poder e voz no ato sexual, o que é testificado na encenação do videoclipe, conforme será demonstrado a seguir.

<sup>9</sup> A metáfora, na análise do discurso, não é compreendida tal qual é apreendida nos Estudos Literários. Para Orlandi (2003, p. 5) a metáfora é um “fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, produzindo um deslizamento de sentido. De minha parte, trago a noção de efeito metafórico – pontos de deriva - para o campo dos procedimentos analíticos aproximando-a da noção de gesto de interpretação – o que intervém no real do sentido.”

### **Encenação da música *Mete aplica***

A cena de enunciação do videoclipe apresenta um ambiente escuro e a encenação de um sequestro, no qual uma mulher é carregada à força por dois homens, como pode ser constatado na imagem 9:

**Figura 9 - Jaula das Gostosudas**



**Fonte: [youtu.be/JukWF\\_48MQQ](https://youtu.be/JukWF_48MQQ)**

Nessa cena, os interlocutores do videoclipe encontram uma mulher vulnerável diante da ação masculina, uma vítima de sequestro. A letra da música se utiliza de uma metáfora que remete a uma guerra. Sendo assim, tendo em vista a situação de vulnerabilidade conferida à mulher na cena apresentada, a guerra é, no videoclipe, o resgate feito por mulheres para salvar outra mulher. Essa metáfora pode representar a ideia de que existe uma luta constante de tentativa de dominação do homem sobre a mulher e da mulher contra as ações dele.

A letra da música apresenta todo um conteúdo sexual, mas o videoclipe demonstra mulheres que saem em busca do salvamento de outra mulher. É possível, então, predizer que há uma centralidade e um protagonismo feminino. Além de rosto e voz, elas aparecem reivindicando poder, não apenas sexual. Nas imagens 10 e 11, é notável a exposição de suas identidades e o protagonismo assumido por elas na encenação, uma vez que cabe a elas o resgate da mulher em situação de vulnerabilidade.

**Figura 10 - Jaula das Gostosudas**



**Fonte: [youtu.be/JukWF\\_48MQQ](https://youtu.be/JukWF_48MQQ)**

**Figura 11 - Jaula das Gostosudas**



**Fonte: [youtu.be/JukWF\\_48MQQ](https://youtu.be/JukWF_48MQQ)**

O que é metaforizado na análise da letra, sofrendo um deslizamento de sentido e relacionando uma guerra com a relação sexual em que o “alvo” é a genitália feminina, é retomado com o sentido de uma guerra real no videoclipe, uma vez que a encenação aponta para um resgate protagonizado por mulheres. Apesar de uma dança sensual que entremescla toda a encenação do videoclipe, a principal história que é contada nessa encenação se ampara no resgate da mulher sequestrada logo no início. Sensualidade e poder se cruzam para a apresentação de um *ethos* feminino protagonista e heroico. Isso pode ser visualizado na figura 12 a seguir:

**Figura 12 - Jaula das Gostosudas**



**Fonte: [youtu.be/JukWF\\_48MQQ](https://youtu.be/JukWF_48MQQ)**

A cena apresentada na imagem acima sintetiza a relação entre poder e sensualidade que perpassa toda a encenação. As mulheres no centro dançam com trajes sensuais e têm identidade, seus corpos não são fragmentados, eles atuam no centro da cena. No segundo plano, uma mulher uniformizada e armada aparece em uma postura de poder e, nas laterais, sem terem negadas as identidades, três homens compartilham a cena.

Na letra da música e no videoclipe a seguir, também o foco é o protagonismo da mulher na cena de enunciação. A imagem que ela constrói de si mesma e o modo de referenciar o outro traz para a encenação os conflitos vivenciados por ela como sujeito social que evoca para si o direito de dizer o que pensa e o que sente. Considerando que nem tudo pode ser dito por qualquer sujeito em qualquer circunstância, ela constrói um espaço discursivo próprio em que seu protagonismo possa é evidenciado.

