



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS**

**ASSUNÇÃO DA VOZ FEMININA NO FUNK CARIOCA DOS ANOS 2000**

Thainan Cristina da Silva Garcia

RIO DE JANEIRO  
2022

# **ASSUNÇÃO DE VOZ FEMININA NO DO FUNK CARIOCA DOS ANOS 2000**

Thainan Cristina da Silva Garcia

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Espanhol.

Orientador: Prof. Dr. Ary Pimentel

RIO DE JANEIRO  
2022

GG216a Garcia, Thainan Cristina da Silva  
ASSUNÇÃO DA VOZ FEMININA NO FUNK CARIOCA DOS  
ANOS 2000 / Thainan Cristina da Silva Garcia. --  
Rio de Janeiro, 2022.  
42 f.

Orientador: Ary Pimentel.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Licenciado em Letras: Português -  
Espanhol, 2022.

1. Assunção de voz. 2. Funk carioca. 3.  
Subalternidade. 4. Periferia. 5. Literatura  
feminina. I. Pimentel, Ary, orient. II. Título.

ASSUNÇÃO DE VOZ FEMININA NO FUNK CARIOCA DOS ANOS 2000

Thainan Cristina da Silva Garcia

Orientador: Prof. Dr. Ary Pimentel

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português-Espanhol.

Data da avaliação: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Examinada por:

Prof. Dr. Ary Pimentel  
UFRJ (Presidente da Banca Examinadora)

NOTA: \_\_\_\_\_

Prof. Prof. Dr. Rodrigo Fernández Labriola  
UFRJ (Leitor Crítico)

NOTA: \_\_\_\_\_

MÉDIA: \_\_\_\_\_

Assinaturas dos avaliadores: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Rio de Janeiro  
Março de 2022

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus por ter me dado força e esperança para lutar e correr atrás de tudo que eu sempre almejei. Sem Ele, e sem a minha fé, acredito que não estaria aqui escrevendo esse texto.

Aos meus pais, por terem sido meu alicerce durante toda a minha vida, por terem sempre acreditado em mim e no meu potencial, por terem investido em mim, na minha educação, por não medirem esforços para que eu tivesse tudo que precisasse em relação a minha educação.

Ao meu esposo, Ayrton Guedes, um agradecimento especial. Por ter se mantido firme comigo, vibrando em cada conquista, secando cada lágrima que insistia em cair. Viveu comigo grande parte da minha formação acadêmica e nunca mediu esforços para que eu conseguisse finalizar essa etapa tão especial na minha vida. Obrigada pela torcida.

À minha família, que sempre me apoiou, e principalmente, às minhas tias Maria das Graças e Elismar Garcia, por terem sido sempre tão positivas em relação a minha conclusão de curso, às vezes, até mais do que eu.

Ao meu grupo amado da Faculdade de Letras: Caroline Rodrigues, Guilherme Ferreira, Iracema Figueiredo, Anna Carolina Chuff, Viktoria Souza, Felipe Pinheiro e Heloise Souza. Obrigada por tudo, pelas conversas, pelo ânimo ao longo dessa caminhada, pelas festas e até mesmo pelos puxões de orelha, pelos trabalhos em grupo – que em sua maioria eram só estresse, e principalmente pela amizade de todos, vocês são incríveis.

Não posso deixar de agradecer a um dos maiores presentes que a UFRJ me deu, Camila Pinhal, por tudo. Essa monografia é tanto minha quanto dela, já que ela me ajudou inúmeras vezes revisando meus textos e me incentivando a não desistir. Ela sempre me deu uma palavra de apoio, sempre torceu por mim e me encorajou a seguir em frente mesmo com todas as adversidades. Meu muitíssimo obrigada, amiga.

Aos professores da UFRJ, que me influenciaram, participaram da minha formação acadêmica e me ajudaram, com conteúdo e conversas, e assim eu pude constatar que realmente escolhi a profissão certa. Obrigada pela compreensão.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1. PANORAMA GERAL DO FUNK CARIOCA .....	10
1.1. O FUNK PROIBIDO .....	11
1.2. O FUNK DE PUTARIA .....	12
2. LÓCUS DE ENUNCIÇÃO DO FUNKEIRO.....	13
3. O FEMININO NA CENA FUNK CARIOCA .....	16
3.1.TÁTICA DE NEGOCIAÇÃO – DUPLO SENTIDO.....	19
3.2. O MACHISMO NA VOZ FEMININA .....	23
3.3. A CONSCIENTIZAÇÃO DA MULHER .....	26
3.4. A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO .....	31
CONCLUSÃO .....	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	37
ANEXOS .....	49

A última mulher que andou na linha, o  
trem passou por cima.

Ludmilla

## **RESUMO**

A proposta deste trabalho é discutir a assunção da voz feminina tal como ela aparece na produção musical de quatro cantoras de funk carioca na vertente conhecida como funk pornográfico. Adotando como base os pressupostos teóricos de Bourdieu (2007), Bhabha (1998) e Pimentel (2017), e focalizando letras de conteúdo bastante explícito e profundamente sexual, discutimos o modo como essas mulheres conquistaram autonomia no num musical majoritariamente masculino, deixando de dançar e cantar a partir de uma ótica masculina e passando a enunciar seus desejos. Essa dicção que se projeto nos primeiros anos do século XXI traz a crítica à falta de liberdade sexual, à hipocrisia e ao machismo dominante. Procuramos articular uma discussão fazendo uma periodização dessa tomada de consciência que implica um processe assunção de voz, a fim de perceber a maneira com que elas passam da condição de subalternas para a de personagens responsáveis por sua própria autorrepresentação.

**Palavras-chaves:** Funk carioca; Voz feminina; Subalternidade; Funk pornográfico.

## **RESUMEN**

El objetivo de este trabajo es discutir la asunción de la voz femenina tal como aparece en la producción musical de cuatro cantantes de funk carioca en el campo pornográfico. A partir de los presupuestos teóricos de BOURDIEU (2007), BHABHA (1998) y PIMENTEL (2017) y a partir de letras con contenido muy o totalmente sexual, discutimos cómo estas mujeres adquieren autonomía en el género musical, para dejar de cantar la mirada masculina y empiezan a enunciar sus deseos, valiéndose de críticas a la falta de libertad sexual, la hipocresía y el machismo. Buscamos articular una discusión haciendo una secuencia de esa conciencia, para percibir la forma en que pasan de ser subordinados a personajes responsables de sus decisiones.

**Palabras clave:** Funk carioca; voz femenina; subalternidad; funk pornográfico



## INTRODUÇÃO

Os gêneros discursivos possuem caráter plástico e são relativamente instáveis, moldando-se e reestruturando-se de acordo com as necessidades dos sujeitos (BAKHTIN, 1997) e com os contextos em que se desenvolvem. Inserindo-se no universo maior de uma abundante variedade de gêneros discursivos, pode-se ressaltar que os estilos e gêneros musicais são capazes de gerar outros subgêneros a partir de circunstâncias de produção que se alteram conforme diferentes variáveis históricas. Tomando como base este pressuposto, podemos afirmar que direta ou indiretamente as tensões sociais e políticas, bem como as lutas identitárias, marcadamente as que se observam no cenário do Rio de Janeiro, influenciaram profundamente as transformações do estilo musical conhecido como funk carioca.

Na passagem do final do século XX para a primeira década do século XXI, o funk no carioca ganhou cada vez mais espaço, ocupando não somente as favelas e bairros da periferia carioca, mas também ambientes cada vez maiores, elitizados e atraindo um público que não era, em seus primórdios, o alvo desse gênero. Sendo assim, é de extrema importância estudar, pensar e debater sobre os espaços que esse gênero musical ocupou e nos quais se processou a sua transformação ao longo dos anos, já que ao falar para diferentes tipos de público surgiu a necessidade de adequação do discurso.

Um dos primeiros pesquisadores importantes do funk carioca há afirmava que: “a indústria cultural, produtora da homogeneidade, é incapaz de lidar com a heterogeneidade” (VIANNA, 1990, p.246). Tomando como base esta afirmação, podemos pensar em como a indústria musical e a própria sociedade procede diante dos funks de temática sexual, os quais passam a ser considerados como demasiadamente “pesados”, inadequados para a veiculação pública e, por isso mesmo, objeto de um amplo debate que levaria a sua proibição por lei. por conta. Interessa-nos aqui focalizar particularmente o papel que a figura feminina assume em letras cantadas por mulheres.

Em meio ao vasto *corpus* da música funk produzida nos últimos trinta anos, nos propusemos a realizar uma leitura de canções cantadas por mulheres no período que vai de 2005 a 2020, e constituímos o nosso corpus com quatro composição que tiveram grande circulação nesse período. São elas: *Matemática*, da MC Tati Quebra Barraco; *Duelo Fiel x Amante*, das MCs Cátia e Nem; *Bateu saudade*, da MC Marcelly; e, por fim, *Barbaridades*, da MC Carol de Niterói.

Acreditamos que concentrando nosso olhar nesse intervalo de tempo é possível encontrar músicas representativas de um verdadeiro fenômeno de assunção de voz, processo esse que foi protagonizado por mulheres intérpretes e compositoras da cena funk carioca. A partir das letras escolhidas, pretendemos discutir algumas questões importantes acerca do papel do feminino e temos como objetivo, a partir da análise do discurso exposto nas canções, compreender as reais intenções das cantoras ao descrever determinadas situações e entender a relação do dito e do não dito nas letras das músicas.

## 1. PANORAMA GERAL DO FUNK CARIOCA

O funk carioca é derivado de um estilo musical mundialmente conhecido como *soul music*, que é um gênero, originalmente, criado por artistas afro-americanos a partir da década de 1950 e surgiu de uma mistura de ritmos bastante conhecidos, como o *jazz* e o *blues*, entre outros. Transplantado para o Rio de Janeiro, o movimento dos bailes *blacks* se afirmou rapidamente. Em seu momento inicial, foram festas organizadas no subúrbio do Rio de Janeiro, nas quais o *soul music* e o *rock* eram os ritmos mais tocados, reunindo milhares de jovens e garantindo diversão para uma parcela da juventude negra oriunda de espaços periféricos.

