UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DEIVIDE DA SILVA FONSECA

DO PORNOGRÁFICO AO ARTÍSTICO: a constituição do *ethos* discursivo feminino em letras de *funk* escritas por mulheres

Guarulhos
2023

DEIVIDE DA SILVA FONSECA

DO PORNOGRÁFICO AO ARTÍSTICO: a constituição do *ethos* discursivo feminino em letras de *funk* escritas por mulheres

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Linguísticos) da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Luis da Silva

Guarulhos

2023

De acordo com a Lei de direitos autorais nº 9.610/98, no atributo de titular dos direitos, aprovo a publicação livre e gratuitamente desta pesquisa no Repositório Institucional da UNIFESP ou em quaisquer meios eletrônicos da instituição, sem nenhuma compensação dos direitos autorais para leitura, impressão ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

Fonseca, Deivide da Silva.

DO PORNOGRÁFICO AO ARTÍSTICO: a constituição do *ethos* discursivo feminino em letras de funk escritas por mulheres / Deivide da Silva Fonseca - Guarulhos, 2023.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Luis da Silva

Título em espanhol: DE LO PORNOGRÁFICO A LO ARTÍSTICO: la constitución del ethos discursivo femenino en las letras funk escritas por mujeres

1. discurso; 2. *funk*; 3. *ethos* discursivo; 4. feminino; 5. mulher.

DO PORNOGRÁFICO AO ARTÍSTICO: a constituição do *ethos* discursivo feminino em letras de *funk* escritas por mulheres

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo, área de concentração Estudos Linguísticos, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Luis da Silva

Aprovado em: _____ de _____ de 2023.

_____

Prof. Dr. Sandro Luis da Silva

Universidade Federal de São Paulo

_____

Profa. Dr. Jarbas Vargas Nascimento

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

_____

Profa. Dra. Ana Elvira Gebara

Fundação Getúlio Vargas (FGV-SP) / UNICID

Dedicatória

Este trabalho é intimamente dedicado aos meus familiares, pois é graças ao esforço coletivo que hoje posso finalizar o meu curso. Dedico este trabalho a Deus, sem ele eu não teria competência para desenvolver esta pesquisa. Dedico aos familiares e aos amigos que me apoiaram durante tantas ausências.

Agradecimentos

Ao orientador desta dissertação, o Prof. Dr. Sandro Luis da Silva, pela orientação tão segura e carinhosa, pelo seu apoio, disponibilidade e incentivo, minha perpétua gratidão.

A todos os amigos, familiares e colegas que diretamente colaboraram na elaboração do presente estudo, pela paciência, cuidado que tiveram comigo e pela força que proporcionaram em momentos menos fáceis.

Aos membros da banca avaliadora que aceitaram gentilmente participar desse evento tão importante, os quais trouxeram grandes e valiosíssimas contribuições desde o exame de qualificação.

Linha de Pesquisa I: Linguagem em Novos Contextos

Deivide da Silva Fonseca[1]

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar a constituição do *ethos* discursivo em letras de música do gênero de discurso *funk* escrita por mulher. Elegeu-se como objetivos específicos a análise do discurso pornográfico em letras de *funk* escritas por mulheres; verificar em que medida esse discurso pornográfico presente em letra de *funk* corrobora para a construção do *ethos* discursivo do enunciador e, ainda, refletir a presença dos elementos linguístico-discursivos que remetem à ideia de erotização e/ou obscenidade em letras de *funk* escritas por mulheres. A partir desses objetivos, surgiu o problema de pesquisa: Como é constituído o *ethos* discursivo feminino, a partir do discurso pornográfico, em letras de *funk* escritas por mulheres, considerando os aspectos de erotização e obscenidade? Metodologicamente, a pesquisa tem uma abordagem qualitativa de cunho documental, uma vez que analisa 02 (duas) letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres. A base teórica desta dissertação recai sobre a teoria, sobretudo, de Maingueneau (1997, 2008, 2010, 2011, 2015, 2016, 2018 e 2020) no que diz respeito às questões relativas aos estudos do discurso e suas nuances. Quanto ao *funk*, como gênero de discurso, pauta-se em Viana (1997) e Nasser (2014). Após o estudo realizado, foi possível constar que é possível (re)pensar nas possibilidades discursivas por meio das quais a mulher se manifesta, o que, via *funk*, evidencia um caráter libertador da mulher materializado por este gênero de discurso.

palavras-chave: discurso, *funk*, *ethos* discursivo, feminino, mulher.

[1] Pós-graduado em Linguística e professor universitário da rede privada do Rio de Janeiro e São Paulo. E-mail: professordeivide@hotmail.com

Línea de Investigación I: Lenguaje en Nuevos Contextos

Deivide da Silva Fonseca[2]

RESUMEN

La presente investigación busca analizar la constitución del ethos discursivo en letras musicales del género discursivo funk escrita por mujer. Los objetivos específicos fueron el análisis del discurso pornográfico en letras funk escritas por mujeres; verificar en qué medida este discurso pornográfico presente en las letras funk corrobora la construcción del ethos del enunciador y, además, reflexionar sobre la presencia de elementos lingüístico-discursivos que remiten a la idea de erotización y/u obscenidad en las letras funk escritas por mujeres A partir de estos objetivos, surgió el problema de investigación: ¿Cómo se constituye el ethos discursivo femenino, a partir del discurso pornográfico, en letras funk escritas por mujeres, considerando los aspectos de erotización y obscenidad? Metodológicamente, la investigación tiene un abordaje cualitativo de carácter documental, ya que analiza 02 (dos) letras de música del género de habla funk escritas por mujeres. La base teórica de esta disertación descansa en la teoría, principalmente, de Maingueneau (1997, 2008, 2010, 2011, 2015, 2016, 2018 y 2020) en lo que respecta a cuestiones relacionadas con los estudios del discurso y sus matices. En cuanto al funk, como género discursivo, se basa en Viana (1997) y Nasser (2014). Luego del estudio realizado, se pudo constatar que es posible (re)pensar las posibilidades discursivas a través de las cuales la mujer se manifiesta, lo que, vía funk, evidencia un carácter liberador de la mujer materializado por este género discursivo.

Palabras-clave: discurso, *funk*, *ethos* discursivo, feminino, mujer.

[2] Pós graduado en Linguística y profesor universitario en la red privada de Río de Janeiro y São Paulo. E-mail: professordeivide@hotmail.com

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD – Análise de Discurso

art. – Artigo; sempre aparece junto a um número que informa o local da informação de uma lei.

DJ – Corresponde à palavra disc jockey, que poderia ser traduzida como operador de disco; pessoa que se dedica a mixar ou reproduzir músicas de diferentes fontes sonoras.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

LGBTQIAP+ – A sigla representa as pessoas que, de alguma forma, não se identificam com a heterossexualidade ou com o conceito de que só existem dois gêneros (masculino e feminino).

MC – Mestre de cerimônia

OMS – Organização Mundial da Saúde

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - COMPARAÇÃO ENTRE AS FIGURAS DAS MULHERES

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - INÍCIO DO BAILE 11
CAPÍTULO 1 - A MULHER EM CENA 14
1.1 O poder da mulher: cenas e cenografia 14
1.2 Um pouco da mulher na Grécia antiga 21
1.3 Breve histórico da mulher na Idade Média 25
1.4 O panorama da mulher na Idade Moderna 29
1.5 Um recorte da história da mulher Contemporânea 36
CAPÍTULO 2 - O *FUNK* EM CENA 43
2.1 A história do *funk* 43
2.2 A chegada do *funk* ao Brasil 45
2.3 *Funk* como expressão artística e cultural no Brasil 46
2.4 Subgêneros do *funk* 51
2.5 O *funk* rompendo fronteiras artístico-culturais e sociais 54
CAPÍTULO 3 - O DISCURSO PORNOGRÁFICO E O *ETHOS* EM CENA 57
3.1 O discurso e a Análise do Discurso 58
3.2 Constituição do *ethos* discursivo feminino 61
3.3 O discurso pornográfico, segundo Maingueneau 64
3.4 A Obscenidade e o erotismo 65
CAPÍTULO 4 - DISCUSSÃO METODOLÓGICA E ANÁLISE 68
4.1 Enfoque da pesquisa e composição do *corpus* 68
4.2 Metodologia da pesquisa e categorias de análise 69
4.3 Proposta de análise do discurso sobre *ethos* discursivo feminino em letra de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres. 72
CONCLUSÃO - FIM DO BAILE 90
REFERÊNCIAS 95
ANEXO 100

INTRODUÇÃO - INÍCIO DO BAILE

Luz neon, *LEDs* e *lasers* piscando no ritmo de um som bem alto, assim começa o baile. E como ocorre em todo ambiente de diversão, os bailes *funks* são lugares onde o divertimento acontece, mas nem sempre essa alegria é bem-vista e esse fato ocorre por muitas razões e cada indivíduo da sociedade pode elencar as suas.

O baile *funk* é um dos emblemas de resistência da favela que sofreu e sofre julgamento da sociedade, mas é fonte de renda e lazer para quem está dentro da favela. Atualmente, os bailes não estão somente nos circuitos das favelas, mas, parte da sociedade já absorveu o evento que se replicou fora das comunidades. O preconceito com o baile *funk* existe porque o gênero *funk* surge do pobre, do preto, do favelado, no entanto, vem se desfazendo devagar, tornando o gênero conhecido em boates das classes mais abastadas.

O *funk*, por ser uma manifestação espontânea, está ligado à cultura do povo que está dentro das comunidades e trouxe à tona uma realidade desses lugares dando voz à artistas de *funk* que se tornaram famosos no Brasil, como as cantoras Anitta e Ludmila, que ganharam reconhecimento nacional e internacional por meio do *funk* escrevendo letras e cantando suas músicas autorais. Isso demonstra um potencial e uma relevância em poder estudar o *funk*, mais especificamente suas letras.

Esta pesquisa traz o título seguinte: “DO PORNOGRÁFICO AO ARTÍSTICO: a constituição do *ethos* discursivo feminino em letras de *funk* escritas por mulheres” e busca evidenciar que, a partir do pornográfico, há possibilidades de se construir arte, visto que a ideia contida no pornográfico já permeou muitos campos culturais desde seu surgimento até chegar ao pertencimento do imaginário social. Dessa feita, o *funk*, com teor pornográfico, evidenciou uma formação artística que conquistou seu espaço, aproveitando-se de toda a complexidade que pornográfico possui. Como objetivo geral, buscou-se compreender a constituição do *ethos* discursivo feminino em letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres como objetivos específicos são os seguintes: a) analisar o discurso pornográfico em letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres; b) verificar em que medida esse o discurso pornográfico presente letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres que corrobora para a constituição do *ethos* discursivo; c) refletir sobre a

presença dos elementos linguístico-discursivos que remetem à ideia de erotização e/ou obscenidade em letras de *funk* escritas por mulheres.

É incontestável que a mulher, ao longo da história, vem conquistando cada vez mais ambientes nas variadas esferas discursivas, apesar de todas as adversidades que ela enfrenta dentro das sociedades reacionárias, machistas e, por vezes, conservadoras e a luta das mulheres tem sido constante durante a história. A mulher pode manifestar seu discurso para evidenciar uma voz libertária de diversas formas, dentre elas estão a arte e pela música e, no caso desta pesquisa, a manifestação dos módulos direcionadores escolhidos foram por meio da letra da música, que é o *corpus* desta pesquisa, o *ethos* discursivo e discurso pornográfico. Diante disso, surge o problema de pesquisa: Como é constituído o *ethos* discursivo feminino, a partir do discurso pornográfico, letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres, considerando os aspectos de erotização e obscenidade?

A letra de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres reflete uma determinada cultura, sobretudo a das transformações por que passa a sociedade, traz em si uma dinâmica capaz de evidenciar a realidade de grupos sociais. Neste caso, serão investigadas as letras de música do gênero *funk Quer saber por quê?* e *Cala a boca e me fode* que, com sua história, traduzem a visão de mundo e a formação discursiva de pessoas que foram categorizadas à margem da sociedade, dentro do gênero de discurso *funk,* que é um gênero multimodal com diferentes possibilidades semióticas, agregando, por exemplo, música e letra, assim, para que ocorra uma análise mais assertiva dentro do propósito desta pesquisa será considerada somente a letra da música e seus aspectos discursivos. Em outras palavras, as letras de música escolhidas refletem a realidade de um grupo de pessoas que são sistematicamente menorizadas na sociedade por fatores econômicos, raciais, políticos, religiosos, ideológicos, sexuais e gênero, estigmas ainda tão presentes na sociedade brasileira.

Tendo em vista essas palavras iniciais e as considerações nelas apresentadas, esta pesquisa justifica-se por uma série de fatores, dentre os quais podemos citar: 1) a voz da mulher que se faz presente na escrita de letras de música do gênero de discurso *funk* que traduzem discursos menosprezados, ou menorizados pela sociedade, como é o caso do discurso pornográfico; 2) a pesquisa pode evidenciar um discurso de ruptura dentro de uma sociedade cuja formação discursiva (ainda) é permeada por conservadorismo; 3) analisar a constituição do *ethos* discursivo pode

revelar as perspectivas conotadas por uma parcela da sociedade caracterizada por “minorias”, no caso do *funk*, pessoas que vivem em comunidades, negros, revelando a cultura desses sujeitos.

Com base teórica do linguista francês Maingueneau (1997, 2008, 2010, 2011, 2015, 2016, 2018 e 2020), serão investigadas questões relativas aos estudos do discurso. Quanto ao *funk*, como gênero de discurso, pauta-se em Viana (1997) e Nasser (2014), quanto à mulher e sua história, Del Priore (2004), Esser (2014), Fernandes (2017) e Santos (2001).

O presente trabalho está estruturado quatro capítulos. No primeiro capítulo trazemos a mulher em cena, seu poderio e as dificuldades encontradas, passando pela Grécia antiga, na Idade Média, Moderna e Contemporânea. O segundo capítulo trata da história do *funk*, com seus subgêneros, suas fronteiras e sua expressão artística e cultural no Brasil. A constituição do *ethos* discursivo feminino é apresentada no capítulo terceiro, discorrendo sobre o Discurso pornográfico, segundo Maingueneau (2010), observando o obsceno e o erótico. No capítulo quarto, apresenta-se a discussão metodológica e análise, seguido da conclusão, referências e anexos.

Dentre os vários discursos que circulam na arte musical, é possível encontrar o pornográfico, que, segundo Maingueneau (2010), pertence à paraliteratura, uma vez que provoca no destinatário um resultado antecipadamente determinado, permitindo-lhe fugir para uma natureza paralela por algum instante, liberado das restrições do mundo ordinário. Por fim, esta pesquisa é realizada a partir de estudos e observações pautadas nas teorias da Análise do Discurso, podendo haver, dessa forma, outras particularidades e escólios que não foram contempladas pela natureza da pesquisa, mas que, evidentemente, podem ser pontos importantes a serem discutidos, não findando o propósito dessa pesquisa.

CAPÍTULO 1 - A MULHER EM CENA

“Vou de saia bem curta ou de vestido bem justo? O perfume não pode faltar! Vou até sem calcinha, se eu preferir!” Essa narrativa fazia parte das cenas que antecediam minhas frequentes idas aos bailes *funks* do Rio de Janeiro, na companhia das minhas primas, no início dos anos 2000. A liberdade com que eram ditas as palavras não deixava dúvidas sobre como elas gostavam de se vestir para os bailes. Esta visão descrita anteriormente é uma das visões de um autor masculino sobre a imagem das mulheres que o cercavam durante a juventude, entretanto, deixando de lado o sujeito que ia aos bailes e todo o espectro da época passada, será mantido neste trabalho o olhar de um pesquisador.

Neste capítulo, apresentam-se os contornos, anacronicamente, da imagem e partes da história das mulheres, desde a Antiguidade grega até à contemporaneidade. Recortam-se, ainda, acontecimentos histórico-literários importantes para a pesquisa, objetivando tais contornos da imagem da mulher a fim de elaborar um cenário por onde tal imagem transitou, o que pode colaborar para a constituição do *ethos* discursivo feminino que é analisado em letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres.

O capítulo está organizado da seguinte forma: o item 1.1 trata do empoderamento da mulher, privilegiando seu comportamento e suas figuras expressivas alinhada à teoria de Maingueneau (2008, 2010, 2020) sobre a cena discursiva; a seção 1.2 traz algumas questões relacionadas à história da mulher na Grécia antiga, buscando uma vista panorâmica da imagem feminina nesse contexto; o 1.3 aborda a visão histórica da mulher na Idade Média e os comportamentos estereotipados da época. A seção 1.4 discute a história universal e brasileira da mulher na Idade Moderna e, na seção 1.5, há um panorama da mulher na contemporaneidade.

1.1 O poder da mulher: cenas e cenografia

Pensar em poder feminino é, sem dúvida, pensar no lugar de destaque que a mulher ocupa e/ou ocupou nas suas relações no convívio coletivo. Nas sociedades misóginas e machistas da América Latina, pautar assuntos como o poder feminino

significa debater ideologicamente conceitos que abraçam situações político-culturais estruturais dessas sociedades.

Vasconcelos (2003) entende o empoderamento feminino como um conceito fluido, maleável, pois atende à necessidade do corpo ideológico de cada grupo social e, ainda, busca sentidos que ressaltam a importância de um olhar coletivo, dentro de uma defesa autônoma que não dependa das condições sociais. De fato, refletir sobre o empoderamento feminino é chamar atenção para o seguinte ponto: só ocorrerá empoderamento com transformação pessoal e mudanças estruturais (Freire; Shor, 2011). Ao chegar nessa percepção, os autores são assertivos na ideia de que a sociedade precisa mudar, que bom é saber que o tempo dessas mudanças chegou, visto que a academia já consegue livremente discorrer sobre o tema em questão. Vale ressaltar que a discussão acerca do empoderamento feminino é atravessada por problemas como: saúde da mulher (psicológica e física); a disparidade na distribuição de renda entre homens e mulheres; conceitos de configuração familiar (mulher sendo mãe solo). Tais pautas estão deixando ou deixaram de ser um tabu na sociedade contemporânea, mas ainda existe um pensamento cultural conservador masculino que luta contra esses assuntos.

Ao considerar que “O processo de empoderamento tem lugar esfera pessoal, intersubjetiva e política, em um continuum” (GONÇALVES; MARINHO, 2016, p.81), na prática, significa dizer que o empoderamento só é possível quando reconhece e perpassa todas essas esferas, isso “indica um processo político de classes dominadas que buscam a própria liberdade da dominação” (FREIRE; SHOR, 2011, p.189). Ser livre, nessa proposição, é liberar-se de amarras ideológicas que foram impostas ao gênero feminino por muitos séculos, mas, ainda sim, discutir as questões de gêneros não são pautas frequentes nas sociedades contemporânea, visto que isso se arrola em pressupostos científicos e acadêmicos, pois “é fato incontestável que o meio acadêmico reflete e reproduz, dentre outros aspectos sociais, os estereótipos de gênero, especialmente no campo cognitivo” (BENETTI; SOUZA, 2011, p.16). O resultado disso são os preconceitos quanto às escolhas que são feitas durante os procedimentos investigativos dentro da academia e, certamente, os resultados que são divulgados.

De acordo com Benetti e Souza (2011, p. 16), designações como “gênero” e “ciência” surgiram juntos em 1978, com a inquietação relacionada à associação entre objetividade e masculino, consequentemente, entre masculino e científico. Para os

autores, os estudos unindo os termos aumentaram contemporaneamente, difundindo-se em diferentes aspectos, mas, seguindo a tendência de outros meios acadêmicos globais, as designações são enquadrando nas seguintes abordagens:

a) abordagem estrutural: pondera sobre a presença, o lugar e a visibilidade das mulheres nas instituições científicas;

b) abordagem epistemológica: examina os modos de produção do conhecimento a contar da crítica até princípios norteadores do pensamento científico hegemônico;

c) abordagens da análise dos discursos e das representações sobre mulheres na ciência: identifica símbolos de gênero associados à mulher, à natureza, à razão, com repercussões interdisciplinares.

Essa estratégia acima de seccionar em 3 blocos de abordagem o estudo do gênero no Brasil não se constitui uma teoria do conhecimento de alcunha feminista, mas abre campos para reflexão estrutural, epistemológica e representativa da imagem da mulher brasileira, fugindo da neutralidade científica. Um fato ainda a ser investigado e entendido seria que

> A identidade do sujeito da ciência, como o do conhecimento, é irrelevante para a prática da investigação. Por certo não possui sexo, mas tampouco gênio, inspiração, excentricidades, preferências, cegueiras, privilégios de classe, raça ou etnia (MAFFÍA, 2001, p. 332 apud BENETTI e SOUZA, 2011, p.19).

Ao observar o sujeito do conhecimento, não se observa o sexo desse sujeito (masculino ou feminino) epistemologicamente, mas, esse pensamento hegemônico foi bastante difundido no passado do meio científico, privilegiando o masculino no campo científico. Mesmo com o passado científico masculinizado, as mulheres são sujeitos cognoscentes, com autoridade epistêmica; há aquelas que se categorizam como cientistas, engajadas em projetos de ciência e pesquisa, mulheres como Aída de Medeiros Pullin, que foi cientista e engenheira; Carmem Prudente, liderança no combate ao câncer na sua época; Carolina Martuscelli Bori, cientista; Nísia Carone, política nascida em Muriaé (MG); Victoria Rossetti, cientista e primeira engenheira agrônoma de São Paulo; Ada Rogato, aviadora, volovelista e paraquedista; Alzira Alves Campos, atriz; Alzira Grabois, ativista política; Ester Scliar, compositora, regente, pianista e professora; Ivani Ribeiro, novelista e dramaturga; Marta Suplicy, sexóloga, feminista e política. Com a crescente discussão sobre a inserção de gênero no meio acadêmico, BENETTI e SOUZA (2011) destacam dois pontos:

a) transversalidade de gênero nos diversos campos de conhecimento;

b) políticas científicas e relações de gênero são percebidos como políticas afirmativas de gênero e meritocracia por agências de fomento à pesquisa.

Há, ainda, determinada importância em observar o que está à margem dos discursos hegemônicos legitimados pela sociedade, dentro dos quais sujeitos normalizam sistemas de violências domésticas, sexuais e desigualdades contra a mulher, uma questão que esbarra puramente na ideologia de gênero. É preciso uma desconstrução dos códigos que sustentam a lógica binária para a dada compreensão da leitura relacional de gênero acertada que não demarque apenas o binômio masculino-feminino.

De acordo com Piscitelli (2008, p.21), “o feminismo radical da segunda onda [...] caracterizou-se por minimizar diferenças que não fossem as sexuais, às quais conferiam absoluta primazia”. Dessa feita, discriminações perpetuadas à sexualidade, classe ou raça não acham asilo nessas formulações, além disso, é necessário observar que, da mesma maneira que “[não] se nasce mulher, torna-se mulher, parafraseando Simone de Beauvoir, não se nasce homem, torna-se!” (BLAY, 2014, p.65). Nesse sentido, numa orientação feminista, o gênero incide em considerar a importância que existe nos procedimentos observáveis de sociabilidade / socialização.

De fato, ilustrar as variantes pelas quais se produzem modos de ser homem ou ser mulher é observar o contexto da homossociabilidade. A exemplo disso, a educação infantil sexista vai insistir em apontar a diferenciação entre mulheres e homens, até mesmo em ilustrações nos livros didáticos. Muitos dos componentes ideológicos farão parte do ambiente de produção do ser humano, aspectos que atravessam o ser e o constituem como sujeitos na sociedade. Um desses pontos de atravessamento é a linguagem, meio pelo qual esse ser social vai se manifestar, mais precisamente o discurso, objeto de maior interesse nesta pesquisa, desde sua estrutura ou acontecimento que, em sua aparente universalidade de aplicação e transparência, trabalham determinadas discursividades, enlaçando o real histórico daquilo que é expressado, ou seja, seus efeitos, por fim, também a criação das imagens: o *ethos*.

Ao debruçar-se sobre os estudos acerca do discurso e as cenas da enunciação, Maingueneau (2008, p.38) diz que todos os discursos constituintes oferecem sentido às ações da coletividade, pois garantem de diversos gêneros do discurso, coletividade essa que se desenvolve discursivamente por caminhos de progresso e

empoderamento feminino. O desenrolar desse fato acarreta uma sociedade de mulheres com atuações discursivas múltiplas e posicionamento social nada neutralizado nas coletividades. Um ponto a observar é a exposição das cenas enunciativas e encenações discursivas que, antes eram genuinamente masculinas ou, pelo menos, que só eram vistas no discurso masculino / machista / patriarcal, mas, contemporaneamente faz parte dos discursos femininos assumidamente abertos.

Os discursos constituintes conjecturam um conflito constante entre os múltiplos posicionamentos da sociedade, por exemplo, todo ser humano tem sua doutrina ou não, pode ter estudado numa determinada escola ou nunca ter estudado, pode ter uma orientação política voltada aos partidos de esquerda ou não. Maingueneau (2008, p.43) diz que a ideia de posicionamento é pobre, sugerindo que os enunciados são envolvidos a diferentes identidades enunciativas que demarcam as fronteiras umas das outras, pois o objeto de apreciação pertinente não é o discurso em si próprio. Entretanto, o aparelho de referência aos diversos discursos dá-se por meio do qual o discurso se constitui e se mantém.

