

O prazer feminino em discurso: uma análise da presença de ideais feministas em músicas do gênero funk¹

Debate o discusión en teoría social

Gênero, desigualdades e cidadania

Phillipp Gripp²
Joseline Pippi³

Resumo

O presente artigo faz uma análise sobre a representação da mulher nas músicas do gênero funk cantadas pelo feminino. Para tanto, foram analisadas as letras de quatro músicas da cantora Valesca Popozuda, em sua carreira no grupo Gaiola das Popozudas, lançadas dentre os anos de 2007 e 2011. O artigo apresenta a forma como a mulher é representada nessas músicas, demonstrando o seu desejo erótico na produção de sentido de que o feminino também (e não apenas os homens) pode e deve sentir prazer no ato sexual, considerando que, dessa forma, a linguagem se transforma num meio de disseminação da ideologia feminista, referindo-se à tentativa de estabilizar uma igualdade de gênero no que envolve o prazer sexual.

Palavras-chave: Funk; Feminino; Prazer.

1.0 Introdução

A palavra *Funk* – gênero musical originado nos Estados Unidos em meados da década de 60, criado por músicos afro-americanos que apresenta influências de *jazz*, *soul* e *rhythm and blues* (R&B) –, na língua inglesa, remetia a conotações sexuais, o que atribuía ao termo um teor indecoroso, característica presente no ritmo, levando em consideração a sua batida lenta, *sexy* e envolvente.

As músicas, além de produtos, configuram-se como elemento de visibilidade de representações culturais que tendem a ser reproduzidas pelos consumidores. O Funk carioca, proveniente das favelas do Rio de Janeiro, teve sua ascensão na década de 80, com a realização de festas do ritmo estadunidense, no decorrer dos anos 70, a partir da influência do ritmo musical oriundo da Flórida, o *Miami Bass* e com o empenho dos DJs na mixagem de músicas com outras melodias da música negra. A disseminação do gênero musical iniciou levando ao público uma abordagem textual relacionada a temáticas sobre o cotidiano nas favelas, o uso e o tráfico de drogas e de armas.

Finalmente, a partir da década de 90, o Funk começou a se consolidar no cenário carioca, transformando-se num ritmo popular e sendo alvo de discriminação, pela sua difusão por classes socioeconômicas mais pobres, e críticas decorrentes das brigas entre grupos rivais que se enfrentavam nos chamados “corredores”, por vezes acarretando em mortes. Logo, ao fim dos anos 90 e durante a primeira década do século XXI, o Funk entra em sua fase de composições com conotação erótica,

¹ Artigo submetido ao GT11- Gênero, desigualdades e cidadania, do XXIX Congresso Latinoamericano de Sociología – ALAS Chile 2013.

² Acadêmico do curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo da Universidade Federal do Pampa, campus São Borja e pesquisador do Grupo de Pesquisa Comunicação Ciência & Tecnologia e Sociedade (ComC&TS).

³ Professora Dr.^a do curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo da Universidade Federal do Pampa, campus São Borja e líder do Grupo de Pesquisa ComC&TS.

expressando sensualidade, algumas vezes de forma vulgar, e desvalorizando a mulher em determinadas canções.

A partir desse panorama, a representação do feminino nas letras de músicas do gênero funk é retratada diversas vezes com uma perspectiva alusiva ao machismo, como argumenta Edinéia Oliveira (2007), em sua dissertação de mestrado, através de uma contextualização dos papéis do homem e da mulher nos bailes funk:

A rivalidade entre gangues e grupos dos morros estimula e encoraja o senso de superioridade masculina, pois os membros jovens desses grupos e comunidades são estimulados constantemente a serem homens usando da violência, a provarem suas características supostas como forma de pertencimento ao grupo e até mesmo para serem protegidos por esse grupo. Vianna aponta outra forma de preconceito contra a mulher que faz parte da estrutura organizacional da comunidade *funk*: as mulheres raramente podem ser MCs (mestres de cerimônia), uma posição de destaque no baile *funk*, geralmente assumida por quem canta a música e organiza o andamento do baile. Às mulheres cabe um papel secundário nesses bailes, sendo constantemente convidadas para dançar (p. 46-47).