Nos primórdios, as músicas que ali tocavam eram, na sua maioria, músicas estrangeiras, mas, com o passar do tempo e com a grande repercussão dos bailes *blacks*, os DJs – *disc jockey*<sup>1</sup> – começaram a inserir novas batidas nas bases importadas e os MCs, como eram chamados abreviadamente os mestres de cerimônias, começaram a adaptar um discurso em português sobre as letras originais. Inicialmente, essas vozes eram como versões das músicas estrangeiras, construindo um novo sentido que dificilmente se relacionava com a letra em inglês. Letícia Laurindo (2015) em sua dissertação, citando Simone Sá, afirma que “a música «Whoop there is it», de Tag Team, transforma-se em «Uh! Tererê!», o que caracteriza o processo denominado por Sá como tradução”.<sup>2</sup> Talvez fosse mais pertinente assinalar que esse processo transcende a própria tradução, manifestando-se como uma forma absolutamente livre de transcrição, que, sem qualquer preocupação com a fidelidade em relação à letra original, parece estar atenta apenas à correspondência da sonoridade entre as duas letras.

---

<sup>1</sup> De acordo com o dicionário *Oxford Languages*, *disc-jockey*, por extensão, é a “pessoa que escolhe e toca discos para dançar em um baile, boate ou discoteca; discotecário.”

<sup>2</sup> (Cf. BHABHA 1998, 241).

Posteriormente ao predomínio das melôs dos anos de 1980, quando as melodias (daí “melôs”) de músicas americanas que tocavam nas rádios eram rebatizadas com nomes em português que se referiam a trechos da letra ou de partes do título, sendo adaptadas para o português conforme a pronúncia dos sons em inglês, inicia-se o processo de nacionalização do funk, tendo se primeiro grande momento quando o DJ Marlboro lança uma coletânea de funks que tem como base recortes e junções de músicas com o auxílio do *sampler*<sup>3</sup> e letras totalmente escritas em português. A partir de então, outras batidas foram agregadas, como o som de atabaques, o que deu origem ao Tamborzão.

Desde os seus primórdios nos bailes em clubes de periferia, o funk expressa um processo de microlocalização identitária (cf. PIMENTEL, 2017) e, por se tratar de um gênero popular e massivo, carrega todo um conjunto estigmas derivados do preconceito social, racial e de lugar. Por conta disso, em 2000, ocorre uma profunda mudança na cena funk carioca. Essa mudança se deu pela aprovação da Lei nº 3410, de 29 de maio de 2000, que passou a interditar locais que realizavam os bailes funk, redirecionando a cena musical para o interior das favelas.

Essa tentativa de regulamentação do gênero serviu, portanto, para mudar o contexto de produção e recepção do funk carioca, interferindo diretamente na forma de como autores representavam a realidade a sua volta, derivando assim numa “nova modalidade” do funk, onde letras mais diretas e destituídas de metáforas faziam referência aspectos da realidade vivida nas favelas cariocas. Surgia assim o funk proibido nos primeiros anos do século XXI.

## 1.1 O FUNK PROIBIDO

A proibição por lei estadual da realização de bailes nos clubes de toda a cidade e de municípios vizinhos fez com que se desse início a estruturação de um circuito de bailes clandestinos, que eram realizados no interior das favelas cariocas, a fim de fugir à ação dos agentes da lei e manter viva a festa que mobilizava milhares e milhares de jovens todos os fins de semana. É nesses bailes de comunidade que se engendraria o funk proibido, criando-se então uma nova tendência ou subgênero, o funk proibido.

Os chamados proibidões são músicas de circulação restrita no âmbito dos bailes funk de favela em função das temáticas atualizadas em suas letras. Essas músicas são tocadas no interior das comunidades, repercutindo a realidade vivida pelos moradores. Não causa surpresa que as temáticas sexuais ou narrativas associadas às práticas das quadrilhas do tráfico de varejo sejam

---

<sup>3</sup> Sampler é um equipamento que consegue armazenar sons, chamados de *samples*, em diferentes formatos. Disponível em: <<https://aprendateclado.com/sampler>>. Acesso em: 14 de março de 2022.

consumidas com naturalidade pelos frequentadores dos bailes de comunidade. “Sabendo que nenhuma prática pode ser compreendida desvinculada do contexto específico onde foi criada e de onde adquire sentido” (GRIMSON, 2011, p. 10, apud PIMENTEL, 2017, p. 101), parece óbvio que para entendermos o funk proibido devemos olhar para o contexto no qual esse discurso é produzido.

O funk proibido é uma vertente do funk carioca que tematiza de modo explícito as relações sexuais (funk putaria) ou destaca ações criminosas, mostradas pelo ponto de vista de quem as pratica (proibidão do contexto). Normalmente, as letras do segundo grupo apresentam narrativas vinculadas às guerras entre as facções, mostrando aspectos característicos desta vida bandida. Nesse segmento do funk proibido, retrata-se o ódio pelo “alemão”, nome dado ao inimigo na linguagem local, a repulsa pelo x-9, aquele que faz fofoca ou assume a condição de delator, e narra ainda todas as vitórias alcançadas pela facção à qual se vincula o MC e o próprio território onde se realiza o baile.

Segundo Ary Pimentel (2017), fica mais fácil compreender o modo como os MCs criam seus repertórios se entendermos o lugar no qual se movem esses atores. Tal concepção mostrou-se fundamental para este estudo, para pensar as condições que envolvem essa vertente e o lugar que ela ocupa no cenário local.

O funk proibido aparece também como um elemento discursivo que unifica e dá coesão ao grupo no interior do território, ou seja, o funk funciona como elo entre os moradores que vivem aquela realidade, pois eles começam a se ver naquelas músicas, encontrando neste ritmo musical o seu lugar, a sua identidade e passam a criar fortes laços com essa narrativa cantada.

A vivência das favelas passa a ser interpretada por MCs e o funk passa, de modo geral, a ser associado à criminalidade e a sexualidade. Esse segundo seguimento do funk proibido dá origem à vertente pornográfica, ou funk de putaria, que fará constantes críticas à hipocrisia, à falta de liberdade sexual e ainda, ao preconceito de gênero. Para adentrarmos nessa nova vertente é necessário despir-se de preconceitos.

## **1.2 O FUNK DE PUTARIA**

O funk pornográfico, comumente conhecido como funk putaria, é um subgênero do funk proibido que traz a temática sexual para o centro das letras. Há, na sociedade em geral uma grande repulsa a este subgênero do funk e isso se dá porque as músicas são vistas como apelativas, já que fazem referência direta e explícita a tudo que, na sociedade em geral, é visto como tabu – silenciado, privado ou íntimo.

Estas músicas começam a circular circunscritas ao ambiente dos bailes proibidos e têm uma grande conotação sexual e um viés profundamente machista, visto que, via de regra, mostram como os homens se veem, querendo afirmar sua virilidade através das letras, as quais aparecem como uma espécie de ato sexuais narrado e cantado.

Em um primeiro momento, estas músicas são compostas e interpretadas por homens, mostrando-os como sujeitos que sua satisfação no corpo feminino, objeto de prazer masculino. Eles falam das cores, dos sabores, das texturas – inicialmente utilizando trocadilhos, mas com o passar do tempo as referências se tronam cada vez mais claras e diretas.

Em um segundo momento, mais precisamente no final dos anos 90 e início dos anos 2000, as mulheres começaram a ganhar espaço nessa vertente musical. Edinéia Oliveira (2008, p. 11), em seu texto chamado *A identidade feminina no gênero textual música funk*, evidencia que “é o homem quem tem voz e ação nesses textos, enquanto a mulher, embora seja constantemente mencionada, é geralmente o agente passivo em relação ao homem”, já que falam das suas relações de fiel e “lanchinho” – termo utilizado para as mulheres que tem algum tipo de relação com homens casados, falam do poder dos seus órgãos genitais, colocam em primeiro plano sua beleza e como ela desperta interesse nos homens.

Já em um terceiro momento, este subgênero começa a ganhar um novo aspecto com a introdução do olhar da mulher, que começa a tratar das seus próprias desejos e expressão sua resistência diante da dominação masculina. É nas letras dessa fase compostas e interpretadas por mulheres que percebemos a reação diante do predomínio da visão masculina. A pesquisadora Josênia Antunes Vieira, em seu artigo intitulado *A identidade da mulher na modernidade*, sintetiza muito bem o ponto de vista sobre esse momento do funk erotizado ao dizer que “há que transformar o discurso masculino de opressão em discurso de respeito a uma nova mulher: determinada, forte, que adota um projeto reflexivo de vida que implica responsabilidade pessoal. Cada mulher é aquilo que ela faz de si própria” (2005, p.236).

## 2. LÓCUS DE ENUNCIÇÃO DO FUNKEIRO

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas.

Djamila Ribeiro

O funk carioca surge nas favelas do Rio de Janeiro e passa, em sua história, por um longo de glamourização e criminalização nos veículos midiáticos. No final do século passado,

o ritmo afro-brasileiro alcançou sucesso e se popularizou entre todas as camadas sociais. No final dos anos 1990 surgiu uma nova geração de artistas que começou a produzir letras com temáticas muito relacionadas aos seus contextos e o funk passou a enfrentar um grande processo de discriminação, chegando mesmo ao que poderíamos chamar de criminalização do gênero, que passou de estilo popular e massivo para um gênero associado à ameaça e ao desprestígio.

As transformações na cena funk se deram a partir do momento em que a lei nº 3410 foi aprovada, rompendo com os avanços no diálogo entre favela e cidade, bem como entre as posições sociais. Os *funkeiros* – músicos, organizadores e frequentadores – foram obrigados a realizar as festas, que chamaremos de bailes funk, em locais onde não havia tanta fiscalização, e esses locais eram nas favelas cariocas e de outras regiões do estado do Rio de Janeiro.