#### **4.2.2. *Eu Não Presto* – MC Marcellly**

O videoclipe que será analisado nesta seção é o da música *Eu não presto* cantada e encenada pela funkeira MC Marcellly. No Youtube, esse artefato conta com 11.178.710 visualizações até o dia 15 de maio de 2019. Em um primeiro momento, será analisada a letra da música e, posteriormente, o videoclipe. É possível observar a letra no quadro 7 a seguir:

#### **Quadro 7:**

<p>Vou sentar/De um jeito legal/Tu vai querer romance/Mas eu quero casual/Rebolar de um jeito desonesto/Não me entenda mal/Mas eu nunca falei que eu presto/Vou sentar/Vou rebolar/Vou quicar/Eu sei, você vai gostar/Eu vou te fazer pirar/Vou descer/Minha bunda vai te prender/Olha o que eu sei fazer/Você vai enlouquecer (...)Tenho o dom/ Vê se acompanha o meu tom/ Cê sabe que fica bom/ Muita tequila e Chandon/ Pensa em mim/Numa lingerie marfim/Tão doce quanto pudim/ Sou dez no seu boletim</p>
--

A letra da música propõe, logo no título, uma afirmativa que, associada à figura feminina causa certo impacto social. Ao afirmar que “não presta”, a cantora rompe, em certa medida, com um estereótipo comumente ligado à figura masculina, e toma para si esse papel. Não obstante, no terceiro e quarto versos da música, novamente essa ruptura de estereótipos é evocada ao afirmar que ela, a mulher, quer apenas (sexo) casual, enquanto o homem desejará um “romance”.

Frequentemente, a mulher é representada como o sujeito romântico, sendo devota a seu companheiro. Esse é um dos papéis sociais atribuído às mulheres e regularizado na memória discursiva dos sujeitos, sendo representado na arte em uma gama de filmes, livros e videoclipes. Aos homens, por outro lado, há uma tentativa de justificativa atraída pela afirmação de um instinto que propicia a necessidade por várias mulheres. Dessa forma, as pulsões masculinas são legitimadas socialmente. Essa legitimidade é desconstruída na letra da música *Eu não presto*, pois a mulher assume para si um tom e uma corporalidade socialmente atribuída à figura masculina.

Nos dizeres proferidos por MC Marcellly, esses estereótipos cristalizados socialmente e instaurados na memória discursiva sofrem uma inversão. A mulher assume não prestar e vai além: atesta querer apenas sexo com o homem que, por sua vez, pretende um romance. Entretanto, nos versos que se seguem, é possível observar que a mulher ainda sente a necessidade de provar para o homem que ela o fará “enlouquecer” no ato sexual, mas, mesmo mediante essa promessa, a mulher tem o domínio sobre as ações.

Sendo assim, a letra da música apresenta um caráter de ruptura que, embora não seja completa, confere à mulher voz e deslocamento em relação ao estereótipo que determina devoção a um homem. Nesse sentido, ela pode requerer prazer sexual sem vínculo afetivo ou relacionamento amoroso. Além disso, ela pode dar o comando das ações que pretende desempenhar no ato sexual: “sentar, rebolar, quicar, prender”. O último termo, o verbo “prender”, atrai ainda mais a ideia de controle, visto que, ao prendê-lo, a mulher consegue controlar o orgasmo do homem.

Quando se parte para a análise do videoclipe, a letra da música sofre algumas alterações, pois a encenação proposta demonstra que o imaginário masculino ainda predomina em uma série de questões. É inegável, entretanto, que as rupturas propostas são efeito de uma sociedade que, gradativamente, vem sofrendo mudanças ao que tange os papéis sociais das mulheres.

### **Encenação da música *Eu não presto***

A cena de enunciação do videoclipe da música *Eu não presto* se dá no ambiente escolar. A letra da música não fornece com precisão essa informação, exceto quando Marcellly afirma ser 10 no boletim de seu co-enunciador. Contudo, ao assistir o videoclipe, é possível perceber que toda a encenação proposta acontece nesse ambiente, como pode-se ver nas imagens apresentadas nas figuras 13 e 14.