Na manifestação discursiva, o interdiscurso expressa um discurso com aparelhos de outros discursos e não se encontra externamente numa identidade fechada sobre suas próprias operações. Para falar de posicionamento, Maingueneau (idem) faz a referência afirmativa que discursos podem se referir aos outros e a si próprio, sendo atos que não podem ser distinguidos. Em seguida, assegurar que o posicionamento pretende surgir de um regresso às coisas que os outros posicionamentos teriam imemorizado, subvertido, alterado, porém, a intenção das palavras que orbitam os discursos é atravessada por diferentes outros discursos e, ainda, todos os posicionamentos não podem ser separáveis dos grupos que os organizam, que os fazem transitar (ibidem).

Nessa perspectiva, as mulheres podem elaborar discursos constituintes, fazendo-os circular e administrando-os. Diga-se como exemplo mulheres formadas em filosofia que manifestam discursos filosóficos nos tempos atuais, mesmo cientes de que a filosofia grega da Antiguidade as proibisse de serem filósofas, a filosofia não conseguia proibir seus pensamentos; suas vozes até foram caladas, mas suas mentes estiveram em movimento de pensamento. Outro exemplo é o discurso pornográfico que está presente no circuito social feminino do século XXI. Na obra discurso pornográfico, Maingueneau (2010, p. 126) diz que “a sexualidade é uma questão de linguagem” e o sexo imaginado tem um poder apenas fantasioso e a força da imagem

sexual desenvolvida pelos discursos é sua atualidade e não um pressuposto de compensação. No caso das mulheres, o tema pornografia é posto como reflexão sobre a diferença sexual pelas intelectuais feministas.

O tema da pornografia acabou não interessando apenas a intelectuais, mas se tornou lugar comum discutir o assunto, diante do posicionamento que a mulher tem na sociedade contemporânea, tanto é que a mudança de percurso do discurso feminino acarretado pelas posições sociais que as mulheres ocupam na atualidade foi em direção ao novo, quebrando paradigmas que, na visão feminina, eram retrógrados. Como exemplo, Maingueneau (2008, p.44) afirma que os enunciados de abrangência globalizada surgem de forma local: os produtores desses textos se põem de acordo com as normas internas de um grupo, ou seja, se a maneira como as mulheres se comportam linguisticamente está sendo modificada nas comunidades em que vivem, o resultado dessas mudanças será visivelmente global.

Ao observar os ambientes institucionalizados de surgimento dos textos, vê-se que não se abrigam atrás produção desses textos, mas adaptam-se por meio de um estilo de viver (idem). As normas femininas que fundamentam a maneira que cada mulher se expressa fundam princípios que são evocados na interação discursiva delas. Na vivência em comunidade, segundo Maingueneau (idem), não existe independência entre as leis que governam as maneiras pelas quais cada indivíduo da sociedade e cada conteúdo de seus posicionamentos devem ser elaborados e operados. Isso significa que ninguém na comunidade deve pensar, fazer ou falar algo porque a comunidade em que vive estabeleceu tais normas ou constituiu aquilo que deve ser pensado, feito ou falado. Se isso ocorresse, seria, em princípio, um cerceamento da liberdade de pensamento e expressão, mas o que ocorre é que cada indivíduos terá um pensamento, um fazer e um falar pertinente a sua realidade (dentro do seu contexto social e formulando seu interdiscurso) e, dessa forma, terá seu posicionamento, sua existência social e discursiva.

A ideia de existência social e discursivo, segundo Maingueneau (2008, p.44), são como ideias de ambientes em que cada posicionamento supõe a existência de cabeamentos institucionais particulares (redes para conexões ideologicamente constituídas), nas quais as comunidades discursivas repartem um conglomerado de ritos e normas. No caso das mulheres, a transformação pela qual passaram nos últimos tempos, provocou mudanças discursivas, e hoje compartilham, ritos e normas

peculiares no que se refere aos seus discursos, admitindo com facilidade ou não discurso com teor pornográfico.

Cada comunidade discursiva varia em função do tipo de discurso constituinte em questão e de cada posicionamento que cada indivíduo tem, tudo porque a heterogeneidade que tais discursos femininos possuem um movimento de envolvimento mútuo que consolida e firma uma falar de comunidade discursiva feminina através dos discursos que são produto dessa mesma comunidade. É possível perceber nesse entrelace que a cena de enunciação é muito importante para o desenvolvimento desses discursos. Nelas, segundo Maingueneau (2008, p.51), um locutor de uma espécie de discurso cotidiano trabalha internamente num conjunto de circunstâncias imarcescíveis e preestabelecidas. Em outras palavras, o locutor manifesta-se arquitetando o quadro dessa manifestação, assim, o evento da enunciação não é um conjunto simples empírico, pois se arquiteta uma cenografia através da enunciação. O discurso sugere em um enunciador e um co-enunciador, um espaço e uma ocasião da enunciação que autentica uma adequada instância que consente sua essência. Observando assim, a cenografia está, concomitantemente, na nascente da obra quanto no desaguadouro dela.

O quadro criado utiliza dispositivos por meio dos quais o discurso encena seu próprio procedimento de comunicação: uma encenação intrínseca à natureza de sentido que o texto busca atribuir ao destinatário. Também, é importante que se veja apenas como uma cena interpretada, pois deve ser vista como um quadro repleto de estabilidade que se desenvolve a enunciação, ou seja, é um quadro e um processo.

Necessariamente, o discurso pornográfico feminino, como qualquer outro discurso, implica uma ocorrência de enunciação, um *ethos*[3] e um código linguageiro (Maingueneau, 2008, p.51) através dos quais se estabelece um mundo que os legitima, assim, todo o conteúdo se apresenta inesperadamente de uma cenografia que lhe oferta suporte, dessa maneira, jamais se opõem a cena de enunciação e o enunciado.

Ainda, toda cenografia implica certo uso da linguagem, indissociavelmente, a língua não deve ser considerada aparelho neutro nessa engrenagem; pelo contrário, ela está carregada de apropriações de sentido que o posicionamento almeja impor.

[3] A definição e complexidades sobre o *ethos* serão abordadas adiante num capítulo com a finalidade de tratar especificamente sobre discurso e *ethos.*

1.2 Um pouco da mulher na Grécia antiga

Desde a Grécia antiga, a vida de uma mulher nunca foi simples e sempre foi representada e escrita sob o olhar do homem, como ocorreu na *Ilíada* e na *Odisseia*. Cronologicamente, segundo Nuno (2001, p.81), faz-se necessária uma atribuição periódica para organizar os métodos de estudo sobre a história da mulher na Grécia antiga, categorizando sequencialmente da seguinte forma o tempo antigo: período homérico, arcaico, clássico, helenístico.

Nesse ambiente seccionado, podem ser encontradas informações acerca dos mais variados aspectos da existência humana, com inúmeros paradoxos, que também ocorreu com a representação da mulher.

Encontra-se descrita por Nuno (2001, p.83) a divisão das figuras femininas, entre estas mulheres. Notam-se grupos socialmente distinguidos, por exemplo: de um lado, filhas de heróis, as esposas, mães; do outro, as cativas e servas, vistas pela literatura de Homero. O período marcou uma fase inicial de produção histórica e cultural, entrelaçando civilizações como a Grécia antiga e Roma antiga, dentro da Europa que influenciou parte do norte de África e Ásia ocidental, parte dessa influência se deu com a produção intelectual de Homero, autor que escreve uma epopeia, a saber, *Odisseia*, obra traduzida em inúmeros idiomas. Sua poesia épica grega antiga narra a vida do herói Odisseu em uma busca aventurosa de seu lar (HOMERO, 2009). A epopeia, apesar de não protagonizar ativamente as mulheres, não as exclui do universo destes heróis. Há personagens relevantes na obra como a bela deusa Calipso, figura com ótimas habilidades musicais, que oferece imortalidade e juventude eterna ao herói Odisseu (Livro I, 1-15):

> Canta, ó Musa, o varão que astucioso,
> Rasa Ílion santa, errou de clima em clima,
> Viu de muitas nações costumes vários.
> Mil transes padeceu no equóreo ponto,
> Por segurar a vida e aos seus a volta;
> Baldo afã! pereceram, tendo insanos
> Ao claro Hiperiônio os bois comido,
> Que não quis para a pátria alumiá-los.
> Tudo, ó prole Dial, me aponta e lembra.
> Da guerra e do mar sevo recolhidos
> Os que eram salvos, um por seu consorte
> Calipso, ninfa augusta, apetecendo,
> Separava-o da esposa em cava gruta.

A visão da Ninfa, uma figura feminina descrita por Homero, desenha um ideal mulher que apetece e guarda Odisseu com carinho, iniciando, assim, a representação da mulher encontrada na literatura grega da Antiguidade (Livro XXIII, 250 – 260).

> Expôs que, a raio o Altíssono a matança
> Dos bois do Sol punindo, a nau ligeira
> E os demais soçobrou; que, à ilha Ogígia
> Arribando ele só, foi por Calipso
> Detido em cava gruta e acarinhado;
> Que a ninfa, de esposá-lo cobiçosa,
> Prometeu-lhe uma eterna juventude,
> Sem jamais demovê-lo da constância.

A imagem endeusada da mulher desse período corporiza parte do empoderamento da figura feminina, mas, diferentemente da obra poética de Homero que retrata o mito da bela deusa, que teria poderes de controle sobre a figura masculina. A imagem da mulher na Antiguidade não foi sempre endeusada. Ocorreram imputações expressivas à figura feminina apenas por nascerem mulheres. Exemplo disso está na obra *A política*, de Aristóteles (1998), como se evidencia o trecho a seguir:

> Neste, como noutros domínios, obteremos a melhor apreciação das coisas se olharmos para o seu processo natural ([3]), desde o princípio. Em primeiro lugar, aqueles que não podem existir sem o outro devem formar um par. É o caso da fêmea e do macho para procriar (e isto nada tem a ver com uma escolha já que, como nos animais e nas plantas, a necessidade de progenitora é, em si, um facto natural); é ainda o caso daquele que, por natureza, manda e daquele que obedece, para segurança de ambos. É que quem usa o seu intelecto para prover, é, por natureza, governante e senhor, enquanto quem tem força física para trabalhar, é governado e escravo por natureza. Assim, senhor e escravo convergem os interesses. Assim, é a natureza que diferenciou fêmea escravo ([4]). A natureza nada produz segundo o modo mesquinho dos fabricantes de facas de Delfos, mas destina cada coisa para o único uso; é que cada ferramenta será mais eficaz para se servir apenas para uma função, e não para várias. (ARISTÓTELES, 1998, p.51)

Algumas mulheres, segundo o filósofo, teriam seus destinos traçados do nascimento à morte. Além disso, o macho teria sobre a mulher uma superioridade natural, sendo destinado naturalmente ao comando, enquanto caberia à mulher ser comandada. Esse princípio era observado em todas as espécies de acordo com Aristóteles (1998), inclusive tal pensamento era comum em Atenas.

A figura masculina paterna dominadora era capaz de definir e controlar o destino da mulher, isso apoiava a imagem social da mulher ideal (perfeita) da época.

A distinção dada pelos princípios biológicos / naturais de Aristóteles (1998) remete à questão de a mulher ser uma versão incompleta do homem, pois o sêmen masculino teria todas as qualidades para dar origem a outro ser. Nessa perspectiva, uma mulher seria só um corpo fértil, que servia simplesmente para reprodução, pois todas as qualidades para uma criança estavam contidas no homem. Augusto Boal e Chico Buarque de Holanda, milhares de anos depois da conjuntura grega, relembram um pouco dessa história na música *Mulheres de Atenas* (1976), com o retrato crítico da mulher e exemplos machistas dessa imagem:

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos
Orgulho e raça de Atenas

Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem imploram
Mais duras penas; cadenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Sofrem pros seus maridos
Poder e força de Atenas

Quando eles embarcam soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam, sedentos
Querem arrancar, violentos
Carícias plenas, obscenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Despem-se pros maridos
Bravos guerreiros de Atenas

Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar um carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas, Helenas.

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos
Os novos filhos de Atenas

> Elas não têm gosto ou vontade
> Nem defeito, nem qualidade
> Têm medo apenas
> Não tem sonhos, só tem presságios
> O seu homem, mares, naufrágios
> Lindas sirenas, morenas
>
> Mirem-se no exemplo
> Daquelas mulheres de Atenas
> Temem por seus maridos
> Heróis e amantes de Atenas
>
> As jovens viúvas marcadas
> E as gestantes abandonadas
> Não fazem cenas
> Vestem-se de negro, se encolhem
> Se conformam e se recolhem
> Às suas novenas, serenas
>
> Mirem-se no exemplo
> Daquelas mulheres de Atenas
> Secam por seus maridos
> Orgulho e raça de Atenas (AUGUSTO BOAL; CHICO BUARQUE, 1976)

A composição de 1976, com conteúdo bastante irônico, mostra um pouco de como as mulheres de Atenas eram educadas para serem esposas, para serem boas mães e governadas por seus maridos, gerando descendentes, sofrendo por seus maridos. Segundo Aristóteles (1998, p. 91), um pai e/ou marido teriam autoridade de governo sobre sua mulher e seus filhos. A mudança entre pai e marido está no nível de autoridade no senso de autoridade sobre eles, que pode regular entre os acordos familiares. Essa ideia de submissão da mulher faz parte da função política desenvolvida no contexto aristotélico, pressupondo que uma mulher teria liberdades ou não dependendo do governo masculino que tivesse. Mesmo sendo bastante antiga, fora da atualidade, a música de Chico resgata parte da realidade machista atual da sociedade com mulheres que ainda não adquiriram independência ou porque não querem ou são compelidas a tal situações por quaisquer que sejam os motivos as fazem permanecer ainda nessa condição de submissão aos maridos.

Em média, aos 15 anos, a mulher grega casava-se, mas o homem não se casava antes dos 30 (NUNO, 2001, p. 84) e tal condição social era praticada em Atenas com naturalidade e, caso fossem nobres, os casamentos eram conseguidos por meio de intercâmbios de presentes. A maior parte do tempo fértil mulher,

certamente, ela estaria grávida (gerar filhos era obrigação feminina). A gravidez e problemas oriundos desses condicionantes eram as maiores causas da mortalidade feminina (*idem*, p. 85).

Aristóteles (1998) diz que a organização patriarcal era predominante na Grécia antiga, podendo isso ter ocorrido devido às raízes nas religiões primitivas, na cultura que vigorava e nos costumes pregadores por líderes ideológicos da época, fatores decisivos para a explicação do aparelho político-social da Grécia antiga. Os direitos das mulheres gregas descritas pelo autor grego (*idem*) eram governados por seus pares masculinos e não havia autoridade para tais mulheres. O tipo de cidadão grego é sempre o homem, maior de 18 anos, filho de pai e mãe atenienses, nascido em Atenas; automaticamente, a mulher era subjugada. Isso significava que elas não tinham voz, não tinham referências anteriores para falar sobre seus problemas, suas necessidades e não tinham representantes políticas. Existiam algumas mulheres na Grécia que viviam para o casamento e, quando solteira, tinham vida regidas por seu pai, sendo educadas e aprendendo os afazeres domésticos, mas, após casadas, seu governo estaria nas mãos masculina dos maridos, cujos casamentos, muitas vezes, eram como um contrato entre as famílias. Mesmo diante de tantas imposições restritivas, as mulheres adquiriram o poder de serem boas esposas, acatando à obediência masculina, acolhendo a submissão e as regras que lhes foram impostas. Há certo valor nesse fato admirável, simplesmente por serem cumpridoras dos papéis que lhes eram atribuídos pela sociedade da época, mesmo que conscientemente fosse o contrário que desejassem.

1.3 Breve histórico da mulher na Idade Média

No século V, iniciou-se a Idade Média na Europa, período enorme de transição histórica ocidental da Antiguidade para Idade Moderna, com movimentações populacionistas, processos migratórios e invasões, surgem novos reinos e modelos de comportamentos sociais da época, que alteraram significativamente estruturas políticas, religiosas e sociais das sociedades ocidentais.

O cristianismo marcou de forma abissal o período com seus padrões familiares e, com suas fundamentações bíblicas, retratou um modelo de sociedade que se buscava. Durante a Idade Média, a Bíblia foi, por muito tempo, a única fonte de

referência histórica ao redor do mundo para os cristãos, tornando-se um manual de conduta para nortear padrões sociais, principalmente os familiares. Isso estabeleceu erroneamente um conceito machista em que o tipo mulher que importava para a sociedade cristã da época poderia ser da seguinte forma:

a) uma parceira criada através da costela de um homem;

b) uma mulher que seria a causadora do pecado original.

A visão acima é uma visão conservadora e ultrapassada, mas a crença religiosa cristã deixou a mulher numa opção inferior ao homem, com um papel de dependentes, sem voz ativa, dirigidas ao anonimato e meramente domésticas. Pierre Bourdieu (2012, p.112) faz uma crítica dizendo que

> Se as estruturas antigas da divisão sexual parecem ainda determinar a direção e a forma das mudanças, é porque, além de estarem objetivadas nos níveis, nas carreiras, nos cargos mais ou menos fortemente sexuados, elas atuam através de princípios práticos que não só as mulheres, mas também seu próprio ambiente, põem em ação em suas escolhas. (BOURDIEU, 2012, p.112).

Os princípios supracitados são os seguintes: 1) os lugares que assentam às mulheres se estabelecem na ampliação das funções domésticas; 2) a mulher não pode ter autoridade sobre homens e tem, assim, as probabilidades de entender-se preterida pelo masculino para uma atitude de comando 3) ser relegada a funções de subordinações. Nessa perspectiva, qualquer ideia de mudanças nos padrões modulares cristãos que envolvam a mulher estabeleceu a lógica do padrão tradicional entre o feminino e masculino, em que o homem ocuparia o lugar de dominação do espaço público e das áreas de poderio econômico e de produção. No passado medieval, as mulheres ficariam designadas ao espaço privado doméstico, ambiente de reprodução. Dessa feita, temas relacionados ao universo feminino na Idade Média tratados com misoginia; o preconceito contra a mulher foi muito sólido.

A figura masculina medieval era superior à feminina e política de desvalorização da sexualidade feminina são postos claramente num dos livros mais lidos no mundo, a Bíblia, segundo Del Priori (2004). Há diversos argumentos bíblicos para padronizar o comportamento da mulher, como na epístola aos Efésios, capítulo 5, versos 22 e 23 que cita “Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos, como ao Senhor; porque o marido é a cabeça da mulher [...]”. A atribuição de submissão da mulher presente no texto tornou-se um manual para conduta, formatou um padrão de

mulheres presas nas responsabilidades de serem direcionadas cegamente por seus esposos no período medievo. No livro Gênesis, a história conta que Eva deu ao seu marido Adão um fruto sagrado proibido, ambos comeram e seu consumo era contrário à vontade de seu criador.

> Ora, a serpente era mais astuta que todas as alimárias do campo que o SENHOR Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim? E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morras. Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal. E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. (BÍBLIA, Gênesis 3, 1-6)

Esse relato narra Adão e Eva descumprindo uma ordem dada pelo seu criador e o contexto da história mostra que o casal primordial era acostumado a ouvir a voz de Deus, a caminhar junto, a seguirem as suas ordens e conselhos. Embora, ao fazer uma leitura machista e discriminatória do texto de Gênesis 3: 23-24, é possível aplicar uma culpabilidade à mulher pela desobediência. Essa forma de pensamento pode produzir a ideia de que a mulher resultou na expulsão do casal do paraíso em Gênesis 3: 23-24. O trecho, “O Senhor Deus, pois, os lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado. E havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden”. Ainda, aplicando erroneamente a ideia de mulher como sinônimo de criatura imperfeita, se justificaria o possível estigma de ser dona de ideias e decisões destruidoras, uma espécie de criatura responsável por remover a probabilidade da humanidade futura de gozar da ingenuidade e da vida num paraíso. Embora, haja um grave erro interpretativo dessa visão acima descrita, segundo Del Priori (2004), isso foi um dos pensamentos que imputaram valores à mulher da Idade Média.

Ao observar o padrão cristão dos moldes ocidentais, restariam apenas dois modelos de mulheres apresentados pela igreja e estabelecidos pela doutrina religiosa: Eva, a mulher pecadora; Maria, a virgem pura e mãe de Deus. Já os modelos de mulheres reais que subvertessem esse padrão dualístico não existiram, no entanto, a narrativa sendo mito ou verdade acabou por atribuir à mulher mais estereótipos.

Del Priori (*ibidem*), faz observações ainda sobre o livro Êxodo (20: 17), há um escrito doutrinário usado para convívio social da época medieval que legislava mandamentos aos fiéis: “Não cobiçarás a casa do teu próximo, não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem o seu servo, nem a sua serva, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma do teu próximo”. Segundo a autora (*idem*), o trecho faz um arrolamento bíblico que categoriza a mulher como coisa ("res"), um dos bens que são pertences do homem, como casa, escravos e gado. A expressão “coisificação[4]” elucida a realidade a que se refere o texto bíblico, remetendo à situação da mulher casada transformada em coisa, em objeto.

Toda discussão teológica medieval machista (que, aliás, foi quebrada pelos modelos teológicos contemporâneos, por meio da altercação da ética sexual cristã, da ideologia de gênero e do papel da mulher, e resultou num expoente de mulher líderes religiosas e grandes palestrantes da religiosidade cristã) elaborou a categorização de coisa para a mulher: uma designação da mulher como a forma feminina considerada como um objeto pertencente ao homem. A mulher medieval tornou-se aparelho das vontades masculinas, sem querer próprio, um ser inanimado: a mulher igual a coisa e isso diferencia o papel dos homens e das mulheres.

Ao passar do tempo da Idade Média, muitas mulheres que não viviam em combinação com os costumes e com as crenças da época, que não se subordinaram ao convívio doméstico, que tinham um estilo de vida díspar do habitual da época, como por exemplo, praticar ofícios que não eram considerados ofícios para mulheres, e ainda, mulheres que tentaram buscar autonomia ou empoderamento foram acusadas de bruxaria e foram queimadas vivas.

Del Priori (*ibidem*) afirma que empoderamento feminino medieval ocorreu quando as mulheres evadiram o modelo passivo imposto pelo padrão histórico e religioso medieval. Mesmo após a cristianização da Europa, as práticas pagãs ainda existiam e muitos habitantes continuavam como seus rituais religiosos pagãos, pois eram considerados rituais demoníacos diante à doutrina Cristã. As parteiras, as mulheres que faziam uso de ervas medicinais, as que exerciam sua liberdade sexual ou religiosa eram as mulheres que buscaram seu poder, mas torturadas e mortas de

[4] Coisificação é o ato ou efeito de tratar ou considerar como coisa DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. DISPONÍVEL EM: <http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx?pal=reifica%C3%A7%C3%A3o>

forma brutal, afogadas ou queimadas para que o povo pudesse purificá-las de seu suposto pecado e a punição ocorria por estarem longe das doutrinas cristãs vigentes na época.

1.4 O panorama da mulher na Idade Moderna

Os debates acerca do papel da mulher na sociedade, suas lutas por igualdade de gênero e direitos iguais é bastante antiga. Durante os séculos anteriores à Idade Moderna e Contemporânea, as mulheres foram classificadas como física e mentalmente inferiores e foram lançadas num contexto do patriarcalismo por uma sociedade que cognominou o homem como proprietários da mulher e, por vezes, provedores das mulheres de sua família, segundo Esser (2014).

Já, na Idade Média, diversas sociedades reverberam o pensamento excludente masculino em que se ressalta o papel do homem como superior, herança do pensamento religioso da Idade Média. Esser (*idem*) nos mostra que o domínio do masculino era aprovado em discursos religiosos que impetraram a culpabilidade da mulher originada do mito da criação, que narra Eva sendo tentada e, caindo nessa tentação, come a maçã, conferindo assim, naquele momento, a elevação do homem sobre a mulher. A mulher retratada nesse cenário torna-se maldita eternamente por um desacerto (segundo tal orientação descrita, diferentemente da visão que esta pesquisa quer abordar) no Éden, cometido por Eva. Firmemente, as cerimônias religiosas, ao pregarem essas passagens bíblicas, incitavam a inferioridade feminina e apregoavam a afirmação de submissão às capacidades masculinas. É possível observar que

> São Paulo, na Epístola aos Efésios, não deixava dúvidas quanto a isso: “As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja... Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos maridos. (ESSER, 2014, p. 04)

É imprescindível que a contextualização atribuída pelo autor acima seja observada dentro da lógica judaico-cristã, a fim de alcançar a compreensão da gênese dos discursos que traçaram uma posição inferior do universo feminino no mundo ocidental.