A favela e o subúrbio carioca se transformaram no lugar de execução do funk por excelência. Inicialmente este lugar era apenas de realização das festas, mas a partir do momento em que a realidade do espaço começou a se contrapor a qualquer evento, a favela passou a ser um local de “microlocalização identitária” (PIMENTEL, 2017). Neste momento, com a identificação dos sujeitos com a situação encontrada dentro destes locais os quais estão inseridos, o funk passa por uma reformulação, que é mostrar nas canções aquela realidade, as problemáticas e as maneiras que aqueles indivíduos utilizam do pouco para a diversão.

Esta identificação traz à tona uma fala de Jesus Martín-Barbero, que diz:

o bairro [bairro popular ou comunidade popular] proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção de um a gente, ou seja, de uma “sociabilidade mais ampla do que aquela que se baseia nos laços familiares, e ao mesmo tempo mais densa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 268, apud PIMENTEL, 2017, p.90).

Com o funk ficando restrito apenas a área da periferia e das favelas, e mostrando cada vez mais a realidade destes locais como o tráfico de drogas e os conflitos entre policiais e bandidos, por exemplo, as classes sociais oriundas das demais zonas do Rio de Janeiro e principalmente a mídia começaram a mostrar o funk como objeto ameaçador, que resultou em alegações de apologia ao crime organizado.

O que deve ficar claro é que o funk sofre com essa discriminação, assim como todos os ritmos que destoam do que é clássico e boêmio no Rio de Janeiro, mas Bhabha (1998, p. 21) afirma que

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação.

Outro ponto pertinente que devemos refletir é a questão da classe social. Em todo o mundo, os disseminadores de cultura são as pessoas que estão nas classes mais altas, chamada elite. Sendo assim, tudo que eles não aprovam ou que são de movimentos aos quais eles não fazem parte, é considerado ruim e mal visto.

Como já dito anteriormente, o funk é um gênero cantado para a realidade das favelas e dos subúrbios, os cantores e compositores se utilizam de linguagens mais usuais e informais para que a mensagem chegue aos seus interlocutores de maneira mais clara e sem ruídos. Por essa escolha de linguagem, muitas pessoas advindas da elite, os classificam como burros e/ou analfabetos, mas Bhabha (1998, p. 20) salienta que “a representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide da tradição”.

Completando a ideia de Bhabha, Bourdieu (2007, p. 21) afirma que

a diferenciação dos procedimentos expressivos da língua exprime a diferenciação social segundo uma lógica original. Logo, uma vez que cada procedimento expressivo deriva seu “valor” de sua posição no sistema dos procedimentos expressivos, seria bastante ingênuo atribuir a este ou àquele traço certas características como a “vulgaridade” ou a “distinção”.

Sendo assim, não se deve considerar correta apenas uma forma clássica e tradicional de escrever e falar pré-estabelecida, além disso, os autores mostram que ser diferente expressa a singularidade de cada indivíduo, logo, considerar algo como errado, vulgar ou inábil é ilusório diante da vastidão de indivíduos no mundo.

O funk é importante para a construção da identidade negra, das camadas mais populares que, conseqüentemente, fazem parte de uma camada que está mais a margem da sociedade elitista. O papel do negro na sociedade é visto como pejorativo, pela elite branca, e este é um dos motivos pelo qual o funk é tão depreciado por essa classe. De acordo com Bonfim (2015, p. 15) “só há tolerância com os gêneros afro-brasileiros eleitos pela elite e que servem aos propósitos dela”, os conflitos raciais existentes nesse panorama é demasiado e acaba gerando um abismo social entre negros e brancos.

O negro é visto como o errado, o bandido, o ladrão, sendo assim, a música cantada por ele e para os seus, é vista com um olhar depreciativo – já que o povo negro e seus bens culturais são marginalizados – e preconceituoso pela mídia, pelo Governo e pela sociedade como um todo que acaba bebendo da fonte do preconceito e se deixando levar pelos estereótipos mostrados por este meio, mas o funk carioca “representa uma reinvenção da tradicional música afro-brasileira” (BONFIM, 2015, p. 16).

Já as pessoas que estão à margem da sociedade, não só veem o funk como uma opção de diversão, mas também um trabalho que lhes proporciona uma ascensão social, como ocorre com os MC's, que conseguem se estruturar financeiramente e acabam ocupando espaços na sociedade a partir de suas músicas.

Homi Bhabha, em seu livro *O local de Cultura*, aborda uma noção de nacional x internacional, aqui podemos traduzir este nacional como o marginalizado e a noção de internacional como a sociedade geral 'elitista'. O filósofo propõe que “cada vez mais, as culturas “nacionais” estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de “histórias alternativas dos excluídos” (1998, p.25).

Com o passar dos anos a aceitação do gênero vai ficando mais viável e o funk passa por novas mudanças, agora o ritmo e as letras das músicas serão modificadas. Nos anos 2000 as mulheres entram em cena trazendo novas problemáticas para o funk como a sexualidade e a opressão de gênero, como apresentaremos melhor na próxima seção.

### **3. O FEMININO NA CENA FUNK CARIOCA**

Nosso objetivo consiste em analisar o passo a passo do papel da mulher dentro do subgênero do funk, o funk de putaria. Vamos visualizar como a mulher deixou de cantar a perspectiva masculina em suas próprias músicas e alcançou o espaço que vemos hoje, um espaço no qual ela, mulher, canta o desejo, o prazer, e suas vontades.

Esta seção pretende separar as quatro fases da mulher no funk de putaria carioca, que são: A estreia do feminino na cena funk com a utilização da tática do duplo sentido; A recorrência do machismo na voz feminina; O movimento de conscientização da mulher; A ocupação do espaço – a mulher como agente da cena.

Antes dessa divisão devemos entender o papel masculino neste cenário, já que nos primeiros dois tópicos, o homem ainda é o agente fundamental da música cantada pelas mulheres.

O funk sempre foi um local de ruptura; de quebrar regras, provocar a percepção dos indivíduos, criar discursos. Esses discursos tinham como objetivo transparecer a verdade da realidade que estes cantores vivenciavam, fossem essas relacionadas ao local onde viviam ou aos relacionamentos que mantinham. Vale lembrar que cabia ao homem o papel de disseminador desta verdade, já que sabemos que eram eles os grandes representantes das composições, narrações e produções deste gênero. Bourdieu (2012, p. 23), afirma que “o



princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas”, sendo assim, o homem atribui à mulher o papel de objeto, de ser exclusivamente dominada e submetida às vontades e às satisfações dele.

O masculino serve-se do poder, do status e da dominação feminina para mostrar o que é ser “homem de verdade”. Tomemos como base um trecho do funk *Tem que ter uma amante*, do MC Mascote<sup>4</sup>, que ficou conhecido popularmente pelo trecho “O homem de verdade tem que ter uma amante”, como uma definição simples e clara da verdade desse enunciador. Considerando ainda as reflexões propostas por Bourdieu (2012, p. 64) “O privilégio masculino encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade”.

Michelle Perrot em seu livro *Minha história das mulheres* fala sobre a frigidez – que é um dos conceitos representados pelas ciências naturais e médicas sobre a sexualidade feminina – ser uma “ideia segundo a qual as mulheres não sentem prazer, não desejam o ato sexual”, a autora ainda cita Balzac que diz que muitas mulheres alegam dores para a não prática do ato sexual. Sobre essas afirmativas a autora diz que “daí surge a justificativa de procurar o prazer em outro lugar: amantes, prostitutas, mulheres sedutoras das casas de má fama” (2007, p. 65).

Esta hombridade está sendo perpassada de e para homens, utilizando-se do corpo feminino como um objeto, como se a mulher não tivesse escolhas e vontades. Mas esta realidade começa a mudar a partir do momento em que as mulheres passam a compor e cantar suas realidades e experiências, ganhando assim, voz e espaço para lutar pelas suas convicções.

Ganhar espaço na música, compondo ou cantando, não foi uma tarefa fácil para as mulheres. Ganhar espaço na sociedade e na História foi um processo longo, que precisou de mulheres fortes e corajosas para que as mulheres deixassem de ser invisíveis. Michelle Perrot expõe que “a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua fala em público é indecente” (2007, p. 17).

É justamente sobre a fala em público, sobre ir contra a vontade da sociedade que abordaremos essa ruptura do silêncio e o ganho de voz e espaço no cenário musical *funkeiro* carioca. E, por isso, devemos pensar sobre o movimento feminista e as conquistas que preludivam a entrada da mulher no cenário funk.

O movimento feminista teve seu início na Europa, nas camadas médias da sociedade e é sobretudo um movimento que visa o direito para as mulheres. É importante frisar que não temos como objetivo detalhar a historiografia do movimento, mas sim, sinalizar algumas

---

<sup>4</sup> Para visualizar a letra da música “Tem que ter uma amante”, vide os anexos.

conquistas que fizeram com que a mulher pudesse estar em posições improváveis e que eram destinadas ao sexo oposto.

O movimento feminista, no Brasil, é um movimento social, e como todo movimento social está ligado diretamente a experiência diária de seus protagonistas. Segundo as autoras Ana Alice A. Costa e Cecília Maria B. Sardenberg, as mulheres

“vem lutando pela igualdade de salários e condições dignas de trabalho, pela valorização do trabalho doméstico, pelo direito inalienável de todas ao controle sobre o próprio corpo e gozo de nossa sexualidade, enfim, pela construção de uma sociedade mais justa e igualitária, onde a mulher possa realizar-se plenamente enquanto ser humano e cidadã.” (2008, p. 32)

Deve-se ressaltar que as mulheres viviam em uma sociedade extremamente patriarcal, onde elas deviam estar submetidas ao marido ou ao pai, que tinham em suas mãos amplos poderes sobre elas. As primeiras manifestações feministas foram voltadas para a conquista do direito a educação e profissionalização da mulher.