**Figura 13 - MC Marcellly**



**Fonte: [youtu.be/WUdpqbZmia4](https://youtu.be/WUdpqbZmia4)**

**Figura 14 - MC Marcellly**



**Fonte: [youtu.be/WUdpqbZmia4](https://youtu.be/WUdpqbZmia4)**

As imagens 13 e 14, além de situar o interlocutor no ambiente em que a encenação acontece, fornecem outras informações relevantes e passíveis de uma análise. A imagem 13 permite o reconhecimento de uma sala de aula, enquanto a imagem 14 demonstra uma atividade não muito comum nas escolas brasileiras, pois as co-enunciadoras são *cheerleaders*, uma prática vinculada à cultura estadunidense, mas validada no imaginário social dos sujeitos e, constantemente, muito vinculada à sensualidade devido à forma como ela costuma ser trazida por artefatos culturais tais como filmes e músicas.

Ambas as imagens apresentam um número maior de mulheres em detrimento do número de homens. Nesse sentido, é possível sugerir que, mesmo de forma inconsciente, a cena de enunciação possibilita a mulher a ocupar diferentes espaços, ou seja, ela tem o direito

de se dedicar aos estudos e, ao mesmo tempo, dançar de maneira sensual com um *collant* com o enunciado “eu não presto”. Dessa forma, a mulher não é vista de maneira fragmentada, ela ocupa diferentes representações sociais na encenação do videoclipe.

Logo após a apresentação do ambiente em que a cena de enunciação é construída, uma novidade é colocada em cena: uma professora entra e se encontra sozinha com seu aluno. Nesse momento, nota-se que a cena com a sala cheia é o real e a cena em que apenas a professora e o aluno estão presentes é o imaginário do homem. Assim, há um desdobramento que ocorre entre o real do videoclipe, a sala de aula cheia de alunas e alunos durante uma aula, e o imaginário de um dos alunos que projeta a sala de aula como um espaço sensual cuja figura feminina é uma professora que “não presta”. Esse espaço em que o desejo do aluno é encenado e instaura um novo cenário pode ser observado na figura 15 apresentada a seguir.

**Figura 15 - MC Marcelly**



**Fonte: [youtu.be/WUdpqbZmia4](https://youtu.be/WUdpqbZmia4)**

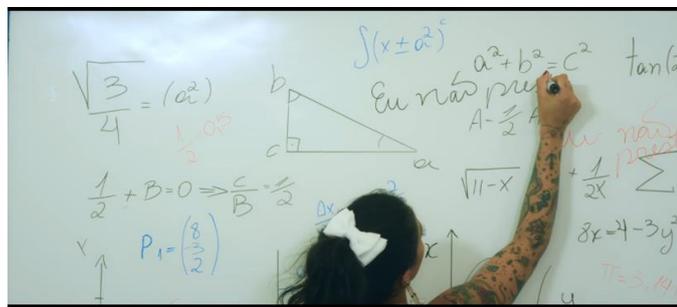
A figura 15 traz o desdobramento da cena de enunciação inicialmente apresentada, levando os interlocutores a entrar na imaginação do homem. Essa cena não invalida a quebra de estereótipos trazida pela letra, embora o *ethos* da mulher seja evocado como objeto de prazer, ele também reivindica prazer e um espaço de protagonismo e centralidade na cena. Essa mulher/professora é introduzida à cena carregando um *ethos* que denota confiança e atitude. O objeto de desejo é também aquilo que coloca o homem na relação de dependência em relação à mulher. Ela o domina a ponto de ele não conseguir conter os seus desejos. Essa dominação pode ser observada nas figuras 16 e 17:

**Figura 16 - MC Marcellly**



**Fonte: [youtu.be/WUdpqbZmia4](https://youtu.be/WUdpqbZmia4)**

**Figura 17 - MC Marcellly**



**Fonte: [youtu.be/WUdpqbZmia4](https://youtu.be/WUdpqbZmia4)**

O olhar de segurança na imagem 16 possibilita a leitura de que a mulher está consciente de seu protagonismo na cena. Na imagem 17, ao assumir o papel de professora do imaginário sexual do homem, o enunciado “eu não presto” é transcrito na lousa e divide espaço com fórmulas matemáticas. Isso reforça a ideia de que a sedução trazida pelo *ethos* sensual incorporado pela mulher não está separada de sua capacidade intelectual. Suas funções não são limitadas a ocupar espaços restritos, ela extrapola sua sexualidade e também se concebe como professora em uma junção de “razão e sensualidade”.

Sendo assim, a encenação do videoclipe em conjunto com a letra proposta desloca a mulher de suas posições historicamente estabilizadas. Nesse sentido, ela solicita ser vista em uma integralidade que a classifique como mulher sensual, que tem desejos sexuais e que reivindica sexo casual, mas também que não seja ignorada sua capacidade intelectual. O sujeito, como ser do inconsciente, pode não ter clareza sobre essas solicitações, mas as deixa vazar no entremeio de suas ações.

## 5. DISCUSSÃO DE DADOS

As músicas analisadas apresentam a sexualidade da mulher de maneira diversa. Contudo, notadamente, é possível perceber uma fratura significativa entre elas, principalmente, entre aquelas que são cantadas por mulheres em relação às cantadas por homens.

Em *A gente brigou*, a mulher é disponibilizada ou como esposa, ou como “prostituta/vagabunda”. Tais estereótipos anulam e/ou deprimem seu prazer sexual. A namorada, cuja função é a de esposa, apresenta um rosto, mas não tem protagonismo relevante, uma vez que é disposta no videoclipe para desencadear as ações que se sucedem após a “briga” e para sofrer as consequências concretizadas por uma vingança. A amiga que, em contraponto, carrega o estereótipo da prostituta, perde seu rosto para dar lugar ao corpo/dispositivo de prazer. O *ethos* mostrado por essa mulher é incorporado como um corpo desprovido de valor e ausente de caráter, já que é ela quem se torna encarregada pela vingança contra a própria mulher. A vontade de verdade que se vê instaurar é a da rivalidade feminina e a centralidade masculina em suas vidas. No caso do *ethos* masculino, o que se delineia é um Don Juan que simplesmente cede às pulsões sexuais validadas e aceitas socialmente.

Como contraponto, no caso da música *Mete aplica*, as mulheres, fazendo uma referência metafórica ao contexto de guerra, apresentam um protagonismo heroico. A rivalidade feminina apontada na música de Don Juan não é apresentada na música do grupo de funk Jaula das gostosudas. Essa constatação simboliza um movimento de fratura de um dos estereótipos sociais da mulher, sua rivalidade. Elas lutam em conjunto para salvar outra mulher, um gesto que denota amizade e união feminina.

Em relação à sexualidade, a análise demonstra algo curioso: uma letra que entra em embate com o videoclipe. A letra se utiliza da metáfora da guerra para tratar da relação sexual e, nesse sentido, a mulher é posicionada como alvo de um tiroteio em que o homem “humilha e mete aplica”. Assim, a mulher é subordinada sexualmente, apesar da ação de “jogar tipo granada a bunda no chão”. Em dissonância disso, o videoclipe confere poder à figura feminina e um jogo de sensualidade e poder se entremesclam na encenação proposta. É possível sugerir que a letra, com maior índice que remete ao ato sexual e que posiciona a mulher em um papel subordinado, quando interpretada junto do videoclipe, que apresenta um *ethos* feminino heroico, lança um movimento que aponta para o desejo feminino. Uma voz que pretende se fazer ouvir.