A luta reacionária das mulheres em busca de sua liberdade foi presente em diferentes momentos históricos ao redor do mundo. Durante a revolução Francesa, Olympe de Gouges, conhecida como Marie Gouze, pois era seu nome de batismo, foi uma lutadora profunda contra a escravidão pós Idade Média. Assinou panfletos e petições frente à luta contra o machismo e, 1791, propôs à Assembleia Nacional da França a declaração de Direitos da Mulher e da Cidadã[5] . O preâmbulo da declaração reacionista considera que a ignorância, as ofensas ao direito da mulher e o menosprezo à mulher são a fonte causadora da adversidade pública e o motivo da sustentação de um governo corrupto. Nesse documento, há o registro de mães, filhas, irmãs e representantes da nação a reivindicação de direitos naturais, que não poderiam ser alienados da mulher em uma assembleia nacional. A declaração fazia menção a todos os indivíduos sociais franceses da época, seus deveres e direitos institucionalizados pela política, salientando o ato de poder das mulheres e dos homens que deviam ser absolutamente respeitados. Ainda, delineou o respeito à constituição e aos bons costumes e fez o requerimento do direito da mulher e da cidadã por meio de 17 artigos. O art. 1° da Declaração requerida por Olympe diz que toda mulher nasceria livre com direitos iguais aos do homem. As diferenciações sociais só poderiam ser fundamentadas no interesse comum, o que ressalta a memória das lutas feministas brasileiras atuais que buscam os mesmos direitos que homens, mesmo havendo no art. 5°, inciso I da constituição brasileira que garante o aspecto legal.

> Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:
>
> I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição; (BRASIL, 1988, Art. 5º, Inc. I)

Mesmo com os aspectos legais mantendo igualdade de direitos aos brasileiros, não mais se pode perpetuar a cultura que trata a mulher como subproduto social, com salários menores, como revelam dados do IBGE (2019), “as mulheres receberam

[5] O texto está publicado em língua portuguesa no site a seguir: http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-anteriores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html

77,7% ou pouco mais de ¾ do rendimento dos homens" e direitos ideológicos reduzidos e lugares sociais comprometidos.

A mulher do séc. XX e XXI aprovisionada da ambição de erigir um novo capítulo moral, cultural e social para si, buscou romper o patriarcalismo e se igualar intelectual e profissionalmente ao homem. Pierre Bourdieu (2002) diz que a superioridade dominante masculina (sistema patriarcal) se inicia no núcleo familiar e na escola discursivamente e o que se acentua é o costume imposto às mulheres de dependência e subalternidade ao masculino.

Na literatura, não é diferente a posição das mulheres. Grandes escritoras, como a inglesa Mary Ann Eliot (George Eliot) recorreram aos pseudônimos masculinos para lançar suas obras e alcançarem visibilidade no mercado editorial. No século XXI, há exemplos de privação de autoria feminina, a escritora da saga Harry Potter Joanne Rowling, atendendo seu editor, publicou seus livros utilizando apenas as iniciais de seu nome J. K. Rowling porque, dessa forma, não deixaria explícito que era uma mulher. Machado (2012) cita as diferenças de gênero no âmbito editorial ao dizer que

> Paulatinamente construídas ao longo dos séculos, as desigualdades de gênero veiculadas como inerentes à natureza humana fizeram-se presentes em diferentes esferas socioculturais, sendo profundamente assimiladas pelas muitas formas de arte (MACHADO, 2012, p. 47).

No caso da literatura, que, não raro, acabou por refletir alguns sistemas de ideias opressivos face às conjecturadas disputas naturais entre mulheres e homens. A literatura fabricada por mulheres remonta um cenário dos lugares aceitáveis para se traçar o papel exercido pelas mulheres no âmbito cultural e social através dos séculos, mesmo permeando dificuldades e julgamentos, tanto é que as primeiras obras escritas por mulheres não foram vistas com bons olhos pela sociedade, como nos mostra Esser (2014). A autora conta que os registros primários de escritos tidos como de autoria feminina não obtiveram muito sucesso, pois, de acordo com a crítica literária, eram raízes dos pensamentos patriarcais herdados dos séculos anteriores. Nessa perspectiva, as mulheres eram mantidas cada vez mais afastadas de cargos públicos e afazeres realizados por homens, sendo claramente excluídas de uma efetiva participação nas decisões sociais, inclusive a educação era um direito que lhes era negado.

O uso de pseudônimos masculinos ressaltou o pensamento equivocado de que não existe uma escrita própria feminina ou masculina em relação à estilo e sentimento, mas seria preciso observar a mecânica do discurso, que é atravessado por uma falha na sua constituição: o sentido arquiteta-se no aparato interno de fronteiras, mas movimenta subsídios que estão de fora delas (MAINGUENEAU, 2015, p. 82). Então, quem assina a autoria de uma obra, de uma música, de um projeto, é o autor, seja mulher, seja homem.

Para esta pesquisa, as letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres terão extrema relevância e faz-se necessário não as estereotipar, visto que as letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres a serem analisadas nesta pesquisa trarão conteúdos pornográficos, que fogem da ideia romantizada doce ou das nuances de fragilidade feminina.

Para Calegari (2005), a literatura de autoria feminina cursou uma trilha de evolução em decorrência dos avanços pertinentes à emancipação da mulher na sociedade. Mas até iniciar uma produção literária escrita por mulheres nas terras lusófonas, no Brasil, a história literária é iniciada por uma literatura masculina: a Carta de Pero Vaz de Caminha do séc. XVI. É o primeiro material literário no cenário colonial e, no documento, Pero Vaz de Caminha relatou ao rei português D. Manuel I suas impressões sobre a nova terra encontrada. Esse primeiro escrito oficial da história brasileira faz a descrição das admirações encontradas, dentre elas as mulheres indígenas nativas brasileiras são objeto das observações de Pero Vaz de Caminha.

Caminha (1996, p.4) vai escrever na sua obra que “Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas”, ou seja, a narrativa conta a história do corpo feminino sendo observado, uma cultura da observação que atribuía valor e sentido ao corpo da mulher indígena. A descrição continua com um aprofundamento e comparatismo entre as mulheres de etnias diferentes, como se observa no texto a seguir:

> Outros traziam carapuças de penas amarelas; outros, de vermelhas; e outros de verdes. É uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela (CAMINHA, 1996, p.7)

O início da história da mulher registrada na carta de Caminha apontou a trajetória da alcunha feminina de figura submissa e de pertence masculino imposta pelo patriarcalismo: um destinatário fenômeno transcultural herdado pelos indígenas, africanos e europeus presente na memória do povo brasileiro, sustentado por religiões monoteístas, que cunhou o olhar de horror e de satanização da mulher e de obrigatoriedade da mulher se submeter ao homem.

A imposição que se deu através de textos religiosos e de pregações dentro da igreja e dos confessionários transmitiu, de bocas aos ouvidos, as normas da igreja. Por vezes, veladamente, as mulheres enfrentaram humilhação vinda dos homens que, baseados nas supostas condições da natureza feminina, teceram conclusões infundáveis sobre as capacidades profissionais de uma mulher e seu comportamento na sociedade. Machado (2017, p.54) destaca que para argumentar, em embasamento próprios, os homens procuravam o contexto imprescindível com a finalidade de inferiorizar as mulheres no próprio caráter feminino, pois as mulheres eram consideradas como seres de imaginação e paixão, com intelecto menor capacitado.

Obviamente, aos homens, sempre coube a vida de aventuras longe de casa, a liderança familiar, o provimento das necessidades da casa, dos filhos e de sua mulher e as atividades intelectuais. No Brasil, a Lei de 15 de outubro de 1827, anunciou que existiriam escolas para meninas nas vilas e nas cidades mais populosas. Os Presidentes em Conselho avaliaram imprescindível o estabelecimento da medida (BRASIL, 1827, art. 11), surgindo a primeira garantia educacional legal favorável às mulheres, mesmo que com restrições, pois,

> As Mestras, além do declarado no Art. 6º, com exclusão das noções de geometria e limitado a instrução de aritmética só as suas quatro operações, ensinarão também as prendas que servem à economia doméstica; [...]. (BRASIL, 1827, art. 11)

O pequeno avanço legal, mas ainda restritivo, representou parte da luta da mulher. Em 1852, foi criado o *Jornal das senhoras*, primeiro jornal escrito por mulheres e direcionado para mulheres. Os textos publicados afirmavam em alta voz que as pessoas do sexo feminino não precisavam apenas aprender bordado, culinária, piano ou costura.

Na realeza, a princesa Isabel foi a pioneira na liderança feminina na história do Brasil e, mesmo enfrentando um governo cheio de entraves políticos e econômicos,

tornou-se a primeira mulher a assumir uma chefia de estado nas Américas. Em 1871, a governante assinou a Lei do Ventre Livre e, mais tarde, assinou a Lei Áurea. De fato, marcou seu tempo sendo uma princesa regente, aliando-se aos movimentos populares e aos partidários abolicionistas. Em 1879, as mulheres tinham permissão do governo para acessar o ensino superior, mesmo sendo muito criticadas por isso. Nas Artes, Chiquinha Gonzaga torna-se a primeira maestrina brasileira em 1885 e a compositora foi considerada uma mulher muito à frente do seu tempo, pois desafia machismo e padrões impostos pela sociedade da época. Dentro da sua história, Chiquinha tenta uma separação com seu marido que não deixava com que ela se envolvesse com música (Brazil, 2000).

Inúmeros estigmas auxiliaram o desenvolvimento da imagem da mulher que se tem atualmente. No Brasil, em tempos coloniais, a opressão à mulher se consolidou com associações explícitas entre bruxaria e sexualidade, pois acreditava-se que os feitiços feitos pelas feiticeiras eram, na sua maioria, no campo afetivo (DEL PRIORE, 2004, p. 47).

Muito da imagem da mulher no Brasil deveu-se ao patriarcalismo cristão que descartava mulheres amaldiçoando-as. Caso fossem estéreis, autorizava-se a mutilação do clitóris como formas de controlar a sexualidade da mulher, impondo à figura feminina o papel de mãe. Por sua vez, a mulher era recrutada a ser essa figura responsável por cuidar da família e da casa e não restava a elas alternativa de figuração na sociedade. Muitas outras mulheres que viveram em regime de escravidão, por muitos séculos, trabalhando na roça, como tecelãs, azeiteiras e fiadeiras, como rendeiras e carpinteiras, ou sendo cozinheiras, amas de leite, costureiras, pajens, engomadeiras e toda sorte mão de obra ou serviço doméstico (*ibidem*, p. 262). Já as mulheres com mais dinheiro não possuíam muitas atividades fora do lar, no entanto, eram orientadas para exercerem o papel de mãe e servidora do lar.

O controle da mulher era tão grande que era repetido como algo ideal que havia exclusivamente três ocasiões em que a mulher poderia sair do lar ao longo da sua vida: 1) para batismo; 2) para casamento; 3) para ser sepultada (*ibidem*, p. 50). Os casamentos das mulheres da elite eram arranjados e os pobres, em geral, não tinham arranjos nem dotes.

A maneira de organização das famílias pobres do séc. XIX, segundo Priore (2004), admitia múltiplas formas, inclusive comandadas por mulheres sós, em decorrência de problemas econômicas e valores diversos da cultura popular, mas as percepções de honra e de matrimônio das mulheres desprovidas de recursos eram estimadas como ameaçadoras à moralidade da nova coletividade que se desenvolvia.

Outra imagem da figura feminina que passa a circular socialmente foi criada pela medicina da época que, por razões biológicas atribuíam predicados femininos ligados à fragilidade, ao assegurar a preponderância das competências afetivas em detrimento às intelectuais, o recato e o condicionamento da sexualidade e ideia de vocação maternal.

O século XIX foi um ponto de mudança para a sociedade do Brasil que passou por modificações com a consolidação do capitalismo e a vida urbana ofertou novas opções de coexistência social. Com a promoção da burguesia e o aparecimento de uma nova mentalidade na sociedade brasileira, diferentes formas de vivências familiares e domésticas emergiram e, dessa forma, surge um novo andamento para a mulher na sociedade, mas ainda era comum a ideia de que a mulher não necessitava ganhar dinheiro.

A despeito da existência das semelhanças entre mulheres de camadas sociais diferentes, as mulheres mais pobres tinham atributos próprios e padrões específicos, advindos das suas condições de existência. Suas vivências no mercado do trabalho não eram adaptáveis às características dadas ao sexo feminino: eram mulheres que trabalhavam muito; que eram casadas informalmente, em sua maioria; que brigavam na rua; que proferiam palavrões; imagem muito distante do estereótipo cunhado pela medicina como sexo frágil.

A condução dos estudos propostos às meninas era muito diferente do orientado aos meninos (DEL PRIORE, 2004). As matérias comuns eram ministradas separadamente e o aprendizado delas era limitado ao mínimo; algumas poucas meninas estudavam em convento, enquanto muitas outras estavam restritas ao que interessava ao patriciado predominante: ao funcionamento e demandas para se ter um lar futuro: bordar, escrever, contar, ler, coser. Com a descoberta do letramento, a mulher consegue reverter esse papel mudando esse quadro, o que leva à mulher a representar outros papéis sociais.

O avanço lento de temas como assédio, divórcio e aborto não é visto pelo universo ou voz feminina. Somente em 1977 foi aprovado, no Brasil, o divórcio e, ainda assim, uma mulher desquitada na sociedade brasileira era pouco mais que uma prostituta. O direito ao voto feminino aconteceu em 1934. A Constituição Federal registou que o voto e os alistamentos militares são obrigatórios para as mulheres e homens, (BRASIL, 1934, art. 109). Ainda, Simone de Beauvoir, em 1949, lança sua obra *Segundo sexo* e seu livro inaugura a segunda onda feminista.

A história da mulher no Brasil é um relato de muitos séculos de uma discreta e sofrida luta por igualdade de direitos. Em 1962, durante o governo de João Goulart, nasceu o estatuto da mulher casada: Lei 4.121, de 27 de agosto de 1962. O estatuto ressalta que as mulheres casadas não precisavam mais da atualização da autorização do marido para trabalhar e passariam a ter direito à herança e pedir a guarda dos filhos quando ocorresse a separação entre o casal.

No mesmo ano, a pílula anticoncepcional chega ao Brasil dando autonomia e liberdade sexual às mulheres, um cenário bastante diferente dos tempos da colonização, tempo em que inúmeras mulheres indígenas e negras foram vítimas de violência e perseguição dentro de suas comunidades, escravizadas e violentadas, utilizadas como parideiras de escravos e submetidas a todo tipo de humilhações.

Nesse período, o desenho que retrata a história da mulher começa a ser transformado social e intelectualmente, as possibilidades de liberdade ganham notoriedade, mesmo em contextos mais pontuais, e o empoderamento já é visível a algumas mulheres.

1.5 Um recorte da história da mulher Contemporânea

A relação entre passado e presente é uma das propriedades reconhecidamente mais evidentes da contemporaneidade nos países em franco desenvolvimento e, nessa relação, acentua-se a busca pelo novo e o rechaço ao antigo. Essa mentalidade reformula muitas questões sociais de convivência, trabalhistas e, principalmente, ideológicas, atingindo a natureza das atividades dos indivíduos nas sociedades e a figura feminina é, sem dúvida, a mais afetada neste contexto. Os papéis exercidos

pelas mulheres, bem como as esperanças convencionadas sobre elas, são objetos de modificação no cenário de suas vidas públicas e privadas.

A mulher contemporânea tem sua história registrada após muitos problemas estruturais. No brasil, por exemplo, a mulher negra não era considerada ser humano na escravidão e, por tempos, continuou a sendo usada como se elas fossem seres humanos inferiores que pudessem ser usadas, tanto é que a iniciação sexual masculina no quarto da empregada, em geral, não é uma ficção (Blay, 2014), pois pessoas negras eram vistas na sociedade brasileira da época de maneira distorcida, pensados como animais sexuais, (*idem*, p. 24). O feminismo e a libertação sexual feminina deixaram abertos os caminhos para o sexo por prazer e a importância da sexualidade dos corpos femininos impulsionaram novos comportamentos de mulheres que romperam com a julgada passividade feminina. Com isso, tal comportamento gera, presentemente, rupturas nas relações entre mulheres e homens.

Em *Segundo Sexo* (1997), Simone de Beauvoir afirma que uma mulher não nasce, mas torna-se mulher. Nessa obra, a autora traz muitos paradigmas acerca da mulher confrontados e a obra virou um suporte de apoio para muitos pensamentos feministas, mas para compreender o que é se tornar mulher, há uma necessidade entender a coação exercida pelo patriarcado sobre as mulheres até a contemporaneidade, isso propõe a observação para ter determinado a maneira pela qual parte da sociedade discerne a visão das mulheres. Teles (1999, p.10) diz que “o feminismo é uma filosofia universal que considera a existência de uma opressão específica a todas as mulheres. Essa opressão manifesta-se tanto a nível das estruturas como das superestruturas (ideologia, cultura e política).”

Nessa conjuntura, admite configurações distintas de acordo com as classes sociais, em diversos grupos culturais. Amplamente aceito como é um movimento político, interroga as relações de poder e relações opressoras na ideia de abuso de grupos de indivíduos sobre outros. A contraposição é ao poder patriarcal, sugerindo uma modificação na sociedade política, econômica e ideologicamente.

Filosófica e politicamente, a opressão à mulher existiu, e ainda existe, mas a luta do pensamento emancipatório da mulher gerou resultados significativos para a compreensão da identidade feminina, observando desigualdades e complementaridades do gênero. Bourdieu (1996, p.183), desenvolve um pensamento

sobre a noção de trajetória afirmando que esse fato conduz diversos arranjos sucessivos ocupadas por um mesmo indivíduo num ambiente em que é ele próprio está sujeito a incessantes modificações, isto é, uma história dos indivíduos em sociedades não é uma linha reta e padronizada, é oposto a isso, e não tem um padrão, é oscilante de acordo com as ocorrências dos fatos que o indivíduo vive. Nessa perspectiva, com a mudança dos indivíduos em sociedade, nos últimos anos, ocorreu uma ruptura no pensamento sobre o papel da mulher dentro de toda sua subjetividade, uma contemporânea discussão que vai muito além do simbolismo em torno da genitália masculina ou feminina. São inúmeros os pontos de mudanças significativas oriundas do feminismo e das transformações sociais, são verdadeiras revoluções nas expectativas acerca da posição das mulheres na sociedade que indagaram o mundo contemporâneo, eis alguns:

- consciência da feminilidade;
- relações de gênero;
- sexualidade;
- relações trabalhistas;
- relações políticas;
- estruturas familiares.

A imagem da mulher que, no passado, era de sexo frágil que precisava de proteção, que aprisionada aos cuidados com a prole, embolsa atualmente contornos de um organismo em constituição que procura o domínio da realização dos seus potenciais, sendo casada ou conservando-se solteira (ou os dois acontecimentos, cada qual em seu período), que trabalha e tem independência financeira, controlando a maternidade e buscando qualidade de vida ao abraçar a profissão que quiser, são alternativas desconectadas com sujeição do passado, pois a mulher contemporânea idealiza e faz o próprio destino movimentada por suas necessidades interiores.

Ao administrar a si própria, a mulher da contemporaneidade preserva papéis e valores tradicionais, caso queira preservá-los; insere-se no mercado de trabalho; consegue desvincular sexo de procriação.

O momento dos dias atuais é de grandes transformações comportamentais nos valores de homens e de mulheres, pois para homens há a crise da masculinidade sobrepondo-se à crise da definição patriarcal da virilidade, ainda, marcadores sociais de diferença, como gênero, classe e raça estão sendo rechaçados das sociedades paulatinamente. Contemporaneamente, os homens que buscam resgatar antigos papéis sociais nas coletividades estão em mudanças estruturais e mulheres tornando-se empoderadas e, cada dia mais, ascendendo financeira-sócio-intelectualmente. Nas relações sociais de gênero, antigos paradigmas patriarcais e coloniais são confrontados e deixados de lado, enquanto novos se impõem, atingindo homens e mulheres, uns com maior e outros com menor intensidade.

A história da condição da mulher no século XXI inicia com o cenário modificado e da mulher ganhando espaço, isto é, se apropriando do seu espaço. Conquistas ocorrem em várias áreas da sociedade, na música, a expressão feminina ganha força e elas conseguem desconstruir antiga ideia da Amélia, de Ataulfo Alves. Surge a Lei Maria da Penha que inclui uma ampliação no rigor e punições em caso de agressões contra mulher. Em 2015, é aprovada a Lei do feminicídio tornando-o um crime de homicídio qualificado e crime hediondo, elevando as penalidades a situações mais severas para quem o pratica.

Em contextos de iluminação das referências da mulher contemporânea, ganha destaque a presença da mulher nas participações políticas, artísticas e culturais ao redor do mundo. Especificamente, no Brasil, em 1 de janeiro de 2011, Dilma Rousseff marca a história política brasileira ao tomar posse do cargo de presidente, após ter derrotado o candidato do PSDB, José Serra. No caminho das artes, em 24 de março de 2022, a artista Anitta tornou-se a primeira artista solo latina a alcançar o primeiro lugar no *Spotify* com sua música "Envolver”. Ainda, no universo do *funk*, as mulheres ocuparam uma posição coadjuvante, mas estiveram presentes no cenário do *funk* brasileiro, desde que o gênero musical ganhou espaço no país. A cantora Tati Quebra-Barraco foi a pioneira de um movimento de empoderamento feminino através do *funk* que entre críticas positivas e negativas ganhou sucesso e se tornou parte desta pesquisa, como compositora da letra estudada neste trabalho.

A mulher no *funk* ganha notoriedade cantando suas vivências na periferia ao abordar temas como empoderamento, libido, sexo e liberdade feminina. Entre muitas realizações da cantora, foi apresentadora do primeiro reality show de funkeiras em

2015, o Lucky Ladies, que apresentou novas vozes femininas ao *funk*, como Mc Carol. O empoderamento feminino dentro do gênero musical torna-se uma marca da mulher ambiente *funkeiro* brasileiro e a presença das vozes femininas identificaram esse lugar de empoderamento.

Ao comparar o contorno de empoderamento que desenha a mulher através da Antiguidade, da Idade Média, da Idade Moderna e Contemporânea, é necessário investigar características comuns e representações sociais de cada época em si. Para ilustrar resumidamente a ideia proposta nesta pesquisa, abaixo segue um quadro trazendo as nuances da figura da mulher comparativamente nos períodos descritos neste capítulo:

QUADRO 1 - COMPARAÇÃO ENTRE AS FIGURAS DAS MULHERES

IMAGENS DA MULHER			
ANTIGUIDADE	IDADE MÉDIA	IDADE MODERNA	CONTEMPORÂNEA
Mãe; esposa	Mãe; Objeto de posse do marido	Papel de mãe e esposa; fiadeiras; trabalho na roça; tecelãs; azeiteiras; amas de leite; rendeiras; cozinheiras; costureiras; engomadeiras e toda sorte mão de obra ou serviço doméstico	Mãe solo, viúvas, mulheres casadas com mulheres, mulheres casadas com homens, mulheres transgêneros
Retratada em Homero como ninfa: era	Retratada na Bíblia como padrão cristão: figura	Registrada na carta de Caminha como feminina de figura submissa e de	Retratada por Simone de Beauvoir como figura forte e dona dos seus

endeusada e cobiçada; ou como filha de heróis	idealizadamente perfeita e pura x figura demonizada	pertencimento masculino; escravas no Brasil até final do séc. XVIII.	próprios desejos e líder de si.
Progenitora	Figura ligada ao ambiente de reprodução.	Servas do homem;	Busca pela liberdade sexual e autonomia no engravidar
Reclusa	Cumpridoras meramente de suas atividades domésticas, ensino, cuidados, serviço	Mutiladas casos fossem estéreis; a mutilação do clitóris como formas de controlar a sexualidade da mulher	Mulheres com livre possibilidade de escolha de parceiros e orientação sexual livre
Inferior à do homem	Classificadas como física e mentalmente inferiores	Mulheres envolvidas com protestos sociais, atividades políticas e criação literária não eram bem aceitas pela sociedade	Figura constitucionalmente igual ao homem em direitos e deveres
Submissa	Papel de subordinadas e sem voz ativa	Em tempos coloniais, figura associada à feitiçaria e sexualidade	Figura empoderada

Subjugada	Endereçadas ao anonimato	Busca de sua liberdade e de direitos	Independência financeira
Destino traçado desde o nascimento à morte	Escravas	Busca por independência; mesmo sendo responsável por cuidar da família e da casa, busca emancipação e posição social que melhor lhe apraz.	Livres para decidir seus caminhos e propósitos
Comandada pelo homem, por pai ou marido	Consideradas bruxas por serem liberais e empoderadas	Casamentos arranjados; subproduto social com salários menores	Mulher solteira ou não

fonte: autor da dissertação, 2022.

A partir do quadro apresentado, percebem-se algumas características e funções representativas atribuídas à mulher pelos mais diferentes padrões conservadores e patriarcais durante diferentes épocas. A formação desses padrões no passado será de fundamental importância para elaboração do *ethos* discursivo feminino que se quer buscar com esta pesquisa.

CAPÍTULO 2 - O *FUNK* EM CENA

A música carrega em si uma prática de evidenciar a realidade de grupos sociais, sendo uma manifestação cultural que atravessa estruturas sociais, fazendo-se presente na política, na economia, e até com a religião. Desde a Antiguidade,

> O uso que os gregos fazem da música nasce de um duplo sentido existente em nómos: a saber, o estético e o ético. No tocante ao sentido estético, uma norma significa, na teoria musical grega, certos "grupos melódicos que serviam como unidades estruturais para compor melodias mais extensas", isto é, grupos de ritmo que se repetem e criam o que se chama de cadência ou linearidade de uma música. Por isso, "esses grupos eram denominados pelos gregos de nómos, plural nomói, e representavam toda a força dinâmica da música (NASSER, 1997, p. 242, 246).