A proclamação da República em 1889 foi uma porta que se abriu para que as mulheres conseguissem conquistar mais espaço e mais voz. Começou nesta época a reivindicação do voto feminino que só foi conquistado posteriormente, em 1932. A luta pelo sufrágio ganha mais força com a criação da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, em 1919, que foi transformado em Federação Brasileira para o Progresso Feminino em 1922.

Após 1932, com a conquista do voto feminino, em 1937 a deputada Bertha Lutz apresenta o projeto chamado “Estatuto da mulher” que concedia licença de 3 meses na época de partos e em casos de abortos.

Com o passar do tempo as mulheres foram ganhando mais notoriedade e sendo mais bem aceitas na sociedade,

Um passo decisivo nesse sentido foi dado com a promulgação da Nova Constituição Federal. Através dela, as mulheres brasileiras deixaram de constar como cidadãs de segunda categoria como nas constituições anteriores, tornando-se agora legalmente reconhecidas como seres responsáveis e socialmente produtivos, tendo por respaldo uma legislação mais progressista, menos discriminatória, que leva em consideração a especificidade da condição feminina. (2008, p. 45)

Mesmo com estes avanços as mulheres passaram por muitas situações como preconceitos, desprestígio profissional, a falta de acesso à cultura e inúmeros outros problemas que não competem só a elas, mas a tudo que é tratado como marginal – aquele que está à margem.

Tomemos como base as letras de funk que irão ilustrar a trajetórias das mulheres na arte e assunção da sua voz no funk carioca.

### 3.1 TÁTICA DE NEGOCIAÇÃO – DUPLO SENTIDO

A iniciação da mulher como intérprete de funk foi fazendo o uso de uma antiga, e infalível, tática de negociação que é o duplo sentido. Além disso, cabe ressaltar que mesmo as músicas sendo cantadas pelas mulheres, o eu-lírico, ou seja, a voz que expressa as emoções, opiniões e sentimentos, era masculina. Assim, a mulher cantava a perspectiva do homem.

Antes de iniciarmos nossa discussão sobre a mulher cantando o pensamento do homem, devemos fazer uma analogia entre o funk e a “música de Carnaval”, como descreve o antropólogo Roberto DaMatta no seu livro *Conta de Mentiroso – sete ensaios de antropologia brasileira*, que aborda, sobretudo no capítulo 3, o carnaval e sua relação com a sociedade brasileira.

O funk, nada mais é do que um subgênero da música popular brasileira – aqui, não falamos da MPB que é um gênero boêmio e elitizado, mas sim de um estilo musical que é pertencente ao povo – e a música popular, de acordo com Roberto DaMatta, “é veículo através do qual a sociedade se revela, deixando-se perceber como totalidade dinâmica viva e concreta: como um universo eventualmente dotado de identidade” (1993, p. 69).

O antropólogo afirma sobre a música popular – ressaltamos aqui a “música de Carnaval” e o funk – “que seriam “leituras” específicas da sociedade brasileira por ela mesma” (1993, p. 70). Isso quer dizer que este tipo de música é uma tradução de certos tipos de comportamentos, que vão desde o canto a dança, uma dança que para o público masculino é inicialmente mais “robotizada”, parada, sem tanto molejo; mas para o público feminino é mais sensual, com ênfase nos quadris e no rebolado.

Tanto a “música de carnaval” quanto o funk são gêneros (ou sub – depende da perspectiva) que induz um grupo a um certo tipo de frenesi ou de ações. A essa ação, o autor Roberto DaMatta descreve como “carnavagem” que ele explica ser um neologismo criado por Pasquim e se diz tratar da soma da palavra “sacanagem” com a palavra “carnaval”. Essa ação tem “relação direta com a sedução, com a gesticulação concertada e coerente que objetiva um encontro erótico generalizado, envolvente e harmonioso, mesmo quando se está pulando, dançando e cantando (1993, p. 76).

As percepções que o autor fez para as chamadas marchinhas de carnaval corroboram positivamente com o nosso pensamento sobre o funk, já que em seu ensaio, o autor salienta que a música popular tem uma “capacidade sedutora e mágica de encapsular, num só veículo, ideia,

emoção, palavra e ação”. (1993, p. 79) Isso quer dizer que mesmo sendo músicas que não são consideradas eruditas e cultas, elas mostram realidades profundas da sociedade que, muitas vezes, não são levadas em consideração pela sociedade que tende a ignorar tais problemáticas.

Como assinalamos no início do nosso capítulo, a primeira tática das MCs mulheres para adentrar como interpretes no cenário do funk carioca, foi utilizando a figura de linguagem chamada ambiguidade. Essa é uma estratégia utilizada desde a década de 30, como podemos ver na marchinha de carnaval denominada “Mamãe eu quero”<sup>5</sup> de Vicente Paiva e Jararaca, em 1937.

De acordo com Roberto DaMatta (1993, p. 89) “trata-se de uma peça musical despertando uma série de associações que podem ser de saída descritas como malandras e ambíguas”. Isso se dá pelo fato de que, segundo o autor, a canção remete ao fato de uma pessoa pedir para ser alimentada, com o uso do verbo “mamar”, que em sua maioria é utilizado para mães que alimentam suas crianças, mas que neste caso, são adultos pedindo para “mamar” – sugar os seios das mulheres -, o que mostra uma conotação mais erotizada desta ação.

Ainda nesta perspectiva, há uma ambiguidade com a palavra chupeta, pois “a chupeta é o “consolo” ou peito artificial que, por sua vez, remete a outras dimensões do simbolismo brasileiro” já que a palavra ainda possui uma “estrutura fonética que sugere uma série de associações pornográficas ou eróticas, pois não se pode deixar de pensar na associação fonética e semântica entre chupeta e boceta” (vagina). (1993, p. 92)

A música que analisaremos neste capítulo se chama Matemática da MC Tati quebra barraco, lançada em 2005, no álbum intitulado *Boladona*. Utilizaremos ainda os conceitos de Roberto DaMatta sobre as marchinhas de carnaval e de Pierre Bordieu sobre o papel do homem para fazermos uma leitura mais profunda desta canção.

Analisaremos esta canção de maneira estrutural como um poema, tomando como base fundamentos de autores como Antônio Candido, Rogério Chociay e Luiz da Câmara Cascudo para delinear alguns conceitos básicos. A análise será feita depois de cada estrofe para que consigamos explicar melhor cada fenômeno.

Por incrível que pareça nem todas são iguais  
Tem mulher que quer de menos tem mulher que quer de mais  
Faz a soma multiplica no final vou dividir  
Na onda da matemática vamos se divertir

---

<sup>5</sup> Cf. anexos para visualizar a letra da música na íntegra.

Temos aqui uma quadra, composta de uma estrofe heterométrica, com rimas emparelhadas, isto quer dizer que a estrofe possui versos com números de sílabas diferentes e sua rima segue o modelo AABB, segmento classificado como consoante, visto que tem correspondência total dos sons vocálicos (A) e consonantais (B). Em seu livro *O estudo analítico do poema*, Antônio Cândido cita Manuel Bandeira que afirma que rima “é a igualdade ou semelhança de sons na terminação das palavras” (2006, p. 61).

Dez barras de chocolate, pergunto pra você  
Se dividir ao meio, dá pra vinte comer?  
Dez barras de chocolate, pergunto pra você  
Se dividir ao meio, dá pra vinte comer?  
Se dividir ao meio, dá pra vinte comer?

Esta próxima estrofe analisaremos um pouco diferente da primeira, já que na música há a repetição do último verso como maneira de ênfase, o que Antônio Candido designa como recorrência, que é o recurso da repetição de palavras, de frases e de versos, muito utilizado na poesia moderna.

Há nesta estrofe o que consideraremos uma monorrima (B), ou seja, todas as palavras possuem a mesma terminação (ê) iguais as rimas da estrofe anterior. Aqui estamos levando em conta a fala e não a escrita, já que estamos trabalhando em uma canção.

A matemática eu usei, fica fácil entender  
Tenho jogo de cintura, peço ajuda pra você  
Não é fácil para mim, quero ver tu responder  
Use a inteligência pra você não se perder  
Dez barras de chocolate, pergunto pra você  
Se dividir ao meio, dá pra vinte comer?  
Dez barras de chocolate, pergunto pra você  
Se dividir ao meio, dá pra vinte comer?  
Se dividir ao meio, dá pra vinte comer?

Nas últimas duas estrofes também percebemos a ocorrência de uma monorrima, todos os vocábulos terminando com (ê).

Pensando agora na parte estrutural da escrita, devemos refletir sobre a escolha dos vocábulos. A música tem como título *Matemática*, sendo assim, os compositores fazem uma alusão a um problema matemático colocando como foco palavras que são utilizadas neste universo, como os verbos: multiplicar e dividir; os advérbios: mais e menos; os numerais: meio e dez; e os substantivos: soma, barras.

Devemos ressaltar que esta música foi composta por dois homens, DJ Batata e Robinho da Prata, esta informação é importante pois a voz que canta é feminina, mas o eu-lírico é masculino, ou seja, a mulher fala as percepções masculinas. Isto está bem marcado na primeira estrofe quando a cantora diz “nem todas são iguais”; em nenhum momento ela se inclui na palavra “todas”, ela canta a visão de uma 3ª pessoa.

Bourdieu declara que

quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. (2012, p. 22)

Isso nos mostra relação de submissão existente não só na música, mas na sociedade como um todo, já que a música “ajuda a dramatizar valores fundamentais da sociedade e inventa uma situação que pode ser chamada de “metonímica” (1993, p. 100).

O refrão da música é puramente um duplo sentido da visão masculina. Inicialmente, imaginamos, ingenuamente, uma matemática simples onde a divisão seria o correto a ser levado a sério, mas devemos levar em consideração que o verbo “comer”, usado informalmente, pode fazer referência ao ato de ter relações sexuais. Lévi-Strauss (1989) em seu livro *O pensamento selvagem* aponta que “essas aproximações nada mais fazem que ilustrar, a analogia profunda que, em todo o mundo, o pensamento humano parece fazer entre o ato de copular e o de comer, a tal ponto que um grande número de línguas o denominam com a mesma palavra” (1989, p. 122).