A encenação proposta pela música *Cala a boca e me mama* silencia a voz feminina em muitos aspectos. Embora na busca pela letra não tenha sido possível encontrar os trechos de fala da mulher, fala essa que perpassa toda a encenação do videoclipe e traz significação para a música, a mulher é parte constitutiva do videoclipe, ainda que só partilhe do centro da cena de enunciação em dois momentos: quando faz uma dança sensual em que se destaca seu corpo fragmentado, ou quando é apresentado um rosto para que se legitime as pulsões sexuais do homem. Nesse último caso, a mulher afirma não gostar de sexo oral e não se importar em ser gravada (exposta) enquanto pratica sexo oral em seu companheiro durante o ato sexual. A ordem de se “calar” e “mamar” é dada logo após a fala dela causar um efeito de suficiência, ou seja, a mulher deve legitimar as ações do homem sobre o corpo dela e, em seguida, deve se silenciar.

Na música *Eu não presto*, de MC Marcellly, as ações praticadas pela mulher inverte dois estereótipos comumente delegados aos homens. Ela assume não prestar e, mais ainda, assume que quer sexo casual, enquanto o homem penderá pelo romance. Ao fazer isso, a mulher parafraseia enunciados predispostos aos homens e assume para si as representações comumente ligadas ao ethos masculino. Percebe-se que o prazer do homem ainda é posto no centro, mas esse posto deve ser dividido com a mulher. Ao contrário do *ethos* da mulher de *Cala a Boca e me mama*, que demonstra insegurança e nervosismo, a mulher representada em *Eu não presto* é segura de seus atos e demonstra saber exatamente o que pretende causar em seu parceiro sexual.

Socialmente, a mulher compreende que sua posição é ainda inferiorizada em relação ao homem. Nas representações sociais do videoclipe cantado por uma mulher, esta assume parcialmente o mesmo discurso inscrito nas músicas cantadas por um homem, discurso de dominância masculina. Entretanto, uma análise mais cuidadosa permite que se observe rupturas significativas em suas atuações e disposições nas cenas de enunciação. Enquanto nas músicas de Don Juan e MC Lan a mulher tem pertencimento, em se tratando de sexualidade, apenas às funções sociais em que são vistas dentro da história, funções essas que atravessam as sociedades por meio de enunciados regularizados na memória discursiva, as músicas do grupo Jaula das gostosudas e de MC Marcellly rompem, ainda que em pequena proporção, com essas funções sedimentadas socialmente, trazendo para seus discursos protagonismo e inversão de estereótipos consagrados à figura masculina.

Portanto, no Funk cantado por homens, o corpo da mulher objetificada é ainda muito latente, sua fragmentação, a negação de uma identidade que a confira um rosto e sua exposição como mercadoria atestam essa afirmativa. No caso do funk erótico cantado por

mulheres, pode-se inferir que outros enunciados já vêm, desde muito tempo, sendo regularizados na memória discursiva. Esses enunciados, muitas vezes lateralizados e silenciados na história, atraem um eco que está presente, no caso deste trabalho, nas práticas discursivas que envolvem o Funk erótico. Dentro desse universo, as mulheres começam a reivindicar prazer sexual. Quando isso não é encontrado com facilidade na letra, a encenação sugere essa reivindicação.

## 6. CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou fazer uma análise que se atentou às representações sociais da mulher no Funk erótico, enfocando sua sexualidade na maneira que a funkeira se vê e/ou é vista socialmente em relação ao prazer sexual. O objetivo deste estudo foi observar como a mulher é representada socialmente no universo do Funk de cunho erótico e mais, compreender em que medida a mulher rompe com certos estereótipos e se manifesta sobre sua sexualidade, seus desejos, suas pulsões. Para tanto, utilizou-se como aporte teórico a análise do discurso francesa e trabalhou-se com conceitos como discurso, formações discursivas, memória discursiva, *ethos*, estereotipia e silenciamento.