As canções mantêm-se como forma de linguagem, mesmo usando a designação erudita ou popular. A canção erudita, geralmente, é composta por integrantes com formação teórica em música, o que não acontece, em partes, na canção popular. As letras de músicas pesquisadas neste trabalho são do gênero *funk* e manifestam uma visão de mundo. As letras de *funk* refletem a realidade de um grupo de pessoas postas como minorias (ou ao longo do tempo foram menorizadas) na sociedade por fatores econômicos, raciais, ideológicos, políticos, religiosos e, principalmente, pela visão estrutural de manifestação cultural de menor valor atribuída aos indivíduos que se envolvem com o *funk*, que é uma música feita pela sociedade para sociedade, geralmente composta por músicos sem formação teórica, de forma espontânea.

Este capítulo está organizado da seguinte forma: a seção 2.1 trata da história do *funk*; 2.2 traz o *funk* como expressão artística e cultural no Brasil; a seção 2.3 aborda a compreensão dos subgêneros do *Funk*; o item 2.4 encerra o capítulo falando sobre o *funk* e suas maneiras de romper as fronteiras artístico-culturais e sociais. Os dados trazidos neste capítulo visam apenas a uma contextualização do gênero, para uma melhor compreensão da análise.

2.1 A história do *funk*

A combinação de silêncio e som, técnica e tecnologia, aspectos da cultura humana que permanentemente foram atrelados à música, no que tange a seu papel cultural, ao desenvolvimento de sua teoria e a sua produção. A técnica corresponde

aos processos e métodos realizados numa determinada tarefa e a tecnologia refere-se às ferramentas, conceitos ou materiais utilizados nessa realização (Iazzetta, 1997).

O ser humano tem a capacidade inata para a produção sonora e os instrumentos musicais são extensões tecnológicas dessas capacidades de produzir sons, no entanto, é necessário desenvolvimento/aprimoramento das técnicas para manipulação desses aparatos tecnológicos para que se alcance os resultados desejados. Da cultura popular surge o Cordel, o repente, o rap, bem como o *Funk* que, de acordo com Vianna (1988), está bastante diferente daquele que foi criado nos anos 1960 nos Estados Unidos, pois a população negra da região Sul trazia suas raízes culturais mais legítimas, uma vez que os conquistadores das terras não se importavam com a evangelização dessa camada social. Dessa forma, migraram da área rural para os centros urbanos carregando toda sua bagagem cultural original, incluindo nela o *Blues*, que era uma música rural, produzindo o *rhythm and blues* após sua eletrificação. Havia ampla reprodução nos programas de rádio, cativou os adolescentes como Elvis Presley que, na época, que passaram a repetir a maneira de tocar, cantar e as vestimentas negras.

O nascimento do *Soul* acontece depois da junção do *Rythmand Blues* e do gospel oriundo dos Estados Unidos que geraram outro gênero musical: o *Soul*. Este teve, por sua vez, a bandeira de a luta por direitos civis dos negros estadunidenses, uma luta política nas décadas de 1960 e 70, conforme afirma Herschmann (2005). O estilo recebe um aperfeiçoamento melódico, cedido das igrejas batistas. Isso torna o mercado muito lucrativo e um ótimo negócio para gravadoras como a Stax e a Motown (ESSINGER, 2005, p.10). Os mais importantes nomes para o crescimento do gênero de discurso *Soul* nos seus primeiros anos foram cantores como Aretha Franklin, Sam Cooke, Marvin Gaye, James Brown e Ray Charles. O *Soul funk* fica caracterizado pelo ritmo mais acelerado, James Brown surge como pioneiro nesse segmento e adiciona metais à melodia (MEDEIROS, 2006). Nesse mesmo período, no Brasil, Tony Tornado surge cantando *Soul funk*, só que trazendo as letras para realidade brasileira. Nesse momento, começam os bailes *Funk* com as letras e as músicas dançantes, mas não esquecendo também da questão política dos protestos muito influenciados pelo que estava acontecendo nos Estados Unidos.

2.2 A chegada do *funk* ao Brasil

A agitação cultural e política negra de 1960 e a música *Soul* com sua identidade visual serviram como ponto de partida para a constituição de um movimento político e cultural brasileiro, carioca especificamente, de resistência antirracista. De acordo com Martins (2015), Tony Tornado foi um grande e fundamental representante preto na paisagem musical da época. Seu penteado, seu estilo foram essenciais para o desenvolvimento da consciência política. Segundo o autor,

> O Black Soul Rio surgiu no final dos anos 1960 em plena ditadura e coincide com importantes movimentos juvenis que eclodiram por outros países e tinham em comum, dentre outras questões, a luta pela paz e o fim da guerra do Vietnã. Embora a adesão ao movimento já fosse percebida através do vestuário ao final dos anos 1960, é a presença de um negro no mais importante festival de música realizado no Brasil que vai contribuir decisivamente para o fortalecimento da consciência da negritude e para o aprofundamento da organização de um movimento cultural e político que fosse capaz de aglutinar os negros e as negras em torno de interesses comuns centrados na luta por direitos. (MARTINS, 2015, p. 29).

O cantor Tony Tornado vestia roupas coloridas, diferenciadas e brilhantes; calças boca de sino, sapatos com plataforma e um cabelo negra natural, que por meio das mídias da época, demonstrava um estilo negro de ser. O *Soul* serviu como do movimento de direitos civis dos negros, perde sua força nos anos 1970 e passa a ser apenas um termo inconsistente nos Estado Unidos. Para Vianna (1988), nos primeiros anos dessa década, o *Soul* passou a ser visto como um rótulo comercial por alguns músicos negros e, de acordo com Martins (2015), foi a partir desse momento que o movimento *Black* Rio cria as equipes de som que realizavam bailes nas comunidades inspirada em movimentos como *Black*.

O termo *Funk* surgiu em 1970 como ideia positiva para a população preta, simbolizou o orgulho negro. Segundo Vianna (1988), *Funk* passou a indicar um estilo, com trajes e ritmos favoráveis à cultura popular negra. Ao mesmo tempo, nos subúrbios de Nova Iorque nasceu o *hip-hop*, um tipo de música eletrônica que varia do ritmo *Funk* (HERSCHMANN, 2005). Sob consonância dos autores (Vianna,1988; Herschmann, 2005 e Lopes, 2011), o *Funk* carioca inicia na década de 1970, com os chamados Bailes da Pesada, fomentados por Ademir Lemos e Big Boy. Depois disso, os Bailes da Pesada foram transferidos para a Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, realizados em diversas casas de *show* da região, após a administração do

Canecão, casa noturna carioca, privilegiar o *rock* nacional em ascendência e artistas da MPB. No Brasil, na Zona Sul do Rio de Janeiro, os primeiros bailes *funks aconteceram* juntamente com as festas *Funk* realizadas na cidade de Nova Iorque, na década de 1970. Esses eventos reuniram cerca 500 pessoas fora do Brasil, enquanto bailes *Soul* realizados no Rio, na mesma época, recebiam 15 mil pessoas. O exponente crescimento do *Funk* mostra a aceitabilidade do gênero enquanto ritmo, expressão cultural e artística.

2.3 *Funk* como expressão artística e cultural no Brasil

Contemporaneamente, o *Funk* é um gênero que consegue passear por todas as camadas sociais brasileiras, circulando pelas festas e *playlists* da alta sociedade, com maior ou menor expressividade, até às periferias, locais onde ganha maior relevância, tanto como expressão artística e cultural. Desde década de 1980, segundo Herschmann (2005), o *Funk* solidifica-se no cenário cultural carioca com a aderência de ampla parte dos jovens pobres e negros da cidade. O ritmo em questão foi usado como forma de lazer, diversão e instrumento de participação cultural. Na década seguinte, houve a assimilação dos elementos estadunidenses do *hip-hop* e de diversos ritmos negros como o samba e jongo (Lopes, 2011), resultando na nacionalização do *funk*. De certa forma, o que ocorre é a manifestação de músicas em português e o *funk* sendo reconhecido pela indústria fonográfica brasileira, confirmando a vida cotidiana dos jovens e a cultura das comunidades. Mas o pensamento dessa indústria era obtenção de lucros e nenhuma pretensão de consolidação do ritmo como arte foi pensada no passado.

O lugar de circulação do ritmo e das danças não corroboram um ambiente propício para criação/desenvolvimento de arte, mesmo que, desde a década de 1960, Mario Pedrosa, crítico brasileiro afirma que “arte é o exercício experimental da liberdade” (Canton, 2009, p.11). A partir dessa definição, é possível refletir sobre o seguinte: como exercitar a liberdade e a expressão são preciosos para pessoas que ao longo de anos foram cerceadas dessa possibilidade de liberdade. A poderosa definição de arte supracitada abrange o conceito de liberdade que, certamente, depende de um conjunto de totalidades a serem definidos numa sociedade, no entanto, desde os 1980, o *funk* foi parte da voz de um povo cerceado de liberdade,

que devido a conjuntura financeira, tem de viver em regiões periféricas e comunidades; o funk foi a ferramenta de representatividade e forma de expressão da população preta e pobre, isso é respeitado como um ato ou pensamento de liberdade que, momento histórico propício, teve (e tem) sua função, mesmo que em outro momento não seja, por isso, é indispensável observar os sinais do tempo e suas significações.

Tanto a arte, como a música foram incompreendidas, ou, quem sabe, tenham sido os artistas e os músicos, mas, mesmo diante desse cenário, é possível considerar que há uma infinidade de possibilidades de se produzir música e arte. Na produção de arte, há provocação, instigação e estimulação dos sentidos do indivíduo e ocorre um descondicionamento do ser que contempla a arte. A arte pressupõe a retirada da ordem preestabelecida da coisa, do objeto, do ser, do algo usado como arte, sugere-se, então, ampliações das possibilidades de contemplação, de viver e de organização do/no mundo, a partir do objeto artístico (*idem*, p.12). Na música, há uma dependência da cultura, da sociedade, da função que a música vai possuir, do ouvinte, do momento em que se vive, do músico que cria a música. A arte vai instruir a desaprender as leis das obviedades que são conferidas aos objetos, às coisas... já a música pode ter algo a dizer sobre a sociedade, valores e moral, história, códigos e regras da localidade de onde se vive, da cultura, dos costumes. Nesse arrolamento entre música como instrumento de arte, perceber o *funk* como produto artístico é fundamental, já que o *funk* transporta uma abundância de significado, ou seja, toda música tem algo a nos dizer, bem como a arte em geral.

A música, que já foi conhecida na Grécia antiga como arte das musas, possui múltiplas funções na sociedade em que se vive, fator corriqueiro entre as diversas culturas mundiais, assim, usar música para cantar, se divertir, para ajudar entretenimento durante o trânsito, para cozinhar, para dançar, para relaxar, para estudar, para se manifestar, acontece em com naturalidade na população brasileira, entretanto, a ideia de apreciação da música foi direcionada apenas ao gênero clássico, deixando de lado todos os outros gêneros, principalmente o *funk*.

No início dos anos 1980, o movimento *funk* foi caracterizado por muitas produções gravadas com batidas do Miami Bass, provenientes dos Estados Unidos, que se consagrou letras erotizadas, com ritmo mais rápido, cantadas em inglês, adaptadas para o português. Foram lançadas músicas em português em 1989,

quando os bailes começaram a movimentar cada vez mais pessoas. O surgimento das melôs, uma designação do *funk* com marcas mais politizas, veio a partir do momento em que os “frequentadores passaram a fazer suas versões das músicas com palavras que soassem parecido com suas versões originais” (MEDEIROS, 2006, p.16). DJ Marlboro, pioneiro na estratégia de cantar as músicas norte-americanas em português, coloca o *funk* carioca no cenário cultural e artístico do Brasil. Para Essinger (2005, p.84), o DJ foi o grande idealizador da nacionalização do *funk*. Entretanto, a popularidade do *funk* na época deveu-se ao seguinte:

a) o primeiro momento: pode ser observado a partir de Mendonça (2011, p. 24) que diz que ocorreu o primeiro concurso de MC’s do Brasil: jovens das comunidades foram chamados a produzir letras de *Funk* que ponderassem sobre seu contexto social. Após isso, outros concursos foram acontecendo e a popularidade do *funk* aumentou; O primeiro concurso foi na cidade de São Gonçalo, no Festival Baile da Mauá, no Rio de Janeiro.

b) o segundo momento: em 1994, o DJ Marlboro participa do programa Xuxa Park 19 como convidado, gera visibilidade ao movimento *funk,* assim, o movimento vai parar na mídia televisiva. Durante três anos, Marlboro tornou-se atração fixa do Xuxa Park Hits, (ESSINGER, 2005, p. 135 - 136).

Durante o período dessa nacionalização do *funk* e apropriação do *funk* como arte, os bailes que ocorriam nos clubes das periferias das grandes cidades, passaram a ser realizados nas ruas: equipes concorrendo entre si, disputando quem possuía os melhores sons, o grupo mais desenvolto e o melhor DJ, assim, o *funk* ganha força nas realidades dos moradores das comunidades periféricas, pois as músicas abordavam da sua realidade e contexto de vida.

Os anos 1990 marcam o crescimento do *funk* no cenário musical e artístico brasileiro, porém, a representação como expressão cultural e artística das periferias cariocas não implicou em reconhecimento cultural como um todo (SÁ, 2007, p. 11), pelo contrário, o *funk* teve que lidar com seu grande maior inimigo, o preconceito. A mídia, a política e os formadores de opinião apontavam o *funk* como um fenômeno que gerava pânico moral. À medida que o consumo crescente do *funk* ocorre na classe baixa da sociedade, os bailes multiplicam-se e aparecem novos atores para a constituição desse gênero musical, os MCs, que por meio das letras, representam a

realidade da camada desfavorecida da sociedade, expondo desigualdades sociais. Herschmann (2005) diz que os anos 1990 trariam à tona a decadência da parte da sociedade que procurava encobrir, bem como a mentira da democracia racial, comprovando a intranquilidade desequilibrada das forças sociais, políticas e culturais, o que se percebe é a probabilidade de conciliação da população desprovida do poderio com a chegada da Nova República sendo abalada com a impossibilidade de plena cidadania, isso resulta em parte da sociedade sendo menorizada. Mas, dentro desse cenário, a arte da criação musical e o campo da produção de estéticas corporais retrataram a resistências das dificuldades por meio do *funk*, pois a luta pela circulação da arte e dos sujeitos pelo espaço público era uma pauta evidente do contexto.

Mizrahi (2020, p.41) diz que as relações sociais formadas por artistas, amigos, parceiros de criação musical, até familiares, afirma o fazer artístico funk, produzindo ambiguidades e tal dinâmica criativa no *funk* trabalha intencionalmente para a conectividade. Ainda, relacionar-se para agregar e reter a diferença e a singularidade estilística, artística, estética. As ambiguidades geram possibilidades de entendimento com significações sociais próprias para cada indivíduo que interage com o *funk* dentro das sociedades, para um é apenas música para dançar, para outros arte com finalidade reflexiva. Nessa dualidade, a conexão desses integrantes ocorre tornando-os nivelados ou emparelhados, ou seja, diminuindo diferenças e aumentando igualdades.

O *funk*, principalmente pornográfico, como expressão cultural e como arma de manifestação da artística, é um mecanismo ótimo para pensar sobre a arte, pois opera se chocando à estética, desestabilizando os axiomas e as ideologias cristalizadas sobre cultura e arte, reposicionando pensamentos e propondo discussões sociais importantes. Mas, com obviedade, não choca apenas com objetivo de chocar, mas porque aparenta atingir (ou atinge) os suportes que todo indivíduo tem sobre o que é nação, sociedade, ética, poder, reflexões por meio de letras que vão denunciar condutas, acontecimentos, apontaram em como lidar com as tragédias, culpas faltas, ausências e horrores da sociedade. O pressuposto do *funk* como arte sustenta-se da subjetividade, importante parte da apreensão da arte que é formada de conhecimento objetivo, submergindo a história, a fim de que com esse material seja admissível estabelecer muitas relações e reflexões.

No que se refere à arte, as letras de *funk* pornográficos são criações do ser humano para noticiarem suas visões sensíveis do mundo imaginário (ou do mundo real, no caso dos *funks* com teor pornográfico) por meio do uso de aparatos sonoros e recursos linguísticos. Ainda que o conceito de arte tenha sido revistado e remodelado desde a antiguidade clássica, a ideia de que a

> ‘Arte’ remete a, ao menos, dois conceitos básicos: um é mais restrito, pois trata da arte como ‘obra de arte’, circunscrita na história da arte, feita por artistas e na maioria das vezes localizada em instituições artísticas; o outro é mais amplo, pois concebe a arte como o conjunto de atos criadores ou inovadores presentes em qualquer cultura humana. (FERREIRA, 2014, p. 22)

No que se refere à ideia do que é restrito, referir-se-á a algo que surge do contexto histórico-social delimitado pelo espaço e tempo, já o “amplo” resgata conceitos primordiais como cultura, humanidade e suas histórias, em suas sociedades. É evidente nessa abordagem ficaram de fora muitos conceitos de arte com objetivo de retratar uma divisão mais basilar e, até simplória, a partir da qual outras concepções poderiam ser apontadas na composição do que é arte, mas o foco desta pesquisa é o tratamento do *funk* como expressão artística, muito embora tratar o *funk* como arte seja bastante coerente para este trabalho. Mesmo diante disso, usar-se-á a estratégia de retratar o *funk* como um subsídio para pensar a arte e artístico, pois, segundo Gell (2018), o *funk* ainda é um objeto muito complexo que adentra com as intencionalidades em muitas problemáticas que assinalam a cena pública atual do Brasil.

Há, no *funk* pornográfico, um potencial para ruptura dos padrões de arte no Brasil, pois não existe uma forma de apreciação do belo, o que existe são provocações num sistema ação, que evoca, através dos discursos acerca do corpo, o erótico, obscenidade, a sexualidade.

Todo sujeito contemporâneo é multifacetado e submetido à imensidade de dados e informações em suas relações cotidianas e está inserido em movimentos fluidos e híbridos, marcas de novos arranjos sociais, políticos e econômicos. A pluralidade de suas experiências e os conflitos, tanto próprios quanto coletivos, demanda por diferentes experimentações no que tange ao fazer e fruir artístico e cultural.

Ora, se o público de uma ação cultural é constituído por um conjunto de indivíduos, esse coletivo de sujeitos pós-modernos não pode ser tomado como uma massa amorfa e homogênea. Entretanto, o Modelo Hierarquizado da Cultura (MHC) organiza a cultura de acordo com critérios de juízo de gosto e orientado por processo de distinção essencialista e elitista. Marques (2015) afirma que este modelo trata o público de forma estanque e ainda hoje é tomado por base na constituição de políticas públicas culturais. Dessa forma, é preciso pensar na expressividade do funk como modelo de produção cultural e artístico relevante à sociedade brasileira, já que o maior canal do *youtube* Brasil é um canal de *Funk*, canal KondZila. Nessa perspectiva, pensar que vídeo é um suporte bastante rico, que transporte de imagem, áudio, texto, discursos é considerar que um vídeo colabora para a construção de espaços de informação, consentindo o convívio de muitas informações, às quais favorece o crescimento da cultura.

2.4 Subgêneros do *funk*

A fase de dourada do *funk* carioca inicia-se em 1995 com os MCs Cidinho e Doca recebendo popularidade midiática e a música Rap da Felicidade vira um cartão-postal do *funk*, cantada por todos os integrantes do movimento *funk.* Guedes (2007, p. 47) afirma que nasceram os bons moços do *funk* com o surgimento da dupla Claudinho & Buchecha. As músicas melodiosas, ingênuas e divertidas impulsionaram a dupla pelo país, criando o seguinte cenário: dois jovens pretos, da periferia de São Gonçalo, conquistando fama e vendendo três milhões de discos. O cantor Latino consagrou-se o príncipe do *funk melody* na mesma década. Com repertório igualmente ingênuo e alegre, grande parcela da classe média passou a ser seu público, o que popularizou mais fortemente o *funk* do fim dos anos 90.

Paralelamente, a ascensão do estilo proibidão vai acontecendo e recebia seu espaço dentro das favelas: Esse tipo de *funk*, como toda música, é um produto da sociedade e reflete o contexto de onde o sujeito está inserido. Por vezes, tais letras revelam a realidade criminosa das comunidades com as facções, outras trazem à tona vivência sexual desses indivíduos que vivem nessas comunidades, dessa forma, o *funk* foi se adaptando e refletindo cada vez mais a sociedade em que está inserido. A partir da influência do *funk* carioca surgem diversos tipos de *funk* no Brasil. O *funk*

proibidão é um exemplo, pois surgiu no Rio de Janeiro através dessa extensão e ficou conhecido por ter em suas letras explícitas muitas palavras de baixo calão, sexualidade e ostentação, que retratam ou engrandecem o tráfico de drogas e a vida no crime. No entanto, é preciso ressaltar que não é apenas uma característica genuína do *funk* esse tipo de letra descrita anteriormente; diversos gêneros musicais também possuem letras com tais características, como por exemplo, música *Recado pra Zetinha*, interpretada e composta por Clemilda, do gênero forró. A letra da música diz o seguinte:

> Zetinha, essa saudade me mata
> Zetinha, esta saudade me acaba
> Zetinha, quando eu chegar no Norte
> quero seu abraço forte,
> juriti, nambu assada (2X)
>
> Só quero nambu, Zetinha (2X)
> Só quero nambu Zetinha,
> Só quero nambu Zetinha,
> um pouquinho de farinha
> É tão bom nambu na brasa (MIRALDO ARAGÃO / CLEMILDA)

A música tem em sua composição a duplicidade de sentidos o que remete à uma formação de sentido pornográfico estabelecidas pela emissão sonora, sob essa perspectiva, é possível estabelecer jogos sobre os sentidos das palavras que ocasionam a materialidade da língua e da história ao lugar discursivo em que são praticadas as conjunturas que fornecem a historicidade e o funcionamento do sentido pornográfico produzido, a partir das marcas existentes na música.

O *funk* consciente é outra ramificação do *funk* carioca revelou o cotidiano das comunidades e periferias, com objetivo dar visibilidade à realidade dos moradores. Os problemas vividos numa favela, o descaso do estado e a pobreza, os problemas da violência e a difícil relação entre polícia e moradores das comunidades, a sexualidade, o tráfico de drogas e as relações familiares são pautas comuns encontradas nesse tipo de *funk*. Em 2011, o *funk* ostentação, original da Baixada Santista, em Santos, São Paulo, conquista visibilidade no Brasil. Nas letras dessas músicas, há uma referência direta à supervalorização dos bens materiais, ao consumo e à cultura material. A aquisição de cordões de ouro e roupas de marca, carros, motos, mansões, e tudo que envolve o crescimento desenfreado da riqueza, principalmente daqueles que vem da classe operária.

Em sua maioria, as letras das músicas no *funk* são simples, usando termos e figuras de linguagem informal e compreensíveis a seu público, e usando da repetição como um meio que fixa essas letras na mente de seus ouvintes. Unido a isso, a batida caracteriza um tipo de música para dançar, que assim como a letra, também possui movimentos repetitivos. Parecido com que já tinha acontecido com o samba, que também é uma manifestação cultural assim como *funk*, o estilo musical da população negra, o samba e *funk* enfrentaram discriminação desde o seu surgimento, cabe ressaltar que a cultura é influenciada por estruturas sociais como política, economia, religião, as quais são afetadas pela cultura. Nessa relação, o samba deixa de sofrer preconceito, mas o *funk* não. O *funk* nunca foi um estilo musical homogêneo; possui variedades internas que ficaram mais visíveis nos anos 2000. Um dos fatores pelos quais o *funk* era e ainda é repreendido por muitos na sociedade é justamente a dança que o acompanha e as roupas que os indivíduos vestem. Apesar da elite abraçar o *funk*, segundo Mansano (2008) existem duas grandes diferenças que estão entrelaçadas intimamente: a maneira de dançar e as vestimentas. A roupa mais justa da mulher e, por vezes, decotada usadas nos bailes *funk* agrega uma mudança de postura corporal, sensualizando e erotizando o corpo. É possível perceber ainda que roupas da classe média usadas para dançar o *funk* não são tão provocantes e ousadas quanto as roupas usadas nas periferias. O tipo de vestimenta, segundo o autor, sugere uma modificação da dança, mesmo dançando as mesmas coreografias, as roupas são mais comportadas. (JOBIM; MANSANO, 2008, p. 6). Apesar de haver alterações na configuração do dançar entre classes diferentes, o *funk* movimentou e movimenta muito dinheiro, atrai o olhar de empresários interessados que buscam lucrar com o ritmo.

Essa dança não é vista como expressão artística, mas sim como uma dança erótica e sexual, principalmente pelo fato de que a dança acompanha a batida, sendo assim, quanto mais rápida a batida, mais frenético o movimento do corpo. Os gestos tornam-se mais destacados e a coreografia faz lembrar a encenação de um ato sexual.