Levando em consideração tal questão, não podemos deixar de analisar a canção com este olhar mais sexualizado, desse modo, a música ganha um sentido a mais que é como uma pergunta de um homem, direcionada a uma mulher, querendo saber se “dá pra vim te comer?”, ou seja, o homem com seu jogo de palavras chama a mulher para o ato sexual e como a música é simples e rápida não sabemos qual foi a posição desta mulher diante desta pergunta que pode causar o riso – diante do jogo de palavras – ou o incômodo.

Percebemos que a introdução da mulher no funk foi inicialmente feita pela voz, mas os pensamentos, as ideias e a intencionalidade eram masculinas. A partir daqui veremos como a mulher conseguiu ganhar mais espaço na cena funk carioca e como hoje, além de voz, o eu-lírico também é feminino, demonstrando todas as perspectivas deste gênero tão complexo e completo.

### 3.2 O MACHISMO NA VOZ FEMININA

A repetição de falas e pensamentos machistas foi uma contrariedade encontrada em algumas músicas do início dos anos 2000. Estes funks ainda que cantados por mulheres as mostravam como fonte de prazer ao homem e ainda tinha como grande intuito a depreciação e ridicularização da figura feminina.

Houve uma mudança significativa no discurso visto que as palavras deixam de ser utilizadas no sentido conotativo, para assumir um sentido denotativo, literal. Orlandi (2001, p. 17) diz que o discurso é “lugar em que se pode observar a relação entre língua e ideologia”. Fica evidente nesta seção que as mulheres modificam seu discurso utilizando-se da visão e da ideologia masculina.

Ainda que as vozes fossem femininas, há uma clara percepção de um eu-lírico, valores e até mesmo a relação de prazer masculinos. Não podemos deixar de destacar que a sociedade ainda é patriarcal e o espaço do funk é, ainda hoje, machista. A música é interpretada pelas mulheres, mas com uma visão masculina. Essas mulheres assumem um papel “de gatinha, de cachorra, de fiel ou amante, segundo a vontade masculina” (OLIVEIRA, 2008, p.11).

A rivalidade feminina é uma questão muito abordada no início da participação da mulher no repertório do funk, onde a mulher “se auto representa como dependente do homem, se colocando à disposição dele” (OLIVEIRA, 2008, p. 10). Há um processo de naturalização dessa avaliação masculina em relação à vida e às ações dessas personagens.

Como maneira de explicitar ainda mais esses processos, tomemos como base o funk chamado *Duelo: Fiel vs Amante*<sup>6</sup>, das MCs Katia e Nem, do ano de 2006. O nome da música já é o pontapé inicial para nossa discussão, visto que traz em primeira instância a palavra duelo que tem por significado básico luta.

Antes de iniciarmos a análise da música, é importante falarmos sobre a palavra duelo, que segundo o dicionário *Oxford Languages* significa, em seu sentido conotativo, “qualquer oposição conflituosa de ideias, forças, pessoas etc”. Como estamos falando de música não podemos deixar de citar outros gêneros que têm como base os duelos, como as batalhas de rap, o *slam* e o repente, gêneros em que utilizam ocorrem os duelos cantados.

Assim como o funk que iremos minuciar nesta seção, o repente é um dos gêneros de uma poesia oral popular que Luís da Câmara Cascudo, em seu livro *Literatura oral no Brasil*, denomina como *desafio* e para o autor este gênero narra “glosas de acontecimentos

---

<sup>6</sup> As falas da Fiel estão demarcadas em negrito para a melhor visualização da dualidade.

sensacionais, revivescência de temas tradicionais, isto é, estórias de aventuras sentimentais etc”.  
(1898, p. 345)

Ainda de acordo com o autor estes desafios são formados através de rimas, onde dupla se utiliza da fala anterior para realizar sua própria rima. Uma das duplas mais conhecidas de repente são formadas pelos cantores Caju e Castanha, que cantam dualidades existentes na sociedade como um todo.

Assim como no repente, no funk carioca do início dos anos 2000 é perceptível perceber que há uma luta, uma oposição conflituosa. Analisaremos a seguir um exemplo de conflito entre duas mulheres que brigam por um homem.

**Vamos olhar pra cara dessas amantes e vamos debochar haha**

Vamos olhar pra cara dessas fiéis e vamos debochar haha

**Ha ha ha ha ha ha agora eu vou te esculachar**

Ha ha ha ha ha ha eu que vou te esculachar

**Retornei de novo pra confirmar o meu papo**

**Se entrar nos meus caminhos não vou ser dona dos meus atos**

Já que você retornou demorou bater de frente

Chega que essa caozada, a chapa vai ficar quente

**Você quer bater de frente, amante eu vou ser cruel**

**Quero ver bater de frente com a revolta da fiel**

Eu encaro qualquer coisa porque tenho disposição

Demorou aí fiel 5 minutinhos então

**Cinco minutinhos pra quê? Se um segundo é o bastante**

**Eu acabo com você e com essa marra de amante**

Você tentar é fácil eu quero ver tu conseguir

Se, pego essas fiéis podes crer vou destruir

**Quem fala muito nada faz agora eu vou pagar pra ver**

**Porque diante da fiel, amante, quem é você?**

Diante da fiel com certeza eu sou grandes coisas

Pois se ele está comigo podes crer não é à toa

**Não tá me dizendo nada e grandes coisas tu não é**

**Então se põe no teu lugar não compare com a de fé**

Vou dar palhinha de marquinha

**Vai, dar palhinha de hematoma**

Quem é você sua chifruda?

**Vou te mostrar, sua safadona**

Você tem que se contentar que ele nunca vai ser só seu

**Mas para tê-lo do seu lado tem que ser mais mulher que eu**

Você tem que se contentar que ele nunca vai ser só seu

**Mas para tê-lo do seu lado tem que ser mais mulher que eu**

**Vamos olhar pra cara dessas amantes e vamos debochar haha**

Vamos olhar pra cara dessas fiéis e vamos debochar haha

**Ha ha ha ha ha ha agora eu vou te esculachar**

Ha ha ha ha ha ha eu que vou te esculachar



Não analisaremos esta música de maneira minuciosa no sentido estrutural, mas é possível perceber que a fala de uma é sempre a resposta para a fala da outra, o que dá sequencialidade a canção. Além disso, utilizam termos que não apenas demonstram o confronto, mas também ameaças e insultos.

As cantoras representam uma cena onde se anulam apenas para demonstrar qual a melhor opção para o homem, em contrapartida, esse ser masculino não aparece em nenhum momento na canção. Esse homem não precisa se justificar por nenhuma escolha, pelo adultério cometido, já que, segundo Bourdieu (2012, p. 18), “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”.

Com a leitura da música é perceptível que para estas mulheres não há diferença entre o querer delas e o querer do homem, elas se veem como troféus que devem ser queridos pelos homens. Nota-se nesta canção a relação de submissão, de machismo, da falta de conscientização do querer e, principalmente, da falta de personalidade, visto que, elas colocam estes homens em primeiro lugar, sem nem cogitar a possibilidade de confrontá-lo sobre o adultério, as traições; muito pelo contrário, elas não apenas aceitam essa relação, como também brigam para que uma delas desista da relação com este ser masculino.

Uma delas terá de abrir mão deste homem, mas o machismo enraizado na sociedade não as capacita, nem as permite confrontar este ser masculino. Essa realidade, para Bourdieu (2012, p. 54), só irá mudar se houver

ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes com uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes.

É importante ressaltar que mesmo as mulheres ainda interpretando o machismo e a visão do homem, começa a aparecer nas entrelinhas as vontades delas, ainda que sejam muito influenciadas pelo prisma masculino. Isso é importante de ser assinalado, visto que anteriormente, as mulheres só tinham voz e mais nada, agora, além da voz, elas mostram o que querem. Assim, mesmo que pouco a pouco “o desenvolvimento da história das mulheres acompanha em surdina o "movimento" das mulheres em direção à emancipação e à liberação.” (PERROT, 2007, p. 15)

A mulher que antes só tinha voz, passou a demonstrar o mínimo de vontade própria nas suas canções, analisaremos nos capítulos posteriores a mulher tendo consciência de suas vontades e suas demandas.

### 3.3 A CONSCIENTIZAÇÃO DA MULHER

Durante muito tempo o cenário do funk carioca foi comandado por homens, como já foi dito nas seções anteriores, e essa dominação influenciou na maneira que as mulheres foram vistas quando iniciaram nesta cena. De acordo com Natália Cristine Costa, em seu artigo denominado *As funkeiras, o funk e um discurso que só elas podem fazer*, “a representação social da mulher beira quase exclusivamente ao poder, subjugo e satisfação masculina” (2016, p. 3).

Por mais que esta concepção seja verdadeira, percebemos uma virada nesta representação ao longo dos anos, onde as mulheres tornam-se donas de seu próprio corpo e iniciam uma série de problematizações de assuntos como o adultério, o prazer masculino e a maneira promiscua que elas vinham sendo representadas. As mulheres passam a ser agente de suas vidas o que traz a elas uma ascensão social através da repercussão da música que elas cantam.