A proposta se pautou em uma análise que observou a mulher no Funk cantado por homens e, também, no Funk cantado por ela mesma. Nesse sentido, as letras e os videoclipes foram o material escolhido para tal análise. O único método diferente de análise foi o Funk *Cala a boca e me mama*, de MC Lan, por compreender que há um silenciamento duplo da voz da mulher nas pesquisas de busca da letra da música, pois os dizeres que ela profere no videoclipe não constam como parte integrante da letra disponível nas mídias digitais.

A análise do discurso, como disciplina de interpretação, propõe ao analista a possibilidade de gestos de leituras acerca de um objeto de análise. Assim, o analista constitui o objeto a partir do modo como se olha para ele, sem perder de vista as representações sociais que os sujeitos que o integram assumem e a historicidade de seu acontecimento. No caso do presente trabalho, o gesto de leitura realizado aponta para rupturas significativas na representação de si da mulher funkeira em seus videoclipes e ligadas a seus desejos sexuais.

As músicas cantadas por homens ainda trazem letras carregadas de categorizações para as mulheres, o que remete a erotização assumida pelo movimento nas últimas décadas. Ora elas são apresentadas com a função de esposa, que gera filhos e têm seu prazer sexual anulado, ora são representadas como prostitutas, que têm identidade negada e o corpo objetificado e fragmentado para atender às pulsões sexuais do companheiro – o prazer dela é depravado. À vista disso, percebeu-se que os enunciados históricos inscritos na memória discursiva e regularizados nessa prática discursiva relacionam-se a uma visão sexual da mulher que a disponibiliza para o prazer e satisfação sexual do homem. Logo, seu próprio prazer é silenciado, deixado de lado e, em alguns casos, se utiliza da imagem da mulher para conferir legitimidade e verdade a esse silenciamento.

As letras músicas cantadas por mulheres e a encenação dessas músicas atraem outras nuances em relação à sexualidade feminina. Notou-se rupturas significativas quando estas

foram comparadas com aquelas cantadas por homens. A mulher inverte estereótipos consagrados historicamente à dominância masculina como, por exemplo, o desejo por sexo casual, posicionando o homem como aquele que deseja ter a corporificação do amor romântico. Outra questão apreendida é a identidade conferida às mulheres, elas não apenas ganham rosto, como também mostram um *ethos* de confiança e poder. Esse poder está presente em suas ações, na sensualidade segura e nas vestimentas utilizadas para a encenação.

Além disso, a mulher se utiliza, como é o caso da letra da música *Mete aplica*, da metáfora para se referir à relação sexual e, embora ainda haja centralidade de prazer ao homem, o videoclipe sugere poder feminino, é o corpo dela atuando como protagonista da história e intervindo nas relações estabilizadas socialmente. Ou seja, a inversão de valores enraizados socialmente pela atuação da mulher como sujeito que detém o controle do prazer do outro.

A pesquisa demonstrou que as mulheres têm buscado a emancipação de seus desejos e pulsões sexuais. Os estereótipos não são completamente rompidos, mas há um deslocamento visível na música cantada e protagonizada pelo sexo feminino. Dessa forma, as práticas discursivas que envolvem o Funk erótico apresentam um contraste em suas músicas. Enquanto os homens ainda parafraseiam enunciados que sujeitam as mulheres à subordinação sexual, as mulheres fazem um movimento de ruptura, buscando outros enunciados que evocam poder e dão voz aos desejos sexuais delas. Não obstante, elas encenam, nos videoclipes, a latência desses desejos e de outros, como o protagonismo heroico e a união feminina. Ela não esconde a sua face e utiliza de seu corpo como a representação de sua sensualidade. Esta também é ditada pelo tom de sua fala que assume o caráter de um *ethos* que não esconde os seus desejos mas detém o controle deles.