2.5 O *funk* rompendo fronteiras artístico-culturais e sociais

Como o *funk* surgiu dentro das comunidades seguindo rumos do lazer e entretenimento aos pobres cariocas, retratou cantando a vida cotidiana dos frequentadores originais de bailes, trouxe à tona temas como a violência policial nas comunidades, a realidade da pobreza nas favelas, os sonhos e medos dos moradores, mostrando o contexto em que aqueles músicos do *funk* viviam. Souto (2003, p.59) diz que, na última década, o *funk* ganhou uma enorme atenção midiática, deixando de ser um fenômeno da juventude limitado e proveniente das camadas populares de baixa renda. Para o autor, o *funk* adentra nas chamadas classes médias e comunga do seu universo, sendo consumido indistintamente por jovens dos morros e do asfalto (HERSCHMANN, 2000, p. 17).

A elite consumista do *funk* é a mesma que ainda procura evitar o convívio com os residentes periféricos e, por vezes, estigmatiza essa parcela da sociedade. O *funk* foi absorvido por todas as classes, pois partes ricas das sociedades se deslocam, muitas vezes, interessadas pelos atributos do ritmo, até às comunidades carentes para aproveitarem dos bailes realizados.

Segundo Póvoa e Rocha (2011, p. 21), o *funk* é uma cultura regional que se expandiu para outros lugares, é uma cultura viva que atrai público, quer pela curiosidade, quer pelo ritmo dançante, suscitando no mundo das classes menos privilegiadas um deslumbre nas classes mais altas. Esses dois universos arquitetam, em paralelo, dois ambientes alheios em si, e justamente por isso, ocorre a curiosidade de ambos os mundos (PÓVOA; ROCHA, 2011, p. 22). A relação de convívio direto entre favela e elite ocorre, neste caso, no âmbito musical. A elite subiu aos morros e conviveu entre os dois lados, apreciou a realidade do baile *funk* na periferia, mas ao se sentir desconfortável trouxe essa cultura e arte da favela para sua atmosfera. Póvoa e Rocha (2011, p.21), fazem menção à Adriana Facina, professora e antropóloga, que acredita na aceitação do estilo *funk* pela elite é apenas mais um tópico de uma dinâmica cultural antiga, assinalada pela assimilação das artes populares pela elite, em que a existência das elites é composta desespero, consumo e solidão, vazia de experiências próprias, por isso, os ricos consomem a criatividade que vem de outros lugares.

A vida da elite sempre esteve arrolada à vida daqueles que não são da elite, mesmo que seja apenas numa relação econômica ou trabalhista, em que o pobre trabalha para o rico. Considerando o tempo, o *funk* é um pouco mais democrático no que diz respeito a este assunto, pois alguns cantores e cantoras vindos da classe mais baixa e que conseguiram se destacar no universo artístico tem representado muito bem a realidade das comunidades, ainda assim, percebe-se uma diferença de classes nos estilos de shows e o público que os frequentam.

A aceitação do *funk* pelas camadas mais altas não implica em proximidade entre elite e proletariados, apesar de Souto (2003, p. 70) assegurar que movimentos similares ao *funk* "rompem fronteiras de classe e de cor". Ainda, nos bailes *funk*, jovens de classe média, compartilham do mesmo som e da mesma dança e, em alguns casos, até o repertório de gírias é idêntico, juntamente com os hábitos sociais. É claro que existem brechas nessa afirmação, uma vez que, enquanto para o jovem da periferia, o *funk* representa seu contexto e realidade de vida, para a maioria dos jovens de classe média, ele pode ser apenas mais um ritmo musical que os diverte. Não se pretende afirmar que o ato de consumir uma manifestação artística popular, um traço cultural e artístico seja errado para as elites, pelo contrário, apenas o que se mostra com essa afirmação é que, de que forma, o *funk* chegou às elites, independente do que seus criadores pensem a respeito dessa apropriação.

Por fim, vale destacar o papel do *funk* na vida dos jovens, principalmente os pobres e negros. Nos anos 1990, com o grande sucesso do disco Funk Brasil n1º, do DJ Malboro e suas letras já em português, há o aparecimento dos MCs, jovens vindos da classe mais popular, que compartilhavam e narram o dia a dia nas comunidades e suas experiências juvenis, com letras simples, clara e acessível de expressão da realidade que viviam. Coelho (2006) contempla o gênero musical *funk* como um meio de valorização social por parte dos jovens brasileiros e que foi aderido pelos demais atores da sociedade.

O *funk* é um tipo de música que assumiu parte da sociedade e não apenas estaria ligado à importância da compreensão de uma nova música popular, mas, é elemento fundamental na busca por uma juventude culturalmente marginalizada inclusa na sociedade, muito embora essa marginalização não seja geográfica. O *funk* é uma arte e cultura muito nova e abrangente, de certa maneira, desde seus primórdios, lá no interior estadunidense, já sofreu preconceito, suas raízes se

mantiveram por falta de interesse dos colonizadores em moldar seus, até então, escravos.

De certa forma, esse é um fato muito importante, visto que a pureza da cultura negra se manteve, foi expandida, evoluindo ao longo do tempo, diversificando o meio musical. No Brasil, possui grande representatividade, principalmente para a classe popular, jovem e negra que teve seu contexto de vida explicado através de músicas que envolvem todo tipo de gente, mas que acima abraça a diversidade cultural alcançando jovens e adultos, pobres e ricos, negros e brancos, rompendo fronteiras e levando mensagens, cultura e arte por onde passa.

CAPÍTULO 3 - O DISCURSO PORNOGRÁFICO E O *ETHOS* EM CENA

A AD, desde a década de 60, tornou-se um dos estudos mais importantes na busca de compreender diferentes sentidos que os textos e os discursos propõem e, nessa perspectiva, as teorias da AD desenvolvem o estudo do *ethos* discursivo no cumprimento analítico de investigar as significações intencionais e as não institucionais também. Ou seja, com o *ethos*, os itens significativos com certas restrições a que eles estão submetidos, como diz Maingueneau (2008, p. 94) são uma forma de ser através de um jeito de dizer. Mais precisamente, é uma ideia de transmissão da imagem do próprio orador no discurso que pode ou coincidir com sua identidade, mas, acima de tudo, o que se apresenta é a uma imagem criada e mostrada no ato de enunciação.

O gênero pornográfico é alvo de muito preconceito no Brasil e pejorativamente visto, tanto pelos estudos críticos quanto pelo senso comum. A questão moral está intimamente ligada a geração desse preconceito, ocasionando condenações que se destacam no âmbito familiar, político e religioso. Por muito tempo, ocorreu intensa censura às obras pornográficas, taxadas de licenciosas, imorais, de mau gosto, mas a academia abriu suas portas para estudar as nuances que envolvem o pornográfico e, nesse entremeio, estudar o discurso pornográfico. Um dos grandes especialistas que se dedicou a esse mérito foi Dominique Maingueneau, linguista francês e professor universitário em Paris-Sorbonne, Paris IV, que desempenha a função de pesquisador na área de Análise do Discurso.

Na tentativa de conceituação do discurso pornográfico, o pesquisador escreve a obra *Discurso pornográfico* (2010). As considerações do estudioso francês abordam sobre o que é de caráter pornográfico, por exemplo, o filme que oferece ao público cenas da vida sexual, sem examinar a estética e com determinada crueza provocante, sobretudo, cenas de relações sexuais. Sob tal perspectiva, cabe observar que a análise do discurso é um dispositivo analítico que oferece, a partir do corpus e da pergunta de pesquisa, possibilidades para o analista; para isso, será fundamental uma investigação das minúcias do discurso pornográfico, mesmo que nas representações sociais espontâneas haja uma localização da produção pornográfica como uma produção de textos inferiores hierarquicamente, assim, discutir-se-á um pouco de tal teoria.

Para atingir esse objetivo, o capítulo trata do Discurso e a Análise do Discurso no 3.1; na seção 3.2 aborda-se a constituição do *ethos* discursivo feminino; na seção 3.3 observa-se o Discurso Pornográfico, segundo Maingueneau (2010), percebendo-o num texto sinestésico, cujo objetivo é provocar no receptor o desejo de gozar, provocando um estado de tensão. A seção 3.4 busca os entornos da definição de Obsceno e Erótico, definições importantes para a pesquisa em questão, tendo em vista sua proposta.

3.1 O discurso e a Análise do Discurso

A França dispõe de extraordinária visibilidade literária no que se refere à ciência das da linguagem, o que admite a variedade de gêneros textuais circulando pelos muitos caminhos intelectuais do país. Como todo país intelectualizado, há um trânsito de textos que atravessam tais ambientes altamente letrados. Para Orlandi (2015, p.26) todos os textos são conduzidos dentro de discursos e a Análise do Discurso (doravante AD) subsidia possibilidades significativas presentes na cena discursiva, considerando a existência de diversos sentidos camuflados em textos e em discursos. Os sentidos não ditos que podem continuar inalcançáveis sem a aplicação de técnicas apropriadas de análises e verificações presentes na AD. Em outras palavras, AD é uma disciplina que pesquisa a produção de sentidos que acontece na relação entre o sujeito, a língua e a história, com objetivo de compreender o sistema de ideias no interior dos discursos e o resultado de sentido que ocorre entre os entre sujeitos que se comunicam.

A pretensão da AD, então, seria a de criar artifícios que norteiam o leitor ou usuário do texto a níveis de opacidade da atuação estratégica de um sujeito (MAINGUENEAU, 1997, p. 11), ou seja, construir novos caminhos significativos. Dessa feita, um dos desígnios da AD é realizar gestos de leitura aprofundados que contemplem ou não em condições e aspectos externos aos textos que busquem a detecção de uma significação que se mostre inscrita num texto, contudo, não escrito nele.

Os discursos surgem como as atividades comunicativas de um sujeito num curso de situação, englobando um conjunto de enunciados realizados por um locutor e o episódio de sua enunciação, assim, toda enunciação origina um todo significativo

com autonomia de sua extensão, sendo o discurso percebido como o responsável do efeito de sentido entre interlocutores determinados e efeitos de sentidos possíveis acontecem no processo de interação.

A AD, consequentemente, consegue estabelecer explicações e interpretações e, por vezes, vinculando-se às ciências sociais, concebe que exista na língua um ordenamento próprio e natural, de forma autônoma, que objetiva reingressar a noção de uma situação. A noção de sujeito para interior da análise da linguagem, da história é, de modo direto, afetada pelo simbólico. A centralidade não é mais do sujeito e o afetamento se efetua no plano real da história e no plano não imaginário da língua. Isso individualiza a noção de sujeito discursivo trabalhando pelo inconsciente e pela ideologia assegurada por Orlandi (2005, p. 20). Em outras palavras, a vida comunicativa recorre às palavras que são usadas textual e/ou discursivamente e que circulam carregadas de sentidos cristalizados ao léxico e não é possível, muitas vezes, mensurar como tais sentidos foram estabelecidos, mas simplesmente conseguem significar algo perfeitamente.

A palavra discurso é bastante usual nas ciências da linguagem e tem sido apontado para a atividade verbal como constante referência. Segundo Maingueneau 2004, p. 51), o discurso já foi entendido como cada evento de fala e/ou como qualquer uso limitado da língua, sendo idealizado ambiguamente e indicando tanto o aparelho que admite elaborar um conjunto de texto como o conjugado de textos produzidos propriamente dito, assim, o uso circulante do termo ocorre pela alteração na forma de investigar a linguagem.

Maingueneau (idem, p.52), ao dizer que o discurso conjectura uma organização transfrástica, localizada além dos perímetros frasais, faz-se a alusão à ideia de que ele movimenta estruturas dessemelhantes das da frase. Mas isso não compõe a ideia de que todo discurso será apontado por conjuntos de palavras que são essencialmente de aparência superior à frase, pois os discursos estão submetidos a códigos de organização de alguma comunidade. Assim, as normas de organização acontecem sobre o plano do texto, no dimensionamento do enunciado, no momento da enunciação e cada projeto textual terá discursivamente sua especificidade.

O discurso é uma forma de ação e é interativo são submetidos a regras de organizações. Para Maingueneau (2015, p. 25) a fala é uma ação sobre o outro e não

apenas uma representação do mundo, sendo as atividades socialmente reconhecidas. Por ser uma atividade verbal, assume um papel de interatividade, devido à manifestação de troca, em que os interlocutores coordenam suas interações.

Todo discurso não é discurso a não ser que permaneça conexo a uma instância que, ao mesmo tempo, se põe como fonte das pontes de referência espaciais, pessoais, temporais (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p.170), pois aponta para qual maneira pode adotar em relação àquilo que articula de seu interlocutor. Assim, todo discurso distingue algum sujeito (um EU), um agente que se coloca como origem das referências do espaço discursivo, o que remeterá qual a atitude em relação àquilo que se articula acerca do co-enunciador. Dito de outra forma, o discurso é assumido por um sujeito e é complemente contextualizado (Maingueneau, 2015, p. 26) o que significa dizer que existe um (EU) sujeito origina as referências espaciais, temporais e pessoais, indicando que atitudes assume, mesmo que seja uma atitude forjada. É um ambiente fora da língua e fora do sujeito, com marcas ideológicas, produzido e ininterruptamente modificado social e historicamente. É o lugar em que os discursantes se introduzem para discorrer, ou seja, qualquer indivíduo será sempre inscrito num discurso para ter voz, comunicar qualquer coisa, ou falar.

O discurso é visto como uma maneira de agir linguisticamente, como algo orientado, direcionado e norteado, que supõe uma organização situada além da frase. Uma espécie de fase de um sistema de contextualização e interação, administrado por normas, admitido em um interdiscurso: é o dizer já dito e o que permeia e determina uma formação discursiva.

No bojo desta discussão, cabe dizer que os sujeitos são interpelados ideologicamente, sem ter consciência disso, pois os processos ideológicos acontecem na língua e pela língua. Ao dizer que um sujeito que é assujeitado por acreditar que as palavras carregam o sentido, que após a análise, por meio da AD vão sem desconstruídos, vão sendo revisitados, ressignificados e repensadas.

Aparentemente, o discurso é percebido como de uma conjuntura de atributos que, após o surgimento das atividades verbais, abarcam as intencionalidades do locutor que cria o seguinte: a ação verbal; a veiculação; o ambiente de produção. Numa situação comunicativa entre locutores que ordenam suas enunciações e percebem o imediato efeito que as palavras contraem sobre o outro, fica aparente

uma interatividade, que é um atributo do discurso. No entanto, não se quer afirmar aqui que todo discurso seja procedente desses atos conversacionais, embora, as atividades verbais efetivem a interatividade entre dois parceiros e os possíveis pontos marcados de enunciados em dois polos distintos (co-enunciador de um lado, do outro, enunciador).

3.2 Constituição do *ethos* discursivo feminino

Desde a Antiguidade Clássica, busca-se entender como os meios discursivos e grande o poderio para influenciar os ouvintes. Além das diversas problemáticas pertinentes aos discursos, no passado, estudiosos pesquisam a noção de *ethos*, um termo emprestado da retórica antiga. Nesta pesquisa, a noção de *ethos* em abordagem não se apresenta ligada à tradição retórica. Forram assistidos estudos da AD, observando que o *ethos* designa uma expressão psicológica de uma imagem que um discursante edifica em seu discurso para desempenhar uma influência sobre o outro (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 220).

Na AD, Maingueneau (2008 *apud* Amossy, 2008, p. 69) estuda o *ethos* por ambientes além do domínio da argumentação, observando artifícios mais gerais dos sujeitos relacionados às atitudes discursivas, então, o *ethos* não é um ser explícito, mas mostrado e, por conseguinte, todo orador exibirá sua forma de dizer no andamento da enunciação. O *ethos* está ligado ao desempenho a que corresponde um discurso, e não ao ser discursante, independentemente de seu comportamento oratório. Significa dizer que o orador aspira ser, dará a entender e mostrará, por exemplo, não diz que é bucólico ou putanheiro, mas apresentar-se-á com sua maneira de se exprimir.

O *ethos* é o sujeito da enunciação e está ligado ao exercício da palavra, (AMOSSY, 2008, p.31 apud MAINGUENEAU, 1993). A enunciação possibilita o destinatário a construir uma suposta imagem do enunciador, ou seja, acontece a constituição do *ethos* discursivo de um sujeito. O *ethos* é um aparelho pelo qual um discursador manifesta sua pessoa notável através da atitude de se manifestar. O estudo do *ethos* localiza-se na intersecção da teoria da argumentação com a pragmática, sendo desenvolvido e aprimorado discursivamente, permanecendo em todo ato comunicativo, isto é, está presente em todo discurso humano.

Maingueneau cita que

> - o *ethos* é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem" do locutor exterior a sua fala;
> - o *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro;
> - é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica. (MAINGUENEAU, 2010, p. 17).

Isso quer dizer que o *ethos* discursivo pode ser elaborado, observando o lugar de onde os sujeitos discursivos falam e os possíveis efeitos de sentido produzidos no discurso desses sujeitos, aliando o uso das estratégias linguístico-discursivas utilizadas por eles, os sentidos atribuídos ao gênero *funk* que são fundamentais para a discussão desta pesquisa. Nessa perspectiva, será visto o *ethos* constituído pelo discurso, no momento da enunciação, pois, como aponta Maingueneau (2011), o discurso é a linguagem em ação, por isso a linguagem é uma construção social, que promove diálogo e interação. É preciso considerar, ainda, que a autonomia discursiva é edificada na interação social realizada entre os sujeitos numa situação enunciativa.

O conteúdo variável e controverso determina a formação do *ethos* de professor, marido, político, bem como o *ethos* pornográfico, pois é completamente dependente dos tipos ou gêneros de discurso que o compõem. A distinção de um gênero é abordada por Maingueneau (2015, p. 121-122) para constituição do *ethos*. Segundo o autor, o emprego que irá desempenhar numa situação enunciativa perpassa por cada gênero adjunto a uma/vários fins, aos papéis que os parceiros de enunciação possuem, junto com o ambiente apropriado para seu sucesso da atividade enunciativa, bem como o modo de inscrição numa temporalidade, o suporte que veicula sua composição enunciativa e o uso específico de recursos linguísticos. Nessa perspectiva, as três dimensões do *ethos* na tentativa de dar um tratamento eficaz do todo tipo de texto:

> 1. a dimensão “categorial” recobre coisas muito diversas. Ela pode tratar de papéis discursivos ou de status extradiscursivos. Os papéis discursivos são aqueles ligados à atividade de palavra: animador, contador, pregador... Os status extradiscursivos podem ser de natureza muito variada: pai de família, funcionário, médico, camponês, americano, solteiro etc.;

> 2. a dimensão “experiencial” do ethos recobre as características sócio-psicológicas estereotipadas, associadas às noções de incorporação e de mundo ético: bom senso e lentidão do camponês, dinâmica do jovem empreendedor...;
>
> 3. a dimensão “ideológica” refere-se a posicionamentos dentro de um campo: feminista, de esquerda, conservador ou anticlerical... dentro do campo político, romântico ou naturalista... dentro do campo literário etc. (MAINGUENEAU, 2018, p. 322)

Cada uma dessas dimensões entrelaça-se em interação, por exemplo, para esta pesquisa, a dimensão categorial, atribui o papel discursivo ligados à atividade de palavra à cantora que, por meio da interpretação, faz uso das palavras para cantar as letras das músicas do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres que serão analisadas. A dimensão experiencial do *ethos* recupera os predicados sociopsicológicos estereotipados e associadas às noções de incorporação e de mundo ético das intérpretes do *funk* e a dimensão ideológica designa posicionamentos dentro da esfera pornográfico. Para refletir sobre o *ethos* discursivo, é preciso perceber que ocorreu entendimento entre *ethos* dito, tudo aquilo que o enunciador cita acerca de si próprio, e *ethos* mostrado, o que se mostra com sua maneira de enunciar. (MAINGUENEAU, 2018, p. 322). Essa forma de observação é análoga entre mostrar e dizer, significando que o *ethos* discursivo se apresenta no ato de enunciação, mas não está dito no enunciado, em outras palavras, existe uma comunicação de um conteúdo num lado da enunciação e, do outro lado, o modo como a comunicação foi realizada. Maingueneau (2018) ressalta que o *ethos* discursivo é um elemento compõe as enunciações e que o *ethos* dito não é um elemento obrigatório, efetivando que

> A leitura do corpus permite discernir três estratégias principais no gerenciamento da relação entre ethos dito e ethos mostrado. A primeira consiste em instituir uma ruptura entre eles por meio do apagamento do ethos mostrado; a segunda consiste em produzir uma convergência, isto é, apoiar o ethos dito pelo ethos mostrado e estabilizar o ethos mostrado usando o ethos dito. A terceira estratégia, mais rara, consiste em fazer desaparecer o ethos dito em favor do único ethos mostrado. (MAINGUENEAU, 2018, p. 323).

Ao tratar do apagamento do *ethos*, indica uma tática que versa num locutor em dar a impressão de se ausentar da enunciação, apagando as marcas mais óbvias de sua presença e a marcação de qualquer fonte enunciativa identificável. Já, no *ethos* mostrado, surge como sintomático da personalidade do locutor, erigido em três níveis: o da metaenunciação, o da enunciação e do enunciado. Ainda, o discurso pressupõe

uma encenação pornográfica, com elementos que compõem a cenografia pornográfica que cumpre encenar a comunicação, movimentando recursos multimodais e outros verbais. A cena genérica deste trabalho exerce o papel de basilar, associada a letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres e a cena englobante faz correspondência ao tipo de discurso, no caso desta pesquisa discurso pornográfico feminino. A cenografia pornográfica é, por fim, tudo aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso produz.

3.3 O discurso pornográfico, segundo Maingueneau

Historicamente, o termo pornografia foi constituído no século XIX e progressivamente, a menção à prostituição apagou-se, e pornografia passou a indicar qualquer aspecto de coisas obscenas (MAINGUENEAU, 2010, p. 10), algo que naturalmente foi feito acerca do *funk*. Nesta pesquisa, serão analisadas letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres cujas delimitações das cenas narradas são pornográficas, já que Maingueneau (2010, p. 10) percebe-a como "um texto pornográfico deve ter o objetivo de fazer nascer em seu leitor desejo de gozar, instalá-lo em um estado de tensão e de falta, do qual ele precisará se liberar". É preciso observar que pornografia faz uma oposição entre a obscenidade e o erotismo. A valorização do erotismo, no entanto, permitia muitos censurarem a pornografia, avaliada como incipiente (MAINGUENEAU, 2010, p. 25).

A concepção pejorativa da pornografia foi posta de lado devido ao ajustamento com a obscenidade é uma forma universal e imemorial dizer a sexualidade (MAINGUENEAU, 2010, p. 30). A disparidade entre pornográfico e erótico pode ser vista a partir da origem da escrita: a pornografia se opõe ao erótico, a partir de sua finalidade.

A pornografia é uma categoria que classifica diversas produções semiótica e multimodais, mas a um julgamento de valor desqualificatório nas interações verbais espontâneas ou em textos provenientes de grupos como escolas, grupo de militares, grupos políticos, entre outros. Cada um desses grupos ou instituições buscam classificar uma produção pornográfica, como controle da circulação de textos e de imagens, mas ao que diz respeito à produção literária, Maingueneau (2010, p. p.14) diz que nunca existiram critérios seguros que defendem a fronteira entre o lícito e o

ilícito, o que resultou ao longo do tempo o rótulo "pornográfico" sendo atribuído erroneamente a publicações e, por julgamentos sociais incoerentes, a saber como publicações de Baudelaire, *As flores do mal*, e *Madame Bovary*, de Flaubert, pelo fato de o pornográfico estar associado ao proibido. Ainda, o linguista francês (*idem*) afirma que, no âmbito Acadêmico, a conceituação do pornográfico se apresenta como uma categoria de análise que exige as mesmas regras do “Fantástico”, do” Lírico”, do “romance Policial”, apoiando-se em critérios definidores.

A pornografia representa uma atividade sexual de um ou vários seres humanos, cujo efeito é estimular a libido do consumidor da obra pornográfica, independente da intenção do criador, possui natureza direta, recusando a separação entre o usuário e o espetáculo de ordem sexual. Maingueneau (2010, p.15) afirma que os escritores de textos pornográficos escrevem no cerne de uma rede especializada, não podendo ignorar a finalidade pornográfica perpetuada a um texto que, amiúde, é anônimo, assim, a circulação do texto com o teor pornográfico é difundido de dissimuladamente. No entanto, mesmo sendo objetos de consumo pornográfico, muitos textos podem não ter objetivado a intenção de acessar o pornográfico significativamente, então, atua-se a censura que, vez por outra, não deixa de classificar texto de pornográficos, mesmo que os autores afirmem em não os ser.

É preciso atentar que, por vezes, os textos compõem sequências pornográficas e outros não são textos essencialmente pornográficos, mas a ideia global todo texto. Essa distinção é importante, conforme salienta Maingueneau (p.17) dizendo que

> Não pode ser considerado pornográfico todo texto que provoca alguma excitação sexual nesse ou naquele leitor. Temos obrigatoriamente de nos restringir aos textos que se apresentam como decorrente da escrita pornográfica. Nada impede um leitor de encontrar estímulos sexuais em um texto que não vise diretamente e excitar seus leitores. Com efeito, tudo depende da maneira como os leitores se apropriam deles. (MAINGUENEAU, 2010, p.15)

Por isso, é preciso conceituar a escrita pornográfica dentro da obscenidade e o erotismo.