Josênia Antunes Vieira, faz uma assertiva interessantíssima sobre a maneira que as mulheres ganham voz e identidade perante as transformações, a autora declara:

Frente às questões sexuais do passado, a repressão e a anulação da mulher foram substituídas pela liberação e pela independência dos dias atuais. Assim, a mulher contemporânea, com base em novas redes de poder, impõe-se na sociedade em diferentes áreas, inclusive na sexual, tendo espaço para preferências e vontade em assuntos que antes não podiam sequer ser mencionados em discurso privado, quando mais ser objeto de discurso público. (2005, p. 219)

O corpo feminino que antes servia apenas de receptáculo masculino, passa a ser colocado em primeiro plano. As mulheres decidiram falar sobre seus corpos e não mais deixá-los escondidos como era feito anteriormente, elas decidem sobre a possibilidade de ressignificação de seus corpos, que antes era a extração de prazer que só era possível pelo âmbito masculino. Sorraïne Alcântara de Castro, em seu texto *Representação e Autorrepresentação da mulher na periferia através da música dos subalternos*, identifica que “a maioria das letras de funk proibido na vertente pornográfica é uma resposta dialógica ao machismo, ao papel do homem herdado culturalmente numa sociedade patriarcal”. (2012, p. 4)

A maneira que as mulheres passam a se auto representar nos funks é resultado de lutas do movimento feminista, que as permitiram se olhar de maneira mais autêntica, forte e determinada. A mulher tomou ciência que é dona do seu próprio corpo e faz com ele o que ela quiser. A partir desta tomada de consciência do que é melhor para si, a mulher deu início a problematizações que antes eram apenas situações corriqueiras e aceitas por elas. “A mulher

atual define sexo, em sua identidade, como algo que deve ser prazeroso” (VIEIRA, 2005, p. 220).

É importante ressaltar que essa ruptura comportamental feminina está diretamente ligada ao ganho de espaço e independência. Dialogando com a ideia de Josênia Antunes Vieira em seu texto *A identidade da mulher na modernidade*,

Os sujeitos passam por profundas transformações e muitos as qualificam somente em termos da alteração da economia. Mas, ao contrário, elas implicam mudanças políticas, culturais e tecnológicas, uma vez que recebem influências, principalmente, do avanço do sistema de comunicação. (2005, p. 209)

Na análise de variadas letras de funk proibidos pornográficos destacamos a música intitulada *Bateu saudade* da MC Marcellly, de 2014, que é a resposta para duas outras canções, a primeira denominada *Que saudade da minha ex*<sup>7</sup> do MC Maneirinho, lançada no ano de 2014; a segunda nomeada como *Bateu saudade*<sup>8</sup> do MC Kelvin, de 2011.

Esta música é ideal para mostrar como as mulheres passaram a não aceitar mais o machismo enraizado em nossa sociedade onde o homem pode tudo e as mulheres devem apenas servi-los.

Para além disso, antecipamos a análise instrumental desta música, ou seja, mostrar como a utilização da batida certa, ajuda na propagação da mensagem. Mc Marcellly utiliza nesta música uma batida bem parecida com outra utilizada por ela mesmo no ano anterior (2013), na canção “Bigode Grosso”. Esta foi uma música que estourou em todas as rádios e bailes do RJ e a utilização inteligente de uma batida parecida traz o sentimento de familiaridade, de conhecimento da canção que estava sendo lançada.

Além da batida, a MC utiliza frases que já são utilizadas em outras músicas como “Tu tá maluco?” da própria Mc; “que saudade da minha ex”, MC Maneirinho e “bateu saudade” analogia da música de mesmo nome de Mc Kelvin.

Bateu saudade?  
Mas que tristeza  
Vai bater punheta pensando na minha buceta  
(Que saudade da minha ex, que saudade da minha ex)

Eu não vou retroceder  
Qual foi? Tu quer que eu me rebaixe?  
Saudade é o caralho  
Tu vai ficar na vontade

---

<sup>7</sup> Cf. anexos para visualizar a letra da música na íntegra.

<sup>8</sup> Cf. anexos para visualizar a letra da música na íntegra.

Tá carente? (tá carente por quê?)  
Quer me ligar toda hora  
Vou rir da tua cara  
Sentando em outra piroca  
Tá fudido na minha mão  
Agora é outro que come  
Quem foi que mandou não fazer seu papel de homem?

(Bateu saudade, agora chora)  
Bateu saudade?  
Mas que tristeza  
Vai bater punheta pensando na minha buceta  
Bateu saudade?  
Mas que tristeza  
Vai bater punheta pensando na minha buceta  
(Que saudade da minha ex, que saudade da minha ex, que saudade da minha ex)

Bateu saudade?  
Mas que tristeza  
Vai bater punheta pensando na minha buceta  
(Que saudade da minha ex, que saudade da minha ex)

Eu não vou retroceder  
Qual foi? Tu quer que eu me rebaixe?  
Saudade é o caralho  
Tu vai ficar na vontade  
Tá carente? (tá carente por quê?)  
Quer me ligar toda hora  
Vou rir da tua cara  
Sentando em outra piroca  
Tá fudido na minha mão  
Agora é outro que come  
Quem foi que mandou não fazer seu papel de homem?

(Bateu saudade, agora chora)  
Bateu saudade?  
Mas que tristeza  
Vai bater punheta pensando na minha buceta  
Bateu saudade?  
Mas que tristeza  
Vai bater punheta pensando na minha buceta  
(Que saudade da minha ex, que saudade da minha ex, que saudade da minha ex)

Saudade é o caralho!

MC Marcellly, nessa música, mostra sua revolta ao título da canção de MC Maneirinho, onde ele diz sentir saudade da sua ex. Quando ela diz “bateu saudade, mas que tristeza”, ela

está sendo irônica e joga com essa reação de tristeza do rapaz. Com esse movimento, ela vai contra o que se é esperado da mulher em relação ao gênero oposto, que é sempre “voltar”, estar ali à disposição desse macho. Ou seja, a ideia de dominância, de comando que até agora estava ligado ao homem, passa para a mão das mulheres que decidem o que almejam.

A Mc também dialoga diretamente com outra música, a da MC Kelvin, quando ele diz “chora minha ex com saudade da minha piroca”, no mesmo tom, Mc Marcelly rebate “vou rir da sua cara sentando em outra piroca”. Mais uma vez ela reforça a ideia de que não ficará sofrendo por quem “que não fez seu papel de homem” e por esse motivo, ela debocha, ri dele e mostra que não ficará a sua espera.

A música de Marcelly pode ser de grande impacto aos ouvidos dos conservadores, já que ela fala palavras explicitamente, Vieira (2005, p. 221) indica que

Determinados comportamentos discursivos comuns à cultura masculina são proibidos à feminina e vice-versa. No universo das mulheres, pela construção social a que está sujeita a linguagem, geralmente são interditas certas palavras relativas ao sexo e às partes sexuais. Certos tabus cristalizados no discurso são estendidos às questões sexuais em geral, mas de modo muito mais rigoroso ao gênero feminino e à sua sexualidade, que, por sua natureza frágil e dependente, tem sido alvo frequente da repreensão e dos cuidados morais da sociedade em geral.

Mas, esses insultos servem para dar ênfase ao pensamento dela e a ajuda a se posicionar de forma bastante clara e objetiva sobre a decisão – que agora está nas mãos dela – de não querer mais este homem. A mulher já não é mais obrigada ou submissa a vontade masculina.

A não aceitação de determinadas atitudes e posicionamentos masculinos se dá pelo motivo que as mulheres não são mais regidas pelas vontades masculinas e isso se dá porque elas encontraram seu lugar na sociedade. Muitas mulheres por diversas circunstâncias passam a assumir papéis masculinos como criar os filhos sozinhas e suprir uma casa e, por isso, “atestam com sucesso a possibilidade de novas construções identitária na esfera dos sexos” (VIEIRA, 2005, p. 221). E isso apenas corrobora para que ela não esteja mais disponível para todos os desejos e vontades deste homem.

Não se sabe o motivo desse homem ser o “ex” da personagem principal da música, mas levando em consideração outros funks da mesma época, podemos atentar-nos sobre a traição, ainda mais quando a Mc diz “Quem foi que mandou não fazer seu papel de homem?”. Devemos lembrar que “Os homens, livres para irem e virem em qualquer direção, tendem a dominar a vida social fora do lar” (VIEIRA, 2005, p. 223), por esta razão não se pode julgar a personagem principal da música quando ela trata a situação com uma certa frieza e um tom animado de sarcasmo.

Para encerramos este ponto, Mc Marcelly finaliza sua música com a seguinte frase “Saudade é o caralho!”, com isso ela demonstra sua falta de importância com a demonstração de sentimento que esse homem diz sentir dela. Costa (2016, p.05) afirma que “através do funk essas mulheres criaram um espaço de fala e de luta, antes dominado por homens e com discursos de homens”.

Assim, a mulher ganha um espaço jamais visto antes no cenário funk carioca. O de protagonista, de agente, de dona do seu corpo, das suas vontades, da sua vida.

### 3.4 A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO

As mulheres do funk carioca, com o passar dos anos, ganharam voz e notoriedade dentro do cenário *funkeiro*, isso se deu por causa do feminismo que lhes proporcionou essa independência pessoal e um certo tipo de rompimento comportamental que as permitiu cantar suas letras que falavam de seus corpos de maneira livre, de seus gostos e suas vontades, sem carregar junto a isso um receio de serem taxadas como putas, como era anteriormente.

De acordo com Michelle Perrot, o movimento feminista tem sua paternidade incerta, ou seja, não se sabe de onde, de fato, ele surgiu, mas a autora afirma que é um movimento que “designam aqueles e aquelas que se pronunciam e lutam pela igualdade dos sexos” (2007, p. 154). É importante frisar que aqui falamos da dualidade dos sexos para evidenciarmos a trajetória que as mulheres vieram traçando. Não temos por objetivo demonstrar que o funk masculino não abriu porta para as mulheres, mas dialogar que mesmo com as dificuldades de se destacar em um meio que é majoritariamente masculino, as mulheres conseguiram conquistar autonomia e liberdade em suas canções.

O direito à educação, o empoderamento feminino e a representatividade foram os principais eixos que levaram as cantoras a realizar suas canções sem a desconfiança e o medo de serem malvistas. O movimento feminista contemporâneo contribui positivamente para que as mulheres redescubram seus corpos, o prazer e seu sexo. Michelle Perrot fala sobre as atrizes, e estendemos essa afirmação às cantoras, segundo ela “foi o feminismo que constituiu as mulheres como atrizes na cena pública, que deu forma a suas aspirações, voz a seu desejo. Foi um agente decisivo de igualdade e liberdade” (2007, p. 162).