A pesquisa foi relevante para desvelar alguns temas tabus que colaboram com a interdição do prazer sexual das mulheres. Negar a tratar desse tema consiste em negar uma reivindicação social necessária, a reivindicação por prazer. Ademais, o Funk está presente na sociedade brasileira e foi por ela construído, legando voz aos sujeitos marginalizados e excluídos pela sociedade. Na música Funk, ecoam estas vozes: as vozes de homens e mulheres que gritam suas necessidades, que denunciam a violência constante a que são submetidos e que, neste caso, apontam para a forma como a mulher é vista socialmente em relação à sua sexualidade.

A música Funk é ouvida pelos jovens de todas as classes. Importa saber quais são as concepções desse público acerca da sexualidade feminina, e indiretamente, o presente estudo corrobora para esse fim. Além disso, acredita-se que outras possibilidades de análise podem

surgir a partir da proposta de analisar o Funk com intuito de traçar as representações das mulheres que, assim como os homens são sujeitos que atuam em sociedade, ora assumindo uma representação social, ora assumindo outra. Ambos se inscrevem no tempo e no espaço e são protagonistas de ações que envolvem a si mesmos e aos outros, ambos são sujeitos sociais, históricos e ideológicos e, como tal, protagonistas de suas próprias histórias. Portanto, é possível postular, diante da análise deste trabalho, que as mulheres seguem buscando equidade em todos os âmbitos sociais, inclusive nas relações sexuais estabelecidas com seus parceiros.

## 7. REFERÊNCIAS

- ACHARD, P. Memória e produção discursiva do sentido. In: **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 2015. p. 11-20.
- AMORIM, M. F. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino**. 2009. 188 f. 2014. Tese de Doutorado. Tese-Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009. Disponível em:< [http://clam.tempsite.ws/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1455\\_1708\\_funkemulheres.pdf](http://clam.tempsite.ws/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1455_1708_funkemulheres.pdf)>. Acesso em 03 fev. 2019.
- AMOSSY, R. **Imagens de si no discurso**. Trad. Dílson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 9-23.
- \_\_\_\_\_. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 119-136.
- ANZIEU, A. **A mulher sem qualidade: estudo psicanalítico sobre a feminilidade**. 1 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992
- AUTHIER-REVUZ, J. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BRANDÃO, H. N. Introdução à análise do discurso. 2ª. **Edição revisada: Campinas, SP: Editora da UNICAMP**, 2004.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. Dicionário de análise do discurso. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro : Edições graal, 1979
- \_\_\_\_\_. A ordem do discurso (1971). São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HERITIER, Françoise. Femenino/Masculino II. Disolver la jerarquía. 2007.
- MAINGUENEAU, D. Novas tendências em análise do discurso. Campinas: Pontes, 1989, 198p.
- \_\_\_\_\_. A propósito do ethos. **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, p. 11-29, 2008.
- \_\_\_\_\_. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 69-90.
- MAINGUENEAU, D.; ROCHA, D. **Análise de textos de comunicação**. Cortez, 2001.

MEZAN, Renato. **Sombra de Don Juan E Outros Ensaio**, a. São Paulo, SP: Casa do Psicólogo, 1993.

ORLANDI, E. P. A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil. **Seminário de Estudos em Análise de Discurso**, v. 1, p. 8-18, 2003.

\_\_\_\_\_. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª ed. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. Maio de 1968: Os silêncios da Memória. In: **Papel da Memória**. Campinas: Pontes. 2015. p. 53-63

PÊCHEUX, M., HAROCHE, C. et HENRY, P. **La sémantique et la coupuresaussurienne: langue, langage, discours** dans *Langages*, no 24, Paris: Didier/Larousse, 1971, p. 93-106.

PÊCHEUX, Michel. (1983) **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 2006.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi et al. 2. ed. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 2015. p. 43-51.

SALGADO, L. Cenas da enunciação. **DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, v. 24, n. 1, p. 125-129, 2008. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502008000100006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502008000100006&script=sci_arttext)>. Acesso em 15 fev. 2019.

YÚDICE, G. A Funkificação do Rio de Janeiro. In: YÚDICE, G. **A Conveniência da Cultura: Usos da cultura na era Global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 157-185.