3.4 A Obscenidade e o erotismo

A obscenidade surge por meio do patrimônio cultural compartilhado que os membros de uma comunidade validam a tal obscenidade e Maingueneau (2010, p.22)

diz que é uma forma de articular a sexualidade não dentro da sua finalidade, mas a partir de uma representação de atividades sexuais, evocando situações particulares que são transgressoras, que popularmente foi apresentada nos grupos consolidados por valores masculinos, isso se configura pela diferença sexual. Maingueneau (2010, p.17) ressalta que “Os trabalhos de Freud sobre o chiste tendencioso destacaram vínculo estreito entre obscenidade e sexualidade masculina.” Nessa relação com o inconsciente, a obscenidade por origem seria uma tática substitutiva da imaginação, com objetivo claro de satisfação do locutor e alocutário.

De fato, há uma referência nos estudos do autor aos padrões de masculino x feminino, na sua origem histórico-teórica para preservar e consolidar a ideia de obscenidade. Maingueneau (2010, p. 29) observa um ponto bastante específico ao dizer que “Se, na pornografia, o leitor interpelado enquanto sujeito desejante individualmente considerado, na obscenidade, ele é interpelado antes de tudo como participante de uma maliciosidade coleitiva. O autor retrata

> A valorização do erotismo, aliás, permite a muitos condenarem pornografia, julgada como elementar, sem incorrer na pecha dos puritanos. Com é feito, cada uma dessas duas noções se legítima por meio da rejeição uma da outra: o erótico não para de demonstrar sua superioridade por conta de sua capacidade de não ser pornográfico, enquanto pornográfico se situa como um discurso de verdade que se recusa hipocritamente a ‘tapar o sol com a peneira’, que pretende não esconder nada. O erotismo é, então, percebido de maneira ambivalente: às vezes como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de dizer seu nome, outras com aquilo que a pornografia não conseguiria se transformar. (MAINGUENEAU, 2010, p.31).

O erotismo é um modo de desenhar a sexualidade ajustada dentro de algumas fronteiras, com valores sociais reivindicados e unido pela retenção e pela livre expressão, mas esse não é o caso da pornografia que dissimula tendências sexuais agressivas e nem sempre o erotismo aponta para a prostituição. Embora a representação social da pornografia e da prostituta, por exemplo, andassem juntas, eram realizados gestos de leituras diferentes para cada contexto, segundo cada época e cultura, pois observava-se a mulher com contornos diferentes, estigmatizando-as ou não. Em algumas sociedades, nas quais nem a noção de propriedade privada da mulher, nem a de monogamia existiam, o sexo era encarado de forma totalmente diferente da nossa cultura.

A prostituição e pornografia estavam presente no cotidiano na Antiguidade e eram meios de alcance de rendimento igual a qualquer outro. Era necessário para as

prostitutas se vestirem de maneira a serem identificadas facilmente. Mas, ao contrário das mulheres comuns, tinham livre acesso ao universo masculino e participavam das atividades reservadas aos homens, inclusive participavam dos diálogos sendo interlocutoras nas cenas enunciativas masculinas. No que se refere aos discursos, em cenas enunciativas quaisquer, é preciso observar que não se separa conteúdo da forma durante a enunciação, pois a cena de enunciação é o lugar essencial do conteúdo. Nesse conteúdo, o vocabulário está presente, mas “Não há muito sentido em falar do vocabulário desse ou daquele discurso, como se um discurso possuísse um léxico que lhe fosse próprio.” (MAINGUENEAU, 2008, p.80), pois, naturalmente há explorações semânticas contraditórias das unidades lexicais em diversos discursos, em que cada vocábulo adquire significação nova, incorrendo nas análises lexicográficas um empenho de construir redes significativas fundadas na consideração das dimensões paradigmáticas e sintagmáticas a partir do discurso. De fato, é possível mostrar que, por causa de suas virtudes semânticas em língua, um lexema pode cobrir uma parte notável das categorias do modelo pornográfico contido em letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres. Nessa perspectiva, o interlocutor percebe ou não a identidade de um discurso não somente por questão do vocabulário ou das sentenças, mas por uma questão de coerência global que integra múltiplas dimensões textuais que ocorrem na cena enunciativa.

CAPÍTULO 4 - DISCUSSÃO METODOLÓGICA E ANÁLISE

No estudo das letras de música do gênero de discurso *funk*, o discurso pornográfico apresenta-se sendo necessário considerar a variedade plurissignificativa que pode possuir, evidentemente, pelas diversas práticas semióticas da sua composição como gravuras, imagens, desenhos em revistas, filmes e espetáculos. No entanto, as letras de música que serão analisadas nesta pesquisa terão a representação das atividades sexuais dentro do gênero de discurso *funk*, pois estão calçadas nos códigos das representações da imagem. Muito embora, no interior das produções pornográfica haja práticas multimodais e multissemióticas, a análise deste neste trabalho envolve a representação perante signos verbais que desenvolvem um texto, o que caracteriza o gênero de escrita pornográfica, diferentemente de outras práticas verbais que investem na sexualidade.

4.1 Enfoque da pesquisa e composição do *corpus*

A abordagem da pesquisa é qualitativa, pois pretende-se analisar a constituição do *ethos* discursivo feminino, a partir do discurso pornográfico, letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres. Nessa perspectiva, Yin (2016, p. 28) assegura que uma pesquisa qualitativa envolve condições contextuais em que as vidas das pessoas se desenvolvem, influenciando todos os eventos humanos, em destaque, as condições sociais, institucionais e ambientais.

O objeto de pesquisa constitui-se no *ethos* discursivo, considerado como “a representação do corpo do enunciador” (MAINGUENEAU, 2013, p. 107). O *corpus*, por sua vez, é constituído pela letra de 02 (DUAS) músicas do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres *funks*, a saber: “*Quer saber por quê?*”, escrita por Bárbara Labres e “*Cala a boca e me fode*”, escrita por Tati Quebra-Barraco. Foram adotados os seguintes critérios da escolha deste *corpus*: 1) autoria feminina de letras de música do gênero de discurso *funk*; 2) letras de músicas com palavras de baixo calão; 3) letras de músicas que apresentavam um tom de obsceno / erótico.

A pesquisa qualitativa permite a realização de estudos sobre uma variedade de tópicos, partir disso, o presente trabalho propõe o estudo do discurso pornográfico presente na letra de música “*Quer saber por quê?”* e *“Cala a boca e me fode”*. A letra

da música *"Quer saber por quê?"* foi escrita por uma mulher e faz parte do repertório da juventude lésbica e bissexual brasileira, atingiu mais um milhão de visualizações na terceira semana após ser postada numa plataforma de vídeos.

A conjuntura atual do Brasil apresenta-se perturbadora para os homoafetivos desde a eleição do presidente Jair Bolsonaro em 2019, que, bem antes de ser eleito, em 5 de junho de 2013, numa entrevista ao canal Tv *Web Torre Vídeo,* admitiu ser homofóbico. No cenário formado pelos últimos anos, a comunidade LGBTQIAP+ alcançou representatividade na música com várias personagens homoafetivas e esse é o caso da compositora Bárbara Labres. Cabe ressaltar que, nesse momento, as letras de música do gênero de discurso *funk* escolhidas não admitem, a priori, uma natureza contemplativa, sim dançante, o que pressupõe maneiras diferentes de recepção da música em questão e "Cala a boca e me fode", da Tati Quebra-Barraco, músicas que evidenciam abertamente composições pornográficas.

4.2 Metodologia da pesquisa e categorias de análise

Dentro deste trabalho teórico-analítico, a pesquisa qualitativa realizada pautou-se na análise documental, que, segundo Fonseca (2002), recorre a fontes mais diversificadas e dispersas: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, letras de música etc, ainda, essa natureza de trabalho utiliza fontes primárias, ou seja, dados e informações que ainda não foram tratados científica e analiticamente.

O estudo da pornografia, no passado, pode ter sido associada como um estudo da prostituição ou das características daquilo que fere o pudor, o caráter imoral de publicações, gravuras, pinturas, cenas, gestos e linguagem, no entanto, nesta pesquisa, são analisadas 2 letras de música do gênero de discurso *funk*, escritas por mulheres, que apresentam teor pornográfico e revelam questões culturais, sobretudo, as ligadas às minorias ou indivíduos que foram menorizados ao longo do tempo em suas situações de vida. Os procedimentos metodológicos utilizados estão descritos a seguir:

1. Determinar a administração da diferença entre os trechos das letras de música que são essencialmente pornográficos e os trechos cuja intenção não seja essencialmente pornográfica, mas apresenta sequências de vocábulos que, a partir da verificação do campo semântico, são associados à pornografia.

2. Investigação dos diversos pontos de trechos pornográficos que estabelecem o relacionamento entre o enunciador de discurso e seu interlocutor, considerando as definições da obra “Discurso pornográfico”, de Maingueneau (2010).

3. Estudo das letras de música escritas por mulher selecionadas para *corpus* que expõem identificáveis expressões pornográficas com o propósito de analisar a constituição do *ethos* discursivo feminino.

4. análise do *corpus*, a fim de evidenciar a constituição do *ethos* discursivo do enunciador nas letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres.

5. análise da letra de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres, a fim de verificar possíveis padrões socialmente definidos que são aparentes na sociedade.

Dentro desses procedimentos metodológicos, as categorias de análise que nortearam o caminho trilhado para o estudo da constituição do *ethos* discursivo feminino em letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres listam a partir da verificação do vocabulário que remetem à pornografia/erótico; intertextualidade; cenografia; *ethos* discursivo.

A noção de código de linguagem será importante para a análise do vocabulário, pois o código se associa

> à acepção de sistema semiótico que permite a comunicação, [...] o código de linguagem que mobiliza o discurso é, com efeito, aquele através do qual ele pretende e deve enunciar, o único legítimo junto ao universo de sentido que ele instaura. (MAINGUENEAU, 2008, p. 52)

Dessa forma, analisar o sentido do vocabulário empregado no *corpus* é imprescindível, tendo ciência que o resultado significativo da dimensão vocabular possui finalidade de “ilustrar a variedade das dimensões abarcadas pela perspectiva

de uma semântica global, e nada impede de isolar outras ou de repartir diferentemente as divisões propostas" (MAINGUENEAU, 2008, p. 77). O *corpus* exibe descrições explícitas de atividade sexual, que podem ou não estar destinadas à excitação erótica ou serem vocabulário que propiciem ou incentivem prazeres, mesmo sabendo que "não há muito sentido em falar do vocabulário desse ou daquele discurso, como se um discurso possuísse um léxico que lhe fosse próprio" (*idem*).

No que se refere ao critério de análise da intertextualidade, Maingueneau, na obra *Gênese do discurso* (2008), discute o assunto e assegura que, na estruturação discursiva, há certa forma de mencionar os discursos anteriores do mesmo campo, sendo "o intertexto de um discurso (o conjunto de fragmentos que ele cita efetivamente) de sua intertextualidade (isto é, dos tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas)" (MAINGUENEAU, 2008, p. 77). Dessa forma, analisar a intertextualidade auxilia na proposta desta pesquisa, verificando como tais elementos influenciam na constituição de um *ethos* discursivo.

A partir da noção criada pela semântica global, Maingueneau (2008) afirma que o discurso é arquitetado na influência mútua entre todos os planos que o constituem, assim, todo discurso edifica um quadro enunciativo. Ainda, "o enunciado não é um ponto de origem estável que se 'expressaria' dessa ou daquela maneira" (MAINGUENEAU, 1997, p. 75), pois o enunciado estaria enquadrado em determinada cena enunciativa, que determina a posição do *ethos*.

A cena de enunciação de um discurso é possível devido à presença de três esferas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia; o quadro enunciativo do discurso apresenta-se a partir da união dessas esferas. A cenografia é um processo de enlaçamento paradoxal entre as cenas, isto é, a fala supõe uma situação de enunciação que é autenticada à proporção que a própria enunciação se consolida. Então, a cenografia é construída pelo próprio texto, mas não diz respeito a um espaço físico e, sim, a um espaço que é validado por meio da própria enunciação, portanto, é um importantíssimo ponto para análise desta pesquisa.

Acerca do *ethos* discursivo, segundo Maingueneau (2008), sabe-se que está ligado ao enunciador, pois todo enunciador assume uma tomada de posição frente ao discurso, relacionando-o com a constituição de uma corporalidade desse enunciador, por intermédio do tom difundido por ele na esfera discursiva, ou seja, enuncia com

uma intenção marcada e específica, por fim, outro ponto de muita relevância para a elaboração desta pesquisa.

4.3 Proposta de análise do discurso sobre *ethos* discursivo feminino em letra de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres

A proposta de análise deste trabalho observa a valorização da pornografia, do erótico e do obsceno, dentro de um acolhimento favorável ao ambiente musical do gênero *funk*, mesmo ciente de que cada qual tem a sua ordem própria na literatura, na música e na sociedade. A agilidade das modificações culturais na arena da sexualidade demarca uma ideia de revolução sexual, aproximando o sexo, a religião e a política explosivamente. Com isso, o comportamento sexual dos indivíduos nesse contexto ganha atributos de liberalidade para uns e, em contrapartida, para outros se evidencia num padrão conservador. É sobre esse olhar que se pauta a análise que se entrelaça às teorias da AD, o que pressupõe poder haver diversas análises pautadas em observações e interpretações subjetivas do *corpus* usado. Não se esgotam, portanto, as possibilidades de análises vindouras que apontem caminhos diferentes dos propostos nesta pesquisa.

Neste capítulo, são apresentadas as análises das duas letras de música do gênero de discurso *funk* escolhidas. A trajetória da análise do *corpus* está direcionada a partir das observações da cenografia pornográfica e pela posição enunciativa que o sujeito discursivo assume dentro de cada discurso em questão. Assim, dentro de algumas das dimensões ideológica e categoriais que estão analisadas nesta pesquisa, o enunciador impõe seu *ethos* no discurso, sendo possível observar o tom e suas nuances pornográficas, obscenas, eróticas, através de padrões de informalidade presentes nos discursos.

4.3.1 Análise da letra de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres "*Quer saber porquê?"*

A primeira letra de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres faz parte do repertório da juventude lésbica e bissexual brasileira e possui três intérpretes: Bárbara Labres, Gabily e Rebecca. Bárbara Labres, artista

assumidamente lésbica, ficou conhecida pelo apelido de DJ gata, é compositora e produtora, nasceu no ano de 1994, em Lajeado, RS. Rebecca, nascida no Rio de Janeiro, em 1998, é cantora, dançarina e modelo. Assumidamente bissexual, teve uma sua infância atravessada pela prisão de sua mãe por roubo, crescendo numa favela do rio de Janeiro. Rebecca iniciou sua visibilidade midiática sendo rainha das passistas da escola de samba Salgueiro, após trabalhar em campanhas publicitárias, lançou carreira cantando no cenário do *funk* carioca. Gabily nasceu no Parque Araruama, no Rio de Janeiro, em 1995. Com mãe missionária evangélica, inicia sua vida musical lançando um álbum gospel na infância. A letra da música "*Quer saber por quê?"* segue abaixo com numeração a frente de cada verso para que haja uma localização do leitor da análise:

1 - Todo mundo quer gozar

2 - Aquela tremidinha, quem não gosta?

3 - Foda-se, quem vai falar

4 - Meu bem, eu gosto mesmo é de xota

5 – Esfrega, no roça-roça

6 - Me beija, me dá tesão

7 - Vai, desce e dá uma linguadinha no meu bucetão

8 - Cada mina que eu pego no outro dia já é bi

9 - Quer saber por quê? então, cai de boca aqui

10 – Esfrega, no roça-roça

11 - Me beija, me dá tesão

12 - Vai, desce e dá uma linguadinha no meu bucetão

13 - Cada mina que eu pego no outro dia já é bi

14 - Quer saber por quê? Então cai de boca, cai de boca, cai de boca aqui

15 - Ai, sua louca! Vem cá brincar com a minha buceta na tua boca, vai, vai

16 - Ai, sua louca! Tu quer prazer? joga essa xota na minha boca, vai, vai

17 - Ai, sua louca! Vem cá brincar com a minha buceta na tua boca, vai, vai

18 - Ai, sua louca! Tu quer prazer? joga essa xota na minha boca, vai, vai

19 - Quem nunca gozou agora vai gozar

20 - Quem nunca gozou agora vai gozar

21 - Vai, vai se preparando que eu vou te chupar dedando

22 - Vai se preparando que eu vou te chupar dedando

23 - Quem nunca gozou agora vai gozar

24 - Quem nunca gozou agora vai gozar

A música em questão foi veiculada por meio de um videoclipe, postado na plataforma *YouTube.* Contém a imagem e a fala, ou seja, a letra da música está associada à sua melodia e às imagens do videoclipe, não sendo possível afirmar se há dependência na estruturação do sentido e em quais pontos estão ancorados os sentidos. Conforme a obra *Discurso das mídias* (2009), ao tratar sobre os dispositivos visuais e os choques das imagens no discurso, Charaudeau (2009, p. 109) afirma a imagem sozinha não é responsável por denunciar seus efeitos manipuladores, mas a imagem e a fala se apresentam numa solidariedade. Nessa comunicação entre as partes, há uma simbiose significativa e não se poderia pronunciar de qual das duas partes sustenta a estruturação do sentido. Dessa forma, para a presente análise são ignoradas propositalmente as imagens vinculadas à melodia, à letra e à interpretação para que o propósito da pesquisa seja alçado.

Para constituição do *ethos* discursivo feminino da letra de música "*Quer saber por quê?",* do gênero de discurso *funk,* é necessário, primeiramente, saber que "Estudar *ethos* é se apoiar em um dado simples, intuitivo, coextensivo, a todo uso da linguagem: o destinatário constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz" (MAINGUENEAU, 2020, p. 9). Dessa maneira, aquilo que é dito torna-se imagem para outro, que, inclusive, é entendido a partir da maneira como foi dito. Para tanto, alguns elementos linguísticos que se apresentam no *corpus* compõem uma cenografia pornográfica definida da seguinte forma: a) cena englobante: composta pelo discurso pornográfico; b) cena genérica: composta por letra de música do gênero de discurso *funk* escrita por compositora mulher. A validação da ideia de *ethos* que se

pretende expor depende dessa cenografia que transita entre o universo pornográfico, erótico e obsceno, usando termos ora obsceno, ora erótico.

A letra de música do gênero de discurso *funk* escritas é iniciada pela intérprete Gabily, cantando o verso 1. No verso 1 – "*Todo mundo quer gozar"*. Nesse trecho, o sujeito discursivo inicia a enunciação instaurando um *ethos* de um indivíduo conhecedor das ações sexuais de outrem e sapiente do prazer sexual desses indivíduos. O sujeito discursivo, ao generalizar que todos querem gozar, manifestando uma espécie de desejo sexual coletivo, não impõe aos interlocutores a prática do ato sexual, mas desenvolve-se como alguém que conhece os desejos sexuais dos seus interlocutores.

Ao observar atentamente o termo "*gozar"*, em seu significado isolado, o elemento remete a diversos pontos: a divertir-se; possuir ou ter o usufruto de algo; desfrutar de algo; usar algo que ocasiona prazer; ser a razão do prazer; aproveitar de algo; sentir prazer com algo; deleitar; debochar ou zombar de alguém (Houaiss, 2001). Embora o termo *gozar* tenha inúmeras possibilidades significativas, dentro do discurso pornográfico que compõe a cena englobante, aponta para o sentido de prazer sexual, de desfrutar sexualmente.

No que refere ao sentido vocabular, Maingueneau (2008, p. 76) diz que "Não há muito sentido em falar do vocabulário desse ou daquele discurso, como se um discurso possuísse um léxico que lhe fosse próprio". O termo "*gozar"* não faz parte necessariamente de um campo semântico pornográfico, em que o sentido imediato aponte para o pornográfico, entretanto, "*gozar*" inicia a construção de uma cenografia erótica, em que o sujeito discursivo generaliza a ideia de satisfação sexual, tanto para homem quanto para a mulher. No entanto, nem sempre foi assim para as mulheres. Desde a Antiguidade e o longo da história, o prazer sexual feminino foi desconsiderado pelos discursos dominantes. Mulheres, desde a infância, eram criadas para que seu comportamento feminino apoiasse às expectativas e regras sociais estabelecidas pelas sociedades conservadoras e machistas em que viviam.

"De fato, o mais frequente é que haja explorações semânticas contraditórias das mesmas unidades lexicais pelos diversos discursos" (*idem*) e, efetivamente, o no trecho discursivo do verso 1, conjectura-se uma mulher diferente da ideia de mulher pesquisada na Grécia antiga nesta dissertação, pois à mulher não era apropriado ter

desejos ou apetite sexual, o que se iguala a mulher da Idade Média e de parte da Idade moderna. No entanto, o sujeito discursivo faz contornos da mulher contemporânea que, após o fenômeno de liberação sexual ocorrido em todo mundo ocidental entre 1960 e 1970, teve acesso à contracepção, bem como outras formas de escolhas de sexualidade, liberdade na construção de orientação sexual e possibilidades de escolher com que indivíduo se quer fazer sexo.

No verso 1, o sujeito discursivo pressupõe uma ideia libertação sexual com o uso do verbo "*quer"* antes da palavra "*gozar*", pois a pulsão e o desejo ao prazer sexual convergiriam para uma realidade vivida por mulher em parte da Idade Moderna, momento em que, mesmo as mulheres sendo responsáveis por cuidarem de suas famílias e da casa, buscam emancipação e posição social, como o poder de livremente desejar prazer sexual, sendo capaz de traçar o caminho do desejo em direção ao real. Após inúmeros eventos de resistência feminina, o querer gozar no sexo compreendeu-se com maior assentimento pelas mulheres da sociedade brasileira, dentro e fora das relações heterossexuais, dentro ou fora de casamento, para os que respeitavam a monogamia.

O discurso pornográfico do enunciador feminino presente no verso 1 estimula um comportamento social marcado por um lugar em que todos comunguem da ideia de poder fazer sexo independente das suas condições ideológicas, religiosas, históricas e sociais, no entanto, isso tem sido visto como um sintoma da decadência dos valores morais e sociais na atualidade.

O verso 2 – "*Aquela tremidinha, quem não gosta?"* apresenta um sujeito discurso questionador que, por meio de uma pergunta retórica, evoca a liberdade sexual, no sentido de praticar sexo e chegar ao orgasmo, algo que todas as pessoas almejariam ter, segundo o trecho destacado. O objetivo retórico nesse trecho enunciativo propõe uma interrogação que não se propõe alcançar uma resposta, entretanto, busca estimular a reflexão do indivíduo sobre praticar relação sexual que finde num orgasmo.

A pergunta retórica adquire um possível significado irônico ou sarcástico nessa cenografia pornográfica, pois, no verso 2, há um elemento dêitico cuja importância é bastante relevante para o linguista francês Dominique Maingueneau (2008, p. 89). O autor ressalta que a "dêixis, em sua dupla modalidade espacial e temporal, define de

fato uma instância de enunciação legítima, delimita a cena e a cronologia que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação.” “*Aquela*”, elemento dêitico em questão, constrói, nesse trecho enunciativo, em função de seu próprio universo, um espaço e tempo que busca localizar o interlocutor no momento exato em que ocorre o orgasmo no prazer sexual. Para Maingueneau (*idem*) a ideia de referenciar “Não se trata, pois, das datas, dos locais em que foram produzidos os enunciados efetivos, tanto mais que o estatuto textual dos enunciadores não coincide com a realidade biográfica dos autores”. Neste caso, o sujeito discursivo faz um apontamento direto para a memória do interlocutor. Um possível objetivo seja estabelecer uma cena erótica e uma cronologia, de acordo com as restrições da formação discursiva de cada interlocutor, a fim de legitimar a ideia que “*todo mundo quer gozar”, do* verso 1.

O termo “*tremidinha”* não faz parte do universo do discurso pornográfico, mas é um mecanismo importante para a completude pornográfica que o sujeito discursivo deseja instaurar. Os termos “*Aquela”* e “*tremidinha”* instauram significativamente o exato momento da ocorrência de um orgasmo. Os termos são recursos do vocabulário que o enunciador feminino usa para instaurar uma configuração pornográfica dentro de uma pergunta em que não se espera resposta.

A possível resposta ao questionamento feito pelo enunciador feminino no verso 1 visa auxiliar imagináveis enunciatários (neste caso, isoladamente, o interlocutor feminino para fins propositivos analíticos) do interrogatório à reflexão / ao entendimento maior sobre a liberdade sexual da mulher: mais especificamente, gostarem de gozar durante o ato sexual. Muitas mulheres inseridas em sociedades em que os sistemas ideológicos patriarcais são dominantes e os padrões sociais machistas vigoram, não possuem a liberdade para se expressar acerca da sua sexualidade e de suas vontades sexuais. Pode-se perceber, dessa forma, que o sujeito discursivo promove um tom transgressor aos dogmas patriarcalistas e rompe com os paradigmas machista das sociedades que adotam tais padrões. Maingueneau, na obra *Discurso Pornográfico* (2010), estabelece que há duas condições mínimas que precisam ser consideradas ao discutir a manifestação da escrita pornográfica, a saber: “(a) O texto deve restituir a dimensão *configuracional* da cena [...] (b) a enunciação deve ser carregada de afetos eufóricos atribuídos a uma ou várias consciências, que podem ser atores ou testemunhas.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 69). Assim, é possível que o enunciatário, ao se deparar com uma obra pornográfica,

consiga conceber para si mesmo uma visualização das intervenções propostas pelo enunciador, no caso do verso 2, "*Aquela tremidinha, quem não gosta?"*, a visibilidade proposta seria de um orgasmo sexual.