Mediante às afirmações feitas, utilizemos o espaço para analisarmos a última música de nosso *corpus*. Esta análise, assim como a primeira de nosso trabalho, trará minúcias em relação a estruturação da música que analisaremos como poema. A música a ser examinada é chamada

*Barbaridades*, da MC Carol de Niterói, composta pela cantora em 2021 depois de descobrir que um homem com quem ela se relacionava estava se aproveitando da fama e da casa dela, para chamar outras mulheres para usufruir das comodidades da cantora e manter relações sexuais com essas mulheres<sup>9</sup>.

Tu me chama de Carolina, ele me chama de selvagem  
Tu me fode com carinho, ele me taca sem massagem  
Se doer seu coração, então passa Merthiolate  
Nem cheguei no meu refrão, tu já tá na desvantagem  
Com cara de paisagem, fingindo que não se importa  
Imagina sua mulher chupando a piroca grossa  
Aqui é troca de tiro, mentiroso vai ser bandido  
Pode comer dez, só um pau acabou comigo  
Tá pensando que me engana, tá querendo fofoca  
A bandida de Niterói fez faculdade de troca

Analisando esta estrofe percebemos que ela é constituída de 10 versos, o que a torna uma décima, seu sistema de rimas é o AABACDEFGG, a maioria delas são consoantes, mas também percebemos recorrência de rimas toantes. As rimas (G) são consideradas ricas, visto que os elementos rimados possuem a classe de palavras diferentes. Grossa – adjetivo, fofoca – substantivo e troca – verbo.

A escolha da melodia também impacta no entendimento da canção, mesmo com a letra bem explícita, a batida e os sons que nela ecoam, deixa bem claro o tom sexual que a música carrega, sem deixar nenhuma informação nas estrelinhas. Sussurros, gemidos, barulhos que precedem o ato final da relação são mecanismos utilizados para que não haja dúvida do assunto da canção.

Além disso, no verso “pode comer dez, só um pau acabou comigo”, ela dá ênfase ao numeral e a batida faz uma pausa, ou seja, tem a intencionalidade de fazer essa comparação entre o 10 ser um número maior que 1, mas ainda assim este é mais qualitativo que aquele, na visão da Mc.

Tu gosta de mentir, eu trabalho com a verdade  
Enquanto tu tá marcando, eu já tô na hidromassagem  
Fazendo barbaridade, fazendo barbaridade  
Fazendo barbaridade, fazendo barbaridade  
Eu já tô no quarto round, sexo de qualidade  
Fazendo barbaridade, fazendo barbaridade  
Eu já tô no quarto round, sexo de qualidade  
Fazendo barbaridade  
Fazendo barbaridade

---

<sup>9</sup> Informação retirada de um vídeo da participação da MC Carol de Niterói de um *podcast* chamado PodPah. Entrevista completa disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zjhTZIIdGeM>> Acesso em: 05/01/2022

Nesta estrofe visualizamos uma nona, ou seja, uma estrofe com 9 versos. Sua rima é constituída com a maioria dos versos consoantes, seu sistema de rimas é o ABAAAAAAA, que é utilizado para dar ênfase ao refrão que é constituído pela mesma rima. Todas as rimas desta estrofe são consideradas pobres, visto que mantém a mesma relação morfológica.

Tu me chama de Carolina, ele me chama de selvagem  
Tu me fode com carinho, ele me taca sem massagem  
Se doer seu coração, então passa Merthiolate  
Nem cheguei no meu refrão, tu já tá na desvantagem  
Com cara de paisagem, fingindo que não se importa  
Imagina sua mulher chupando a piroca grossa  
Aqui é troca de tiro, mentiroso vai ser bandido  
Pode comer dez, só um pau acabou comigo  
Tá pensando que me engana, tá querendo fofoca  
A bandida de Niterói fez faculdade de troca

Tu gosta de mentir, eu trabalho com a verdade  
Enquanto tu tá marcando, eu já tô na hidromassagem  
Fazendo barbaridade, fazendo barbaridade  
Fazendo barbaridade, fazendo barbaridade  
Eu já tô no quarto round, sexo de qualidade  
Fazendo barbaridade, fazendo barbaridade  
Eu já tô no quarto round, sexo de qualidade  
Fazendo barbaridade  
Fazendo barbaridade

A segunda parte da canção é exatamente igual a primeira e, por este motivo, não vimos necessidade de reproduzir novamente a análise.

Não há meias palavras na letra desta canção. Mc Carol de Niterói, com sua voz marcante e seu estilo musical próprio, fala explicitamente sobre a cena sexual que ela se encontra. Um ponto importante a ser trazido à tona é que na entrevista ao podcast *PodPah*, MC Carol afirma que esta música foi criada a partir de um áudio que ela enviou ao seu então companheiro, em um ato de vingança. Esta é uma informação relevante, se fizermos um contraponto com a segunda música analisada.

Na música *Barbaridades*, MC Carol não precisou da confirmação da traição para realizar sua vingança, ela sentiu-se traída apenas por ter descoberto no celular do seu companheiro mensagens enviadas a outras mulheres; em contraponto, na música *Duelo: Fiel x amante*, as MCs Katia e Nem, brigam pela atenção e pelo amor um homem que trai a esposa, sem se importarem com este fato.

O funk de putaria contemporâneo não faz uso de duplo sentido ou de eufemismos, aqui percebemos a palavra com o sentido que ele quer ser utilizado. Verbos como “foder” e “tacar”



significam a maneira agressiva que o sexo é realizado na cama, a cantora não utiliza suavizações como “fazer amor”. Já dialogamos ao longo do presente trabalho sobre a maneira que o homem precisa ao longo da sua vida demonstrar sua virilidade, na presente canção, a Mc diz “(você) pode comer dez, só um pau acabou comigo”, ou seja, mexe na ferida do homem, utilizando um discurso que o aponta como incapaz de dar-lhe satisfação na cama.

*Barbaridades* traz um jogo de palavras entre a relação homem x mulher, onde o homem é tratado, cantado e visto como mentiroso e a mulher como a verdadeira. Bourdieu (2007, p. 29) expõe que “as práticas e as representações dos dois sexos não são, de maneira alguma, simétricas”; o homem é naturalmente dominante, que fica por cima, e a mulher a submissa; contudo, com as mudanças comportamentais femininas, esse padrão passa a ser desnaturalizado e a mulher passa a ser possuidora do seu próprio desejo.

É nítido que a construção da identidade da mulher leva tempo a ser desenvolvidas, já que está diretamente ligada a aprendizados advindos de instituições como a família e a escola. Porém, cabe ressaltar que as mudanças da sociedade impactam na vida, nas relações e nas escolhas das mulheres. Seguindo o que sugere Simone de Beauvoir, VIEIRA (2005, p. 227) diz que a identidade da mulher “reflete as cores da sociedade contemporânea com suas qualidades, erros, falhas e fragilidades”.

Vale a pena enfatizar que essas mudanças no posicionamento das mulheres também estão ligadas ao Capital. O direito a educação promove às mulheres um conhecimento sobre a sociedade que até determinada época elas não tinham, com o letramento e o conhecimento, essas mulheres passam a obter profissões que acaba ocasionando em futuras profissões e logo à independência.

As mulheres que antes viviam a mercê de sua casa, seu marido e filhos, hoje, possuem independência e capital o suficiente para ser dona de si e das suas escolhas. Todavia, quando estão inseridas em alguma profissão, seja ela qual for, precisam mostrar uma excelência que não é vinculada ao homem, e vemos isso também no funk. Podemos afirmar que este é um dos motivos que mesmo com a assunção da voz da mulher no funk carioca, ainda percebemos mais números de cantores do que de cantoras.

Em contraponto, hoje, vemos mulheres que se tornam mais conscientes do seu valor, das suas relações afetivas e até mesmo da força do seu trabalho, isso se dá porque elas sabem da força estruturante que estes aspectos desempenham na sua identidade. O capital sempre foi a forma mais fácil de obter autonomia e emancipação, pois “se a mulher não trabalhar, nunca atingirá a forma mais expressiva de independência feminina, que só será alcançada pelo poder econômico, o qual é obtido principalmente pelo trabalho” (VIEIRA 2005, 234).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial da presente investigação era entender a maneira que o público e a mídia lidam com o gênero musical funk que está em grande ascensão nos últimos anos. Além disso, refletir sobre o papel da mulher neste gênero musical.

Em nosso *corpus* utilizamos quatro canções, cantadas por mulheres, em diferentes momentos dos anos 2000. Analisamos também, ainda que muito superficialmente, músicas executadas pelo gênero masculino que dialogavam em alguma instância com as primeiras mencionadas.

Observando a relação mídia x funk, corroboramos com o pensamento do autor Hermano Vianna que afirma “o desejo por funk parece algo interno à comunidade carioca que o consome, sem depender da ajuda ou do incentivo de instituições externas” (1990, p. 247). Assim, é perceptível que mesmo a mídia não divulgando e não dando espaço a esse estilo musical, o funk continua em grande progresso porque ele é feito por e para os que vivem na margem, sendo assim, seu sucesso se dá porque a realidade destas pessoas dá margem para elaboração de novas músicas.

O funk, além de retratar as vivências da comunidade, passa a retratar também os desejos estimados pelo povo; seja desejo financeiro ou desejo de respeito, como vimos nas músicas analisadas, cantadas pelo gênero feminino. O subgênero do funk, o funk de putaria, sofreu uma grande escalada dos anos 2000 em diante, o que deu voz a um gênero que desde sempre foi silenciado.

Através das músicas que fazem parte do nosso *corpus* compreendemos que as mulheres alcançaram espaços não só na música, mas na sociedade como um todo. Não queremos aqui consentir que estes espaços são o suficiente, mas com a análise das canções é perceptível que elas deixaram de ser submissas e passaram a ser donas de suas próprias escolhas e ações.