Dessa forma, podemos inferir que, em grande parte, o sexismo presente no discurso dos produtores desse gênero musical se dá ainda em uma etapa anterior à composição das canções: nas próprias atribuições de poder e suas relações, sendo os MCs majoritariamente do sexo masculino e as mulheres desempenhando uma função secundária. Entretanto, com a produção e interpretação de músicas funk por mulheres, o cenário dessas relações no funk carioca se modifica ou permanece estagnado em ideais machistas?

Tendo como embasamento as relações de poder e sexualidade numa perspectiva histórica apresentados pelos estudos de Michel Foucault (1988), no primeiro volume da trilogia “História da sexualidade”, o presente artigo se propõe a analisar o discurso de músicas do gênero funk interpretadas por uma mulher, com a intenção de investigar se estas composições se enquadram no cenário feminista, como intencionalidade a estabelecer uma contraposição ao painel sexista apresentado acima, levando em ponderação que tal gênero musical reflete as relações de poder expressas nas zonas periféricas de grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, podendo ser considerado como um modo cultural de expressão dessas localidades.

Para isso, foram analisadas as letras de quatro músicas da cantora Valesca Popozuda em sua carreira como integrante do grupo Gaiola das Popozudas, lançadas no período de 2007 a 2011. A escolha por esta cantora se sucedeu devido a declarações da própria artista se afirmando como feminista, a exemplo de uma entrevista cedida por e-mail ao repórter Renato Contento (2013), do Jornal do Commercio, em que ela alega “Me considero feminista, sim. Minhas letras dão mais liberdade para as mulheres falarem abertamente de um assunto que só o homem podia falar, dessa forma abro caminho e dou voz na liberdade sexual feminina” (p. 01).

As investigações se delimitaram em entender como os processos verbais foram utilizados, considerando as especificidades da linguagem da periferia carioca, atentando para a utilização de gírias e à abordagem linguística escrachada, abusando do uso de palavrões, mas com a finalidade de demarcar a importância de as mulheres valorizarem os seus corpos e o uso deles intencionando o uso dos prazeres.

2.0 Corpus do trabalho

As músicas analisadas foram consideradas como produtos culturais midiáticos, tendo em vista a contextualização sócio-histórica supracitada do gênero funk, como representação de comunidades periféricas, e suas reproduções em diferentes plataformas midiáticas, como rádio, televisão e web.

Dessa forma, procurou-se apreendê-las como produtos munidos de uma ideologia, entendendo que Kellner (2001) aponta que:

Os produtos da cultura da mídia, portanto, não são entretenimento inocente, mas tem cunho perfeitamente ideológico e vincula-se à retórica, a lutas, a programas, e às ações políticas. Em vista de seu significado político e de seus efeitos políticos, é importante aprender a interpretar a cultura da mídia politicamente a fim de descodificar suas mensagens e efeitos ideológicos (KELLNER, 2001, p. 123).

Logo, é possível afirmar que o objeto analisado não tem apenas o objetivo de atrair o público que gosta do ritmo para uma distração ou momento relaxante, seja em suas respectivas casas ou dançando em bailes funk, mas, ainda além, incorpora-se na sociedade munido de intenções abarcadas de uma ideologia que é reproduzida pela população e, com isso, disseminada. Assim, Valesca apresenta sua visão no que se refere a assuntos como relações sexuais, desejo sexual e sua realização, erotização do corpo e inconformismo com o papel da mulher perante uma visão social machista que atribui ao gênero feminino uma serventia de dona de casa e objeto sexual passivo.

Valesca se utiliza de uma linguagem trivial específica, da mesma forma como muitas canções compostas e interpretadas por homens abordam, durante toda a fase erótica do funk, a sensualidade, as relações sexuais e o prazer através de um discurso vulgarizado. Percebe-se, assim, a partir da frequência com que essa abordagem linguística é utilizada, tanto por parte do gênero feminino quanto do masculino, que existe a intenção de direcionar essas produções culturais a um determinado nicho específico de consumidores que se identificam com aquelas formas de expressão. Processo este que podemos considerar como adequado e certo, levando em consideração que a fase erótica do funk já perdura há mais de uma década.