A liberdade sexual feminina, desde a Idade Média, foi um assunto atravessado por dilemas patriarcais e machistas que impediam as mulheres de se manifestarem sobre seu desejo e suas experiências sexuais, tornando, por herança, para a sociedade atual, um tabu esse tipo de assunto. Mesmo dentro das famílias mais liberais, falar de orgasmo feminino ainda é, em pleno século XXI, um desafio. O verso 2 da letra da música desnuda retoricamente o prazer feminino. Embora o histórico cultural que persiste figurar na sociedade cause receio, medo e intimidação às mulheres ao falar de seu prazer, a cenografia pornográfica que se constitui é de que toda mulher gosta de sentir orgasmo, mesmo não admitindo publicamente.

As amarras psicológicas que prenderam a mulher na orientação de que o sexo prazeroso é um ato sujo se apresentaram a partir de pensamentos machistas e de crenças religiosas. A religião construiu um modelo de mulher bíblica que necessitava de ser submissa e assistir ao marido, sem poder discutir ideias relacionadas à insatisfação sexual ou à falta de orgasmo nas relações. Por vezes, esse modelo de mulher se anulava social e sexualmente. Dentro desse cenário, surge e ratifica-se a ideia de a mulher ser um instrumento de prazer do homem.

A liberdade sexual da mulher, desde a Antiguidade e ao longo do tempo, foi bastante desafiadora. O ato sexual feminino ganhou estigmas ligados à proibição do orgasmo, o que colocou a mulher num caminho de subserviência sexual. Por séculos, falar em prazer feminino durante o sexo foi culturalmente deixado de lado, no entanto, o verso 2 traz um sujeito discurso inquiridor sobre a ideia de uma mulher pode gostar de gozar e ter satisfação no ato sexual. Mesmo depois do feminismo, mulheres carregam marcas da repressão sexual em suas vidas e, com isso, foram impedidas de terem uma vida sexual ativa e prazerosa com parceiros ou parceiras diversificadas.

Como a repressão sexual feminina nunca foi uma ação velada, uma espécie de falocentrismo foi se estabelecendo juntamente com dogmas machistas, crenças patriarcais e religiosas. Isso formatou um perfil masculino que permite ao homem conversar sobre sexo de forma abertamente depravada, enquanto mulheres precisam se manter dentro de um pudor criado pelas culturas familiares dessas sociedades conservadoras. Fato é que, mesmo em sociedades conservadoras, as relações

sexuais podem ser prazerosas e discutidas livremente pelos homens e jamais comentadas livremente por mulheres.

O trecho final do verso 2 “*Quem não gosta?”* traz um sujeito discurso que sabe que o desejo sexual, mais precisamente o orgasmo, é inerente ao corpo humano. Mesmo que não se fale abertamente sobre isso, no final do verso 2, esse sujeito discursivo faz uma denúncia ao perguntar abertamente sobre orgasmo aos enunciatários.

O verso 3 “*Foda-se o que vão falar”* inicia-se com uma palavra de baixo calão, mesmo atualmente, essas palavras ainda são tomadas como linguagem inadequada para alguns sujeitos, independentemente do momento em que são enunciadas. Embora não seja objeto de discussão desta pesquisa, observa-se que há certo preconceito e, muitas vezes, falso moralismo no uso do termo *“Foda-se”*. Ariel Arango (1991) afirma que um palavrão (palavra de baixo calão) é sinônimo de palavra obscena, por violar as regras da cena social. Segundo o autor, “palavrões sempre mencionam partes do corpo, secreções ou comportamentos que suscitam desejos sexuais” (ARANGO 1991, p. 13). Ainda, o autor diz também que os palavrões “esperam a liberdade para ocupar seu lugar no vocabulário legítimo da vida cotidiana” (*idem*, p. 161), sendo essa posição assumida no verso 3: o “*Foda-se”* empregado pelo sujeito discursivo aponta para o não se importar com julgamento alheio que a cena enunciativa poderá gerar no verso 4. O palavrão do verso 3 é centrado em referências muito específicas ao ato sexual em si, com objetivo de desfrutar da liberdade na linguagem, principalmente, levando-se em consideração a cena enunciativa. Diferentemente do uso mais comum do palavrão incorporado ao discurso para xingamentos, humilhação, chateação, ou ainda, elogios e demonstração de carinho, no verso 3, “*Foda-se o que vão falar”* constrói perfil de sujeito discursivo expressando indiferença ao que será enunciado no verso seguinte, por meio de um signo ideológico de apatia, a partir do momento enunciativo em que o palavrão foi proferido.

O verso 4 “*Meu bem, eu gosto mesmo é de xota”* traz um sujeito discurso que sente atração sexual pelo sexo feminino, a partir de enunciador feminino. Há, no verso 4, a instauração de um *ethos* de caráter subversivo para o sujeito discursivo, ao passo que o verso traz um aspecto social que provoca quebra dos identificadores tradicionais de comportamento pertinentes à sexualidade humana. O proposto relacionamento interpessoal homossexual claramente veiculado no discurso por esse enunciador mulher nesse verso instaura um caráter revolucionário desse discurso se apresenta

no rompimento aos padrões conservadores, no sentido de observar explicitamente a homossexualidade presente nessa enunciação. Por fim, colocar a sexualidade da mulher fora da padronização do contexto heterossexual estereotipada vista na Antiguidade, Idade média, contemporânea e parte da moderna é romper com fortes paradigmas sociais existentes.

O problema do conservadorismo e da postura conservadora presente na sociedade, na política e na religião é apresentada na realidade das relações sociais, submerso no imaginário sexual social e pode ser visto por meio da observação, da indução e da experiência. Isso aconteceu com a mulher durante centenas de anos e, nesse processo, houve a valorização das questões ligadas às tradições locais que podem foram várias. O discurso poderá auxiliar ou não na postergação ou procrastinação dessa formatação social, porque a depender do tempo em que algo foi enunciado e o lugar dessa enunciação algumas raízes são mantidas ou subvertidas, nesse trecho discursivo a subversão é bastante aparente.

Maingueneau (2015, p. 123) afirma que "Compete ao locutor, modular a cenografia, com propósito sustentar a comunicação para seu enunciado e locutor deve estabelecer uma gama de predicados que justifiquem o quadro de enunciação". No verso 5, "*Esfrega, no roça-roça"* são apresentados os seguintes tópicos: a) como todos os outros versos, um enunciador feminino; b) nessa situação enunciativa, é apresentado ao interlocutor uma orientação para que ele próprio crie psicológica e internamente uma cena do ato sexual, a partir do discurso pornográfico; c) o vocábulo "*Esfrega"* está fora universo pornográfico em seu sentido cristalizado e "*roça-roça"* já possui uma aproximação do universo de significação pornográfica; d) no conjunto vocabular visto no item (c), instaura-se a composição do discurso pornográfico projetando no imaginário do interlocutor uma cena de ato sexual lésbico, que se confirmará no verso 7[6]; e) a cenografia pornográfica instaurada apresenta indícios de ser uma cena sexual pública.

A explicação teórica, segundo Maingueneau (2015) para essa noção de cena enunciativa, caracteriza-se da seguinte forma: a cena enunciativa apresenta atividades concomitantemente estabilizadas do discurso pornográfico feminino que,

[6] Cabe aqui uma observação antes de prosseguir na análise: embora o ato sexual em público possa ser visto como uma parafilia – espécie de perversão; desvio sexual; qualquer padrão de comportamento sexual vinculado a objetos, situações, atividades ou indivíduos atípicos – e atentado ao pudor, o presente discurso não sugere isso.

por sua vez, compõem a cena englobante. A enunciação proposta no verso possui a tendência de ser reconhecida pela estabilidade do discurso pornográfico feminino, refazendo a forma de enunciar por meio do gênero *funk*, que é a cena genérica. Dessa maneira, ao ser interpelado, o sujeito é tomado pela cena engendrada dessa enunciação e, por fim, o sujeito discursivo aciona um *ethos* para si de indivíduo que pratica sexo homossexual. Os versos 6 e 7 auxiliam na construção dessa encenação pornográfica ao citar, no verso 6, "*Me beija, me dá tesão"* e 7 "*Vai, desce e dá uma linguadinha no meu bucetão".*

Ao assumir esse *ethos*, o sujeito discursivo evoca toda uma liberdade sexual feminina conquistada no mundo contemporâneo ligada à mulher. Isso significa que a cena englobante composta pelo discurso pornográfico concerne a um lugar plausível para o movimento enunciado nos versos 5, 6 e 7. O enunciador feminino, ainda, faz as conexões pelas quais seu discurso é reconhecido pertencente à determinada cena do ato sexual descrita no discurso. A estabilidade da enunciação ocorrida nos versos 5, 6 e 7 fixa-se num propósito entre enunciador e co-enunciador – organização de cena de um ato sexual lésbico – arquitetada num regime de estabilidade caracterizado por fatores sociais. Neste caso, fatores que rompem com os paradigmas heteronormativos e patriarcalistas apontam um desenho de sujeito da enunciação e o lugar dessa enunciação. A cenografia passa a ser a ponte de interação entre os sujeitos do discurso, como um tipo de pintura / quadro de uma cena sexual homoafetiva, isto é, um processo enunciativo, pois é a maneira pela qual a enunciação se exibe aos co-enunciadores.

A subversão do *ethos* assumido nos versos 5, 6 e 7 é bastante evidente a partir da construção da cenografia pornográfica pelo jogo de linguagem com termos eróticos e pornográficos *"beija", "tesão",* "*linguadinha", "bucetão"*. De forma aberta, convida para o sexo oral outra mulher. Nesse momento, o enunciador recorre ao pornográfico para compor o artístico, isto é, utiliza termos pornográficos para compor uma letra de *funk*. O pedido de "*me dá tesão"* descreve o interlocutor feminino no lugar de subserviência, colocando-a como personagem ativa na busca do prazer. Tal busca é apresentada em uma espécie de cena sexual lésbica e a penetração por um pênis não se faz necessária em decorrência da cunilíngua acontecer.

O verso 7 compõe uma sequência pornográfica obscena ressaltando a cunilíngua que, diante da cena, revela um sabor da descoberta de prazeres entre

mulheres, principalmente, àquelas que não descobriram / realizaram o ato sexual em outra mulher. Evidentemente, apesar das aquisições político-cultural-ideológicas dos movimentos feministas, ainda, há um mal-estar feminino em continuidade que ocorre de formas variadas, uma delas está presente na forma como é recebido o discurso pornográfico da mulher e do homem, ou seja, a maneira como o interlocutor é atravessado pelo discurso.

A homossexualidade apresenta-se na letra da música, pois são enunciadoras mulheres. O desrespeito aos padrões convencionais patriarcais é posto no verso 3 "*Foda-se que vão falar".* Essa postura corajosa de desrespeito que surgiram das revoluções feministas se apresenta no trecho aliado ao empoderamento feminino, ao assumir determinada propriedade para se manifestar no campo pornográfico usando palavras mais comumente encontradas no discurso masculino. A postura de poder e de propriedade de fala da mulher nesse trecho faz com que a discursante transite no universo ideológico e linguageiro pertencente ao homem, cenário observado diante de uma imposição cultural.

O verso 8 "*Cada mina que eu pego no outro dia já é bi"* não se fixa ao universo do discurso pornográfico, o verbo "*pego"* sugere algum tipo de relacionamento com outrem. Os padrões de relacionamentos estabelecidos pelo trecho discursivo acusam relacionamentos afetivos homossexuais e, dentro dessa natureza relacional, a orientação sexual é questionada pelo sujeito discursivo feminino na enunciação. O caráter da expressão orientação sexual surgiu da necessidade da concepção de termos que legitimassem a homossexualidade nas ações pelo reconhecimento. O fato desencadeou um intenso processo de indeferimento ao emprego de uma pluralidade de palavras tais como: preferência sexual, escolha sexual, opção sexual, pois acreditam que esses termos fazem referências desestabilizadoras, sem equilíbrio e sem homogeneidade. Cardoso (2008, p. 73) afirma que o conceito de orientação sexual pode variar conforme área ou autor, mas, "na maioria das vezes, esse conceito está relacionado ao sentido do desejo sexual: se para pessoas do sexo oposto, do mesmo sexo ou para ambos". A justificativa, então, dessa rejeição das designações citadas pelos indivíduos LGBTQIAP+ ocorre pelo receio de que pessoas homofóbicas possam usar o argumento seguinte: se há a probabilidade de alternativas, há possibilidade de escolha pela heterossexualidade, que é apresentada social verdadeira e natural. Há uma aceitação quase geral de que a designação "orientação

sexual” necessite ser empregada para assinalar as manifestações da sexualidade. É “um equívoco dizer que se trata de uma opção sexual, pois não depende de escolhas conscientes nem pode ser aprendida” (BRASIL, 2011, p.15), tornando a orientação alguma coisa aproximadamente natural e universal. Opositivamente a isso, o sujeito discursivo presente no verso 8 constrói uma imagem contrária propositalmente, dando indícios de que algumas mulheres, enquanto pessoas de escolhas livres, conseguem dominar conscientemente sua posição sexual, serem responsáveis sobre sua atividade sexual, no sentido de poder escolher parceria hétero ou homossexual. Sousa Filho (2009) diz que

> as orientações sexuais são realidades do campo das práticas, escolhas, construções, preferências, e variáveis e coexistentes, tornará possível que homossexuais, travestis e transexuais sejam questionados quanto a poderem escolher uma outra orientação sexual que não aquela que praticam e com a qual se identificam. E não poderiam? Efetivamente podem e são muitos os sujeitos que variam suas práticas/orientações sexuais (SOUSA FILHO, 2009, p.66-67).

Afinal, sujeitos (reconhecidamente heterossexuais ou não) podem experienciar relacionamento(s) com pessoas do mesmo gênero sem que necessariamente se reconheçam como bissexuais ou homossexuais. No caso específico do verso 8, o enunciador ativa um *ethos* indivíduo que consegue reverter a orientação sexual de outras mulheres, de forma que a prática sexual desse enunciador sobre a influência desse *ethos* implicaria diretamente a orientação sexual, neste caso bissexual. O verso 9 “*Quer saber por quê? então, cai de boca aqui”* assegura a instauração do *ethos* proposto pelo verso 8, a partir do verbo no imperativo informalmente usado na enunciação. O termo “*então”* instaura um *ethos* de mulher segura com seu poder de sedução e empoderamento sexual. Um *ethos* de ruptura com o ideário de mulher instaurado pela sociedade machista e cristã quando o termo propõe a ideia conclusivas de saber dar prazer a sua parceira é, ainda, esse *ethos* coloca a mulher na situação de não pertencimento a esse lugar de mulher pura, submissa ao marido, dedicada ao lar e com outros atributos idealizados.

O elemento “*aqui”* é um elemento dêitico especial que, dentro da enunciação, não faz parte do universo semântico pornográfico, mas admite a localização do órgão sexual do enunciador feminino.

A maneira informal repete-se integralmente ao longo da letra da música e se torna uma padrão por meio do qual o enunciador se apoiou para a construção do discurso pornográfico e constituição do *ethos* pretendido. Um sinal desse

compromisso com a informalidade se apresenta com o uso da gíria "*mina"* no verso 8, que significa mulher; parceira feminina.

Ainda no verso 8, o enunciador recorre ao princípio de que a língua é um mecanismo heterogêneo e vivo, refletindo transformações da sociedade. O vocabulário usado constitui-se de um campo aberto à criação, à ressignificação e à anexação de palavras novas. A constituição do sentido da gíria "*mina"* carrega a visão particular do enunciador e seu referencial de mundo. Jean Dubois, linguista francês, na obra *Dicionário de Linguística* (2006), escolhe como definição para o conceito de gíria como "um dialeto social [...] empregado numa determinada camada da sociedade que se põe em oposição às outras, tem por fim só ser compreendida por iniciados ou mostrar que eles pertencem a um determinado grupo" (DUBOIS, 2006, p. 308), sendo este o objetivo do enunciador: marcar seu posicionamento no discurso pornográfico feminino construído a partir da letra de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres.

Preti (1984) ilustra que em decorrência da característica efêmera da gíria, um desgaste significativo natural acontece e, consequentemente, a gíria perde seu caráter de grupo, tornando-se uma gíria comum. Ao perder sua conexão como signo de grupo, "a gíria integra-se na fala e na vida do povo e torna-se um instrumento na luta de classes" (PRETI, 1984, p. 5), o que é apresentado no contexto da luta que envolve a posição da mulher, o *funk* como gênero representativo de arte e o discurso pornográfico feminino.

Os versos 10, 11, 12, 13 e 14 são uma sequência repetida dos versos 5, 6, 7, 8 e 9, respectivamente, que reafirma as posições já analisadas anteriormente, mas a posição pornográfica do verso 15 retoma um posicionamento obsceno. O verso 15 "*Ai, sua louca! Vem cá brincar com a minha buceta na tua boca, vai, vai"* o sujeito discursivo associa o sexo com a brincadeira, convocando o interlocutor feminino para o sexo oral. Essa convocação atravessa a liberdade sexual da mulher que está longe de se assemelhar à dos homens. São muitos anos de opressão vividos pela mulher, muito tempo em que a virilidade masculina foi posta à frente da feminilidade, mulheres sendo forçadas a terem casamentos arranjados, consequentemente, viverem infelizes, dentro de relações baseadas no falocentrismo. Não se pode deixar de lado a luta e resistência pela qual a mulher passou para ocupar o lugar que tem na atualidade. "*Vem cá brincar com a minha buceta na tua boca",* dito por um enunciador feminino para um interlocutor feminino, é uma marca do deslocamento social feminino

na sociedade brasileira que ainda mata, estupra e julga diariamente, por não estar acostumada com a liberdade sexual feminina.

O verso 16 "*Ai, sua louca! Tu quer prazer? joga essa xota na minha boca, vai, vai"* o sujeito discursivo atravessa um tabu: o prazer feminino. Em outra pergunta retórica, o enunciador é ciente de que pode oferecer prazer para uma mulher com sua boca por meio do sexo oral. Nesse momento, o *ethos* impetrado é de mulher com autoestima elevada, reorientando o ideal de mulher da Idade Média desta pesquisa, mulheres que eram vistas como um ser para reproduzir e sem nenhum poder sobre sua sexualidade. Para essa reorganização de pensamento, o enunciador feminino propõe no verso 16 o processo de desmistificação em relação à mulher frente à sua sexualidade. Segundo OMS (2010), a falta de experiência sexual prazerosa feminina pode resultar em consequências negativas para sua vida de mulher adulta, podendo afetar a saúde física, emocional e psicológica. Mas, a fim de quebrar paradigmas, o sujeito discursivo, por meio da gíria "*Ai, sua louca!"* aproxima de si o interlocutor e o convida para o sexo oral, como se compreendesse que é urgente a questão sobre o prazer sexual e a sexualidade feminina vista de forma aberta e responsável.

Nos versos 17 e 18 está a reafirmação das ideias analisadas em 15 e 16, que seguidos pelo verso 19 e 20 que são repetidos e afirmam "*Quem nunca gozou, agora vai gozar".* Nesse verso, instaura-se um *ethos* de um sujeito conhecedor da vida sexual do interlocutor, inclusive que o interlocutor vai alcançar o orgasmo. O *ethos* instaurado pretende promover ao interlocutor o desejo de envolver com certos tipos de comportamentos e experiências sexuais prazerosa que dependam da experiência sexual passada, permitindo a comparação com um padrão de sexo sem orgasmo.

O verso 21 e 22 "*Vai, vai se preparando que eu vou te chupar dedando"* apresenta um enunciador prometendo um sexo lésbico ao interlocutor, instaurando um *ethos* discursivo feminino de mulher subverte o ideário socialmente partilhado no patriarcalismo que só há prazer sexual feminino com a penetração de um pênis. A letra da música segue com a repetição dos versos anteriormente analisados. A possibilidade de repetição dos versos dentro da ideia de que algo não está representável da mente do interlocutor faria com que o ato de evocar uma memória admitisse espaços vagos. Esses espaços vagos, ou seja, a rememoração seria uma construção feita por uma retomada de fragmentos mnêmicos que produzem um desfile

dos significantes já ditos anteriormente, cientes de que a repetição não é mera reprodução, mas possui um propósito.

4.3.2 Análise letra de música do gênero de discurso *funk* "Cala a boca e me fode"

A segunda letra de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres escolhida é da cantora de *funk* Tati Quebra-Barraco. A artista nasceu em 1980, no Rio de Janeiro, tem seu repertório presente na realidade da juventude funkeira brasileira. Com nome de batismo Tatiana dos Santos Lourenço, é considerada a primeira-dama do *funk brasileiro* por ser a primeira mulher a quebrar a barreira do domínio masculino no nesse cenário artístico. Ela é uma divulgadora do Baile *funk* no Brasil e nasceu na favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro.

A letra de música do gênero de discurso *funk* abaixo segue com numeração a frente de cada verso para que haja uma localização do leitor da análise:

1 – Tava tirando umas férias, curtindo a vida, altos horizontes
2 – Agora eu tô de volta, continuo pagando hotel pros homens
3 – Quem disse que mulher não tem? Quem disse que mulher não pode?
4 – Mas é claro que pode, cala a boca e me fode (5 vezes)
5 – Tem que, tem que ter pegada, tem que, tem que ter pegada
6 – Não adianta ser bonito e na cama não fazer nada
7 – Tem que ter pegada, tem que ter pegada
8 – Não adianta ser bonito e na cama não fazer nada
9 – Quem disse que mulher não tem? Quem disse que mulher não pode?
10 – Mas é claro que pode, cala a boca e me fode (5 vezes)

Para compreender a constituição do *ethos* discursivo feminino a partir da letra de música do gênero de discurso *funk "Cala a boca e me fode"*, é preciso compreender as diversas escolhas lexicais feitas durante a enunciação, que dependem, necessariamente, da competência discursiva do sujeito. Assim, é necessário observar as construções enunciativas realizadas na letra de música do gênero de discurso *funk* e as noções que são desenvolvidas acerca dos temas abordados no discurso pornográfico: a) empoderamento financeiro feminino que se desdobra no fato de a

mulher ter dinheiro para gozar da vida em férias; b) financiar acomodações para prática sexual com independência; c) liberdade sexual feminina; d) posição feminina de comando durante o ato sexual; e) exigência da mulher para ter um sexo de qualidade.

O discurso apresentado é inteiramente baseado na informalidade, com espontaneidade e casualidade, sem dar atenção às regras gramaticais, promovendo melhor comunicabilidade com o interlocutor. O vocabulário simples e a linguagem informal que o enunciador utiliza ativa um *ethos* discursivo de alguém que tem proximidade e coleguismo ao interlocutor, mesma situação linguageira usada em conversas no dia a dia, com amigos e familiares.

A supressão de fonemas do verbo estar no verso 1 "*Tava tirando umas férias, curtindo a vida, altos horizontes"* e no verso 2 "*Agora eu tô de volta, continuo pagando hotel pros homens"* devido, talvez, a interferência cultural, regional e social do enunciador provoca fluidez na oralização do discurso. Também há uma marca um empoderamento financeiro feminino, atravessado pela liberdade sexual.

Há um sujeito discursivo feminino que goza das férias no verso 1 e que, no verso 2, volta às suas atividades. Pressupõe-se, pela cena genérica (letra de música do gênero de discurso *funk*), que o sujeito discursivo tinha parado de cantar em decorrência de suas férias, mas já financiava os locais para as relações sexuais e voltou à rotina de apresentações, shows e à rotina sexual, continuando o financiamento acomodações em hotéis e motéis para manter relações sexuais com homem, ou seja, é um ambiente heterossexual.

Refletindo acerca da formação discursiva desses versos 1 e 2, é possível constatar que, após a revolução da mulher na década de 60, a figura feminina conquistou mais liberdade de expressão, com isso, a liberdade sexual da mulher evoluiu, principalmente, no campo discursivo, o que se materializa nesse trecho discursivo. O diálogo sobre o sexo e experiência sexual avança timidamente desde a década de 60, mas contemporaneamente, o termo empoderamento feminino circula discursivamente na sociedade brasileira se consolidando. Um dos pontos ressaltados nesses versos da letra de música do gênero de discurso *funk* constitui a formação de *ethos* discursivo feminino de pessoa que mantém independência financeira e sexual.

O verso 3 “*Quem disse que mulher não tem? Quem disse que mulher não pode?”* são enunciados que se pede ao interlocutor uma informação que o sujeito discursivo já possui. Esse pronunciamento do sujeito discursivo diretamente questionador realizado pelas orações interrogativas pede uma informação sobre a validade da enunciação, no entanto, o verso 4 valida a enunciação de a mulher ter dinheiro e poder pagar hotel para se relacionar sexualmente com um homem.