Percebemos, de acordo com a análise das músicas, que a mulher em 2005 cantava a visão masculina e não demonstrava suas vontades, em contraponto a canção de 2021, mais atual, mostra uma mulher independente, com personalidade e que deixa claro a não-aceitação de situações que eram toleradas anteriormente em nossa sociedade sem grandes ou nenhuma oposição.

Assim, entendemos que o movimento feminista foi um grande ascensor do papel da mulher na sociedade como um todo e conseqüentemente na música. O funk carioca cantado por

mulheres foi ao longo dos anos avançando sua perspectiva, acarretando em uma conscientização para com outras mulheres que antes viviam em situações subalternas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch, 1895 - 1975. **Estética da criação verbal**. Estética da criação verbal / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2ª ed. — São Paulo Martins Fontes, 1997. — (Coleção Ensino Superior).

Bhabha, Homi. **O local da cultura**. tradução de Myriam Avila, Eliane Livia reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BONFIM, Letícia Laurindo de. **Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco**. (Dissertação de mestrado do programa de Pós-graduação em Literatura) Florianópolis: UFSC/ Centro de Comunicação e Expressão, 2015.

BOURDIEU, Pierre, 1930-2002 **A dominação masculina**/ Pierre Bourdieu; Tradução Maria Helena Kühner. - 11º ed. - Rio de Janeiro: Bourdieu tradução Maria Helena Bertrand Brasil, 2012. 160p.

BOURDIEU, Pierre. “Condição de classe e posição de classe”. In: **A economia das trocas simbólicas** / Pierre Bourdieu: introdução, organização e seleção de Sergio Micelo. – São Paulo: Perspectiva. 2007. – (Coleção estudos ; 20 / dirigida por J. Guinsburg)

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 5ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP. 1984.

CASTRO, Sorraïne Alcântara de. Representação e autorrepresentação da mulher da periferia através da música dos subalternos: a aquisição da voz feminina no funk pornográfico carioca. **Mafuá**, Florianópolis, n. 18, 2012.

COSTA, Natália Cristine. **As funkeiras, o funk e um discurso que só elas podem fazer**. 2016.

DAMATTA, Roberto. O poder mágico da música de carnaval (Decifrando “Mamãe eu quero”). In: \_\_\_\_\_. **Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 67-101.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.

OLIVEIRA, Edinéia Aparecida Chaves de. **A identidade feminina no gênero textual música funk**. 2008

OLIVEIRA, Edinéia Aparecida Chaves de. **A expressão da identidade feminina no gênero musical funk**. (ANO???)

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2006.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PIMENTEL, Ary. Música, juventude e território: a construção da identidade coletiva em uma favela do Rio de Janeiro. **Contexto**, Vitória, n. 31, p. 67-100, 2017.

PIMENTEL, Ary. O circuito de bailes, o Funk proibido e a comunidade imaginada: Desafios da representação na música das favelas. **Runa**, vol. 38, núm. 1, p. 93-109, 2017.

VIEIRA, Josênia Antunes. A identidade da mulher na modernidade. **DELTA**, São Paulo, v. 21, n. especial, p. 207-238, 2005.

VIANNA, Hermano. Funk e Cultura Popular Carioca. **Estudos Históricos**, vol. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.

COSTA, Ana Alice Alcantara, SARDENBERG, Cecília Maria B., orgs. **O feminismo do Brasil: reflexões teóricas e perspectivas** Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008.

## ANEXOS

### 1. TEM QUE TER UMA AMANTE (MC MASCOTE)

Essa vai especialmente para toda mulher fiel que tá no baile presente

Quem é fiel até o ponto levanta a mão e grita: Eu!

Quem é fiel.. Oh.. tá do lado do amigo, demorou.. mesmo passando Reinaldo Geanichini não pode olhar não, tem que ser fiel..

Quem é fiel até o ponto levanta a mão e grita: Eu!

Se tu é uma mina fiel, valeu mó orgulho, mas se mexer com as amantes tô comprando esse bagulho

Se liga no meu papo, que é tão interessante

O homem de verdade tem que ter uma amante

(REFRAO)

Tem que ter

Tem que ter

Tem que ter uma amante

Tem que ter

Tem que ter (tem que ter uma amante)

e tem que ter

Tem que ter

Tem que ter uma amante

Tem que ter

Tem que ter..

No Pitinga, CDD, Rio das Pedras ou no Borel

Nós pegamos as amantes, mas não deixamos a fiel

Chapadão no fim da noite eu não quero saber de nada

O que seria de nós se não fossem as mamadas?

Tem que ter

Tem que ter

Tem que ter uma mamada

Tem que ter

Tem que ter (tem que ter uma mamada)

e tem que ter

Tem que ter

Tem que ter uma mamada

Tem que ter

Tem que ter..

O baile tá lotado, a chapa tá fervendo

se tem mulher casada, neurose eu to correndo

Geral já me conhece, já sabe o meu lema

o que eu quero é solução tô correndo de problema

Mostro pra geral que eu não tô de bobeira

por favor grita pra mim só a mulher tá solteira  
Se tem mulher solteira aceita esse convite  
vem junto com o mascote eu tô pagando uma suite  
Eu vou te dá o papo tu sabe como é  
pra vc ter uma amante não precisa ter duas mulé  
E para a gatinha um papo interessante  
Tu tem que ser fiel e ao mesmo tempo ser amante

(REFRAO)

Deixa rolar.. deixa rolar..  
Darlene eu chamo e você treme  
Darlene  
Darlene eu chamo e você treme  
Darlene  
conhece aquela?

Jaqueline joy se ela deu pro Vladimir também tem que dar pra nos  
Jaqueline Joy jaque jaqueline joy se ela deu pro Vladimir.. (também tem que dar pra nos)

(REFRÃO)

W Bush tá bolado fez uma reunião  
e convocou vários soldados pra invadir o Paquistão  
O Bin Laden tá tranquilo tá mantendo a disciplina  
já mandou vários soldados lá pro alto da colina  
Com o bonde do Vidiga W. Bush não se mete  
porque o bonde é pesadão é só AK..  
O W Bush quer bota o mundo inteiro de joelho  
mas se mexer com o Vidigal adeus..  
e o bagulho tá sinistro  
quero ver quem vai fica.. O W. Bush quer a revo  
mas o bagulho tá sinistro quero ver quem vai ficar  
o W Bush quer a revooooo..

Ah minha mina ela não liga mais pra nada a mina q eu pego na pista.. (eh lanchinho da madrugada)

Ah minha mina ela não liga mais pra nada a mina q eu pego na pista.. (eh lanchinho da madrugada)

Então então então

jaqueline joy jaque jaqueline joy se ela deu pro Vladimir.. (tb tem que dar pra nos)

Jaqueline joy jaqueline joy se ela deu pro Vladimir tb tem que dar pra nos...

## 2. MAMÃE EU QUERO (JARARACA)

Mamãe eu quero, mamãe eu quero  
Mamãe eu quero mamar  
Dá chupeta, dá chupeta, dá chupeta pro bebê não chorar

Mamãe eu quero, mamãe eu quero  
Mamãe eu quero mamar  
Dá chupeta, dá chupeta, dá chupeta pro bebê não chorar

Dorme filhinho do meu coração  
Pega a mamadeira em vem entra no meu cordão  
Eu tenho uma irmã que se chama Ana  
De piscar o olho já ficou sem a pestana

Mamãe eu quero, mamãe eu quero  
Mamãe eu quero mamar  
Dá chupeta, dá chupeta, dá chupeta pro bebê não chorar

Mamãe eu quero, mamãe eu quero  
Mamãe eu quero mamar  
Dá chupeta, dá chupeta, dá chupeta pro bebê não chorar

Eu olho as pequenas, mas daquele jeito  
E tenho muita pena não ser criança de peito  
Eu tenho uma irmã que é fenomenal  
Ela é da bossa e o marido é um boçal

Mamãe eu quero, mamãe eu quero (mamãe)  
Mamãe eu quero mamar  
Dá chupeta, dá chupeta, dá chupeta pro bebê não chorar

Mamãe eu quero, mamãe eu quero (mamãe)  
Mamãe eu quero mamar  
Dá chupeta, dá chupeta, dá chupeta pro bebê não chorar

Mamãe eu quero, mamãe eu quero (mamãe)  
Mamãe eu quero mamar  
Dá chupeta, dá chupeta, dá chupeta pro bebê não chorar



### 3. QUE SAUDADE DA MINHA EX (MC MANEIRINHO)

Que saudade da minha ex  
Que saudade da minha ex  
Com ela não tem caô  
É todo dia e toda hora

Que saudade da minha ex  
Sentando e depois rebola

Que saudade da minha ex  
Sentando e depois rebola

Que saudade da minha ex  
Que saudade da minha ex  
Com ela não tem caô  
É todo dia e toda hora

Que saudade da minha ex  
Sentando e depois rebola  
Que saudade da minha ex  
Sentando e depois rebola

Que saudade da minha ex  
Que saudade da minha ex  
Com ela não tem caô  
É todo dia e toda hora

Que saudade da minha ex  
Sentando e depois rebola

Que saudade da minha ex  
Sentando e depois rebola

Que saudade da minha ex  
Que saudade da minha ex  
Com ela não tem caô  
É todo dia e toda hora

Que saudade da minha ex  
Sentando e depois rebola  
Que saudade da minha ex  
Sentando e depois rebola

#### 4. BATEU SAUDADE (MC KELVIN)

Bateu saudade  
Agora chora  
Chora minha ex com saudade da minha piroca

Bateu saudade  
Agora chora  
Chora minha ex com saudade da minha piroca

Quanto tu tava comigo  
Não parava de ligar  
Agora é diferente  
Me liga pra voltar

Vai pro final da fila  
Senta espera e chora  
Chora minha ex  
Com saudade da minha piroca

Bateu saudade  
Agora chora  
Chora minha ex com saudade da minha piroca

Bateu saudade  
Agora chora  
Chora minha ex com saudade da minha piroca