A liberdade da mulher desse discurso pornográfico feminino é tamanha que mostra uma mulher numa posição financeira elevada, provavelmente melhor do que o homem, pagando hotel para a prática do ato sexual. O desenvolvimento financeiro da mulher, diante de seu par masculino que possui menos recurso financeiro que ela, é trabalhado pelo sujeito discursivo, a fim de redesenhar a imagem de mulher que precisa ser financeiramente provida por seu par masculino. Ainda, a letra de música do gênero de discurso *funk* constrói um cenário em que a mulher é livre para ter vontade de fazer sexo, mesmo que pague pelas acomodações para se satisfazer, pois, no universo masculino, isso é tratado de forma natural também quando o homem paga pelas acomodações de um motel. O verso em questão busca desfazer o conservadorismo sexual que habita na sociedade brasileira.

No conservadorismo, são agrupadas ideias relacionadas com as opiniões de que a sexualidade humana, em especial, a feminina que equivale à apenas penetração vaginal por um pênis; ideias de que a masturbação feminina, o sexo oral e sexo anal manifestam condutas perversas e desviantes da moralidade; opinião de que a mulher tem apenas um papel passivo na relação sexual, casamento, família e sociedade; a virgindade feminina antes do matrimônio compõe um valor a ser defendido a todo o custo.

O verso 4 “*Mas é claro que pode, cala a boca e me fode”* é repetido pelo enunciador em vários momentos da letra de música do gênero de discurso *funk*, mais de 4 vezes numa sequência. A repetição do verso do discurso pornográfico feminino é obscena. A partir da repetição há uma melhora a proximidade do interlocutor com o enunciador e a percepção do efeito que se pretende, pois, corrobora a sustenta o *ethos* produzido anteriormente no verso 1 e 2; quanto maior o número de repetições no discurso, maior a probabilidade de percepção do efeito desse *ethos* e da posição enfática que assume. O verso, ainda, traz verbos no imperativo “*cala”* e “*fode”,*

conjugados informalmente, elaborando o *ethos* de mulher autoritária, no sentido de exercer uma relação poder sobre o parceiro. Há que preocupar com a posição do sujeito discursivo na aplicação da linguagem minimalista e informal no discurso pornográfico, verificando se o sentido do discurso será bem aceito pelo interlocutor, pois erros gramaticais e as aféreses do verbo estar no verso 1 e 2 podem causar desconforto. Mesmo que as repetições provoquem impressão de excesso, de descuido na elaboração do discurso ou até de prolixidade do sujeito discursivo, o que se pretende causar é o efeito positivo de regularidade e uma atmosfera de ênfase.

O verso 5 "*Tem que, tem que ter pegada, tem que, tem que ter pegada*" propaga a ideia de qual tipo de parceiro sexual que o enunciador feminino busca. A "*pegada"* enunciada no verso 5 é trata de um conceito bastante subjetiva que pode significar coisas completamente diferentes: atitude e iniciativa durante o sexo; brutalidade no ato sexual; agressividade; pode ter ligação com as sensações e impressões que causa na parceira; proatividade no ato sexual; sensibilidade no momento do sexo; estar presentemente atento às reações da parceira; conduzir o ato sexual; demonstrar o que sente durante o sexo; transmitir através dos gestos, toques, atos e palavras (xingamentos ou palavras afetuosos / carinhosas) o que se deseja. Ao sujeito discursivo exigir repetidas vezes "*tem que"* no verso em questão, a referência significativa que predomina diz respeito à qualidade excepcional que um homem deve possuir ao transar.

O verso 6 "*Não adianta ser bonito e na cama não fazer nada" é a* objetificação sexual masculina. A linguagem agressiva que o enunciador usa na letra da música ressalta o empoderamento discursivo e o direito ao comportamento sexual lascivo, com a ênfase na exigência feminina por sexo de qualidade. A cultura de beleza (academia, musculação) *versus* performance sexual masculina também é um ponto visto no trecho analisado. O discurso pornográfico presente é uma forma de ruptura e evidencia o não pertencimento do sujeito discursivo a essa sociedade machista, religiosa e cristão. Os versos 7, 8, 9 e 10 são trechos repetidos da letra de música do gênero de discurso *funk* e a repetição é uma força atualizada dos componentes presentes no *corpus*, ainda, envolve ato de lembrar, então, a reafirmação obriga o interlocutor a rememorar os atos descritos nos versos repetidos.

CONCLUSÃO - FIM DO BAILE

A pornografia tem sido um produto cujo consumo passa pela forma particular de viver de cada pessoa e tais indivíduos incorrem no universo da transgressão, introjetando e projetando um imaginário acerca do conteúdo pornográfico consumido e, nesse consumo, são estabelecidas relações entre o consumista e o produto pornográfico. Nessa observação analítica entre o consumista e o produto pornográfico, pode-se afirmar que pode ou não ocorrer sentido do teor pornográfico no olhar ou na intenção individual do consumista, dando a possibilidade de visão pornográfica sobre tais itens pornográficos ou possibilitando uma visão não pornográfica, isto é, o teor pornográfico se apresentará para uns e para outros não.

A resistência às mudanças estruturais sociais, a ativação de novos princípios e valores sociais e a desativação de valores obsoletos que cada grupo social apresenta, a quebra de paradigmas acerca da sexualidade e gênero que cada consumista de pornografia possui são características marcantes dos grupos que consomem pornografia, mas, diante do movimento feminista, os grupos consumistas são pressionados a reverterem o percurso apoiado nas tradicionais noções cristãs, que idealizam a sociedade brasileira, sendo obrigados a trilharem outros caminhos de aceitação do pornográfico. Para a reversão de problemas que abarcam a sexualidade feminina e de tabus morais femininos que se apresentam na sociedade como um todo. As letras de música “*Quer saber por quê?”* e “*Cala boca e me fode”* tornaram-se a forma de expressão e de comunicado social de parte dos problemas, fazendo compreender que existe algo errado, ou mal resolvido, quando se juntam palavras como “pornografia”, “mulher” e “feminino” na mesma frase, auxiliando nas reformulações das convicções femininas, promovendo estímulos na população feminina para um novo pensar.

Desde a Antiguidade, o percurso que as mulheres traçaram social e politicamente sempre foi marcado com traços secundários de representatividade, isso refletiu na forma como estabeleceram as configurações e decisões familiares, nas áreas políticas e nos meios de produção. Essa influência transicional da figura de liderança feminina ao processo de subserviência ao masculino, produz mulheres relegadas ao ostracismo, com suas vontades subjugadas aos interesses masculinos. Ainda, a opressão ao gênero feminino estabeleceu às mulheres papéis domésticos, donas de casa, perfeitas “Amélias” do século passado, de Ataulfo Alves. Os discursos

sobre sexualidade permeiam as coletividades mais diversas, sendo apreendidos cotidianamente pelos saberes trazidos de todos os contextos, inclusive o escolar, em especial, o pornográfico cujos aspectos estão ligados ao desejo. Perceber como esses discursos são exibidos socialmente, por exemplo, na escola, exige estar sensível às brincadeiras, aos enquadramentos que vão estabelecer a vida em sociedade em cada situações de convivência e socialização dos indivíduos na escola, aos relacionamentos pessoais que os docentes e discentes desenvolvem. Ainda, é preciso observar como a forma de classificação cada discente, docente e cada relacionamento. Mas até o gênero *funk* caminhar livremente pelas escolas ainda é necessário que sejam desfeitos muitos paradigmas que instauram o gênero dentro de um imaginário social marginalizado.

Cabe ao interlocutor dos discursos circulados pelos gêneros discurso *funk* na sociedade perceber a historicidade e a ideologia impregnadas nos discursos pornográficos que se manifestam no momento da enunciação de cada enunciador, seja o interlocutor masculino, feminino e de gênero fluído ou neutro, sempre terá sua forma de recebê-lo significativamente. Entretanto, há um problema com o gênero ainda a ser resolvido, pois tem sido empregado para motivar questões referentes às diferenças sexuais, as representações e papéis sociais tradicionais que foram designados às mulheres e aos homens.

Ao pesquisar o gênero de discurso *funk,* percebe-se que a condição da mulher não está definida pela natureza do sexo, mas sim por uma construção social que não depende dos modos sociais de opressão de gênero. Com isso, a pesquisa acerca das letras de música do gênero de discurso *funk* compostas e interpretada por mulheres fez-se necessária para desmaterialização deste paradigma, ciente do incontestável fato de a mulher conquistar cada vez mais ambientes nas esferas discursivas pornográfica. Maingueneau (2015) ressalta dizendo que

> Os produtores de um discurso derivado de determinada cena englobante devem, por meio de sua enunciação, mostrar que se conformam aos valores prototipicamente relacionados ao locutor pertinente para o tipo de atividade verbal em pauta (MAINGUENEAU, 2015, p. 119).

O enunciador feminino do *corpus* pesquisado marca o empoderamento feminino ocupando lugar na esfera pessoal, social, intersubjetiva e política, o que constitui que o empoderamento só é crível ao perfilhar e decorrer todas essas esferas. Diante disso, a instrução feminina no Brasil acerca disso tornou-se recentemente

necessária, por decorrência da posição que a mulher assume na sociedade. Mesmo as mulheres que não têm acesso à educação escolar, podem reconhecer que a reclusão da mulher dentro do lar e o papel que era adjudicado a elas não dialogavam com o padrão da mulher atual, principalmente, ao padrão analisado nesta pesquisa dentro do discurso pornográfico em letras de música do gênero de discurso *funk*.

Partindo de duas letras de música do gênero de discurso *funk* composta e interpretada por mulheres, a fim de saber como é constituído o *ethos* discursivo feminino, a partir do discurso pornográfico e considerando os aspectos de erotização e obscenidade, observou-se que o discurso pornográfico corrobora para a constituição do *ethos* discursivo uma vez que a cenografia proposta pelas letras de música, asseguraram a elaboração desse *ethos*, sendo assim, é a partir da compreensão do pornográfico que se alcança a composição artística das letras de música do gênero de discurso *funk* escritas por mulheres.

Para Maingueneau (2020, p. 24), “o ethos da cenografia está amplamente condicionado pelo da cena genérica”, uma vez que o discurso pornográfico busca uma reação de sentido a ser construído, uma intencionalidade recorrendo a um conteúdo vocabular em contexto pré-estabelecidos e condicionados. Assim, o enunciador da letra de música do gênero de discurso *funk* 1 “*Quer saber por que?*” conseguiu ativar um *ethos* multifacetado de mulher que tem direito a querer gozar; de indivíduo conhecedor das ações sexuais de outros indivíduos, sapiente da posição sexual do parceira e informado do prazer sexual desses indivíduos; ativa, ainda: um *ethos* subversivo para si de indivíduo que pratica sexo homossexual e de mulher com autoestima elevada consciente do prazer que pode proporcionar a sua parceira; um *ethos* de alguém que consegue reverter a orientação sexual de outras mulheres; um *ethos* discursivo feminino de mulher que subverte o falocentrismo, fazendo uma ruptura da imagem da mulher construída no imaginário da Antiguidade, Idade Média, Idade Moderna e parte da contemporânea.

A desmistificação do sonho feminino criado por uma cultura patriarcal de necessidade de casamento é tratada diretamente nessa letra de música juntamente com o poder do sexual feminino. Essa contraposição mostra como a mulher tem direito ao comportamento feminino fora dos padrões conservadores e ao rechaço familiar, caso queira desta forma. Se o comportamento sexual promíscuo é natural ao aparelho ideológico masculino, a letra da música estende o direito também de a mulher gozar desses mesmos dogmas masculinos.

A posição do sujeito discursivo nessa letra de música passeou pela figura de inquiridor sobre a ideia de uma mulher pode e gosta de gozar, de mulher que ter satisfação no ato sexual, denunciando ao perguntar abertamente sobre orgasmo aos enunciatários e sendo indiferente aos pensamentos e ideologias machistas e conservadoras. Com essa posição, o sujeito discursivo atravessa o tema do prazer feminino e o enunciador tenta promover no interlocutor o desejo de se envolver com comportamentos e experiências sexuais prazerosas, refletindo sobre experiências sexuais passadas que permitem a comparação a um padrão de sexo sem orgasmo que possa ter ocorrido no passado.

A letra de música do gênero de discurso *funk* 2 "*Cala a boca e me fode",* por meio do vocabulário simples que o enunciador usa dentro da linguagem informal, ativa um *ethos* discursivo de alguém que assume lugar de proximidade e coleguismo ao interlocutor; ainda, ativa um *ethos* discursivo de mulher que mantém independência financeira feminina e sexual, de mulher autoritária, no sentido de exercer relação poder sobre o parceiro. Ainda, é apresentado no *corpus*, um sujeito discursivo questionador feminino que goza das férias e volta às suas atividades, isto é, um sujeito discursivo feminino que tinha parado de cantar em decorrência de suas férias, mas já financiava os locais para as relações sexuais e voltou à sua rotina de apresentações e rotina sexual, continuando o financiamento das acomodações em hotéis e motéis para manter relações sexuais com homem, ou seja, uma cenografia de um ambiente heterossexual. O desenvolvimento financeiro desse sujeito discurso feminino, diante de seu par masculino que possui menos recurso financeiro que ela, tem por aspiração redesenhar a imagem de mulher que precisa ser financeiramente provida por seu par masculino e afirma que a mulher deseja qualidade extravagante no ato sexual com seu parceiro.

O discurso pornográfico apresentado neste trabalho é uma forma de ruptura e de evidência do não pertencimento do enunciador feminino (da mulher) a essa sociedade machista, cristã e conservadora. Em contrapartida, o lugar de pertencimento dessa mulher é o lugar de reorientação do ideal de que a mulher na Idade Média desta pesquisa, lugar de protagonismo social, político, intelectual, financeiro e discursivo.

A sexualidade, por ser biologicamente inerente à natureza humana, manifesta-se na maneira de se sentir, passando pela atração física e afetiva

conectada com quem se pratica a relação sexual. Dentro da sexualidade humana, a orientação sexual é um assunto tratado de forma padrão cisgênero na letra da música "*Cala a boca e me fode"*, diferentemente da "*Quer saber por quê?"* que desarticula a orientação sexual e redescobre caminhos possíveis para a bissexualidade.

Por fim, o enunciador recorre a termos que fazem parte da esfera discursiva da pornografia e transforma isso em letra de música do gênero de discurso *funk*. A partir do campo semântico estabelecido com termos que estão no discurso pornográfico, é construída a letra de música partindo do pornográfico para o artístico. O sentimento feminino afetuoso da mulher ao relacionamento/casamento em detrimento a sua vontade lasciva pelo sexo é outro ponto tratado na letra de música do gênero de discurso *funk*, no entanto, o trato do desejo masculino da mulher como objeto foi um possível pensamento de partida para discursividade posta nas letras de música do gênero de discurso *funk*. Há uma reversão onde o homem é posto como objeto sexual letra de música 2, pois uma mulher compôs a letra de música do gênero de discurso *funk* e interpreta-a. O poder da mulher na decisão de suas experiências sexuais encerra o pensamento de empoderamento feminino da letra de música do gênero de discurso *funk*. As possibilidades analíticas desta pesquisa são apenas uma porção de muitos escólios a partir do *corpus* estudado, não findando por fim, outros caminhos analíticos.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. (Org.) **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.

ARANGO, Ariel Candido. **Os palavrões: Virtudes terapêuticas da obscenidade.** Trad. Jasper Lopes Bastos. São Paulo: Brasileiense, 1991.

ARISTÓTELES. **A Política**. Belo Horizonte: Vega, 1998.

BAKTHIN, Mikhail. Os gêneros do discurso *in*. BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BLAY, Eva Alterman. (Org.) **Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher** / organização– 1. ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

BONNETI, Alinne; SOUZA, Ângela Maria Freire de Lima e. (org.). **Gênero, mulheres e feminismos**. Salvador : EDUFBA: NEIM, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A Ilusão Biográfica**. In: FERREIRA, Marieta de Morais, AMADO, Janaína (Org.) **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

BRASIL. Ministério da Saúde, Secretaria de Vigilância em Saúde. Departamento de DST, AIDS e Hepatites Virais. **Adolescentes e jovens para uma educação entre pares: diversidades sexuais**. v. 8. Brasília: Ministério da Saúde, 2011.

BRAZIL, Érico Vital. **Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

CALEGARI, Lizandro Carlos. **Ideologia, violência e patriarcalismo: a condição feminina em um conto de Clarice Lispector**. Revista Literatura e Autoritarismo, n. 5, jan./jul. 2005.

CAMINHA, Pero Vaz. A Carta. In CASTRO, Silvio. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

CARDOSO, Fernando Luiz. **O conceito de orientação sexual na encruzilhada entre sexo, gênero e motricidade.** v. 42. n.1. Revista Interamericana de Psicologia, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. **O Discurso das Mídias**. São Paulo, Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo. Contexto, 2004.

DUBOIS, J. (org.) **Dicionário de linguística.** São Paulo: Cultrix, 2006.

ESSER, Débora Cristina. **Literatura de autoria feminina -mulheres em cena, na história e na memória**. Revista Línguas & Letras –Unioeste – Vol. 15 – Nº 30 – Segundo Semestre de 2014.

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

FERNANDES, Mayã Gonçalves. **Representações da Ninfa Calipso na Odisseia e sua interpretação em Plotino**. ConTextura, Belo Horizonte, 2017.

FERREIRA, Debora Pazetto. Investigações acerca do conceito de arte Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2014. 318f

FONSECA, José Joaquim S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

FREIRE, Paulo e IRA SHOR. **Medo e Ousadia: o cotidiano do professor**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GADET, Françoise; HAK, Tony. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.** 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

GELL, Alfred. **Arte e agência.** São Paulo: UBU, 2018.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GONÇALVES, Hebe Signorini; MARINHO, Paloma Abelin Saldanha. **Práticas de empoderamento feminino na América Latina.** Rio de Janeiro: Revista de Estudios Sociales, V. 56, 2016. Disponível em http://dx.doi.org/10.7440/res56.2016.06

GUEDES, Mauricio. **“A música que toca é nós que manda”: um estudo do “proibidão”.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Psicologia, PUC – Rio, Rio de Janeiro. 2007.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena Rio de Janeiro**. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2000, v.1.

HERSCHMANN, Micael. **Atraídos pelo embalo do funk, jovens de classe alta frequentam bailes em morros e vilas de Porto Alegre**. Zero Hora, Caderno Donna. Publicado em novembro de 2013. Disponível em: Acesso em: jul. 2015.

HOMERO. **Odisséia**. Trad. Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOPES, Adriana Carvalho. **—Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos.** Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. Retorno Crítico sobre o Ethos. in BARONAS, Roberto, MESTI, Pala e CARREON, Renata de Oliveira. **Análise do discurso - entorno da problemática do ethos, do político e de discursos constituintes**. Campinas: Pontes, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. 3. ed. São Paulo: Parábola, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso.** São Paulo: Parábola, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese do discurso**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Trad. Sírio Possenti e Maria Cecília P. de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes, 1997.

MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. **Memória de jovens: diálogos intergeracionais na cultura do charme**. Rio de Janeiro: Ar Ed, 2015.

MEDEIROS, Janaína. **Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MIZRAHI, Mylene. **Funk é cultura? arte, racismo e nação na criminalização de um ritmo musical.** METAXY: Revista Brasileira de Cultura e Políticas em Direitos Humanos, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 40-59, jan./jun. 2020. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/metaxy.

NASSER, Najat. **O ethos na música grega.** In: Boletim do CPA, Campinas, n. 4, jul./dez., p. 241-254, 1997.

OMS - Organização Mundial da Saúde. **Saúde sexual, direitos humanos e a lei.** Organização Mundial da Saúde. Porto Alegre: UFRGS, 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes; 2015.

PISCITELLI, Adriana. **Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras**. v.11, n.2, Sociedade e Cultura, 2008.

PÓVOA, Débora; ROCHA, Gustavo. **Do barraco ao palácio: a entrada do funk na elite carioca**. Revista Eclética, PUC-RJ, Rio de Janeiro, Julho/Dezembro, 2011.

SÁ, Simone Pereira de. **Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!**. ECompós (Brasília), v. 10, p. 3, 2007.

SALGADO, Luciana e MOTTA, Ana Raquel (orgs.). **ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

SANTOS, Maria Clara Curado (Org.). **A Mulher na História.** Departamento de Acção Sócio-Cultural, In. A mulher na Grécia antiga - nuno simões rodrigues. Editora: Câmara Municipal da Moita, 2001.

SOUSA FILHO, Alípio de. **A política do conceito: subversiva ou conservadora? crítica à essencialização do conceito de orientação sexual**. n. 04. Bagoas, 2009.

SOUTO, Jane. **Os outros lados do funk carioca**. In: VIANNA, Hermano. (org.). Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

SOUZA, Marcela C.; CUNHA, Manuela Carneiro. (orgs.). **Amazônia: Etnologia e História Indígena. Mana: Estudos de Antropologia Social**, v. 1, n. 1. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,1995. p. 220-4.

TELES, Maria Amelia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão. **O poder que brota da dor e da opressão: empowerment, sua história, teorias e estratégias**. São Paulo: Paulus, 2003.

VIANNA, Hermano**. O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

YIN, Robert K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim [recurso eletrônico**]. trad. Daniel Bueno; revisão técnica: Dirceu da Silva. 2.ed. Porto Alegre: Penso, 2016.

https://www.unifesp.br/campus/gua/images/Biblioteca/tutoriais/Manual_de_normaliza%C3%A7%C3%A3o_2021.pdf. Acessado em: 24 de jun de 2022.

https://www.unifesp.br/campus/gua/publicacao-cientifica/normalizacao-de-trabalhos-academicos. Acessado em: 24 de jun de 2022.

http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/LEIS/1950-1969/L4121.htm. Acesso em: 10 jun. 2022.

http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/video/showVideo.php?video=6437. Acesso em: 12 jun. 2022.

http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-anteriores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html. Acesso em: 20 jun. 2022.

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LIM/LIM..-15-10-1827.htm. Acesso em: 13 jun. 2022.

http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-senhoras/700096. Acesso em: 14 jun. 2022.

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l4121.htm Acesso em: 20 jun. 2022.

A gênese da exclusão: o lugar da mulher na Grécia antiga. Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15515. Acesso em: 20 jun. 2022.

www.brasil.elpais.com/brasil. Acesso em: 20 jun. 2022.

https://www.bibliaonline.com.br/ara/index. Acesso em: 20 jun. 2022.

https://www.ibge.gov.br/2019. Acesso em: 20 jun. 2022

ANEXO

A) Quer saber por quê? - Bárbara Labres

Todo mundo quer gozar
Aquela tremidinha quem não gosta?
Foda-se, quem vai falar
Meu bem, eu gosto mesmo é de xota
Esfrega no roça, roça
Me beija, me dá tesão
Vai, desce e dá uma linguadinha
no meu bucetão
Cada mina que eu pego
No outro dia já é bi
Quer saber por quê? (cai de boca, vai)
Então cai de boca aqui
Esfrega no roça, roça
Me beija, me dá tesão
Vai, desce e dá uma linguadinha
no meu bucetão
Cada mina que eu pego
No outro dia já é bi
Quer saber por quê?
Então cai de boca, cai de boca, cai de boca aqui
Ai, sua louca
Vem cá brincar com a minha buceta na tua boca, vai, vai
Ai, sua louca
Tu quer prazer? joga essa xota na minha boca, vai, vai
Ai, sua louca
Vem cá brincar com a minha buceta na tua boca, vai, vai
Ai, sua louca
Tu quer prazer? joga essa xota na minha boca, vai, vai
Quem nunca gozou agora vai gozar
Quem nunca gozou agora vai gozar
Vai, vai se preparando que eu vou te chupar dedando
Vai se preparando (vai) que eu vou te chupar dedando
Quem nunca gozou agora vai gozar
Quem nunca gozou agora vai gozar
Vai, vai se preparando que eu vou te chupar dedando
Vai se preparando (vai) que eu vou te chupar dedando

B) Cala a boca e me fode – Tati Quebra-Barraco

Tava tirando umas férias, curtindo a vida, altos horizonte
Agora eu tô de volta, continuo pagando hotel pros homens
Quem disse que mulher não tem? Quem disse que mulher não pode?
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode

Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode

Tem que, tem que ter pegada, tem que, tem que ter pegada
Não adianta ser bonito e na cama não fazer nada
Tem que ter pegada, tem que ter pegada
Não adianta ser bonito e na cama não fazer nada
Quem disse que mulher não tem? Quem disse que mulher não pode?

Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode

Tava tirando umas férias, curtindo a vida, altos horizonte
Agora eu tô de volta, continuo pagando hotel pros homens
Quem disse que mulher não tem? Quem disse que mulher não pode?
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode

Tem que, tem que ter pegada, tem que, tem que ter pegada
Não adianta ser bonito e na cama não fazer nada
Tem que ter pegada, tem que ter pegada
Não adianta ser bonito e na cama não fazer nada
Quem disse que mulher não tem? Quem disse que mulher não pode?

Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode
Mas é claro que pode, cala a boca e me fode