Além disso, essas características do gênero musical podem ser afirmadas como representações da cultura popular, tendo em consideração a percepção de Martin-Barbero (2006):

O que Mikhail Bakhtin investiga é aquilo que na cultura popular, ao opor-se à oficial, a une, aquilo que, ao constituí-la, a segrega (...). A praça é o espaço não segmentado, aberto à cotidianidade e ao teatro, mas um teatro sem distinções de atores e espectadores. Caracteriza a praça sobretudo uma linguagem; ou melhor: a praça é uma linguagem, “um tipo particular de comunicação”, configurado a partir da ausência das construções que especializam as linguagens oficiais, seja a da Igreja, a da Corte ou a dos tribunais. Uma linguagem na qual predominam, no vocabulário e nos gestos, as expressões ambíguas, ambivalentes, que não apenas acumulam e dão vazão ao proibido, mas também, ao operar como paródia, degradação-regeneração, “contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade”. Grosserias, injúrias e blasfêmias revelam-se condensadoras das imagens da vida material, e corporal, que liberam o grotesco e o cômico, os dois eixos expressivos da cultura popular (p. 101-102).

As músicas da cantora já demonstram essa característica linguístico-expressiva desde seus títulos, aos quais são conferidos palavrões e denotações eróticas, como se pode notar nas canções aqui analisadas, as quais recebem as seguintes denominações: “Agora eu sou solteira”, “Agora virei puta”, “A porra da buceta é minha” e “My pussy é o poder”.

Mesmo que o feminino, nas canções, seja apresentado a partir de uma situação de promiscuidade, a mulher é retratada como consciente de seu papel ativo em relação ao gênero masculino. Além disso, o fato de a mulher cantar sobre si mesma enfatizando a necessidade de seu prazer erótico faz do discurso um meio de disseminação dos ideais feministas, num contexto de gênero musical que, prevalentemente, visibiliza e comina uma superioridade ao masculino.

Dessa forma, através de um patamar de igualdade da abordagem linguística nas letras de músicas de homens e mulheres, podemos classificar as músicas feitas por elas – e no caso deste artigo, especificamente por Valesca -, como formas de resistência e luta contra uma hierarquia opressora, a qual defende que apenas o masculino pode desejar e sentir prazer, além de ter a liberdade para falar (e cantar, neste caso) sobre o assunto. Kellner (2001), aliás, pondera essas questões através de um estudo cultural crítico que se enraíza na análise das formas de opressão e dominação, com o intuito de repreendê-las, como podemos perceber quando o autor explica que:

Uma perspectiva crítica vê a cultura como algo inerentemente político e, em muitos casos, como algo que fomenta determinadas posições políticas e funciona como força auxiliar de dominação e resistência. Tal perspectiva vê a cultura e as sociedades existentes como um terreno de disputas e opta por aliar-se às formas de resistência e contra-hegemonia em oposição às forças de dominação. Baseando sua política nas lutas e nas forças sociais existentes, põe a teoria social e os estudos culturais a serviço da crítica sociocultural e da transformação política (p. 125).

3.0 Análises

Para a realização da análise do conteúdo do conjunto de canções, estas foram analisadas a partir de uma sistematização de categorias (Bardin, 1979), com a intenção de estabelecer em quais trechos Valesca esboça o seu ponto de vista acerca dos parâmetros sociais de sexismo e os critica, evidenciando o gênero feminino como pano de fundo das composições.

Procurou-se entender que a teoria do feminismo tem uma finalidade de possibilitar a interrogação e, com isso, a reflexão e a crítica sobre questões referentes às diferenças sociais estabelecidas entre gêneros sexuais, logo, percebeu-se que as músicas de Valesca apresentam um princípio feminista. Kellner (2001) considera que o feminismo se tornou parte dos discursos teóricos no mundo “por meio de movimentos radicais, as mulheres começaram a revoltar-se contra aquilo que consideravam práticas opressivas das sociedades patriarcais contemporâneas e de seus consortes” (p. 34).

A sistematização buscou encontrar, nas letras de músicas, a presença de uma ideologia feminista da cantora fundamentada em quatro aspectos: o *desejo sexual*, quando a música apresenta a vontade da mulher em suprir o desejo referente ao sexo; as *relações sexuais*, quando é apresentada ao ouvinte a contemplação deste desejo, através de uma descrição do ato sexual; a *exaltação ao feminino*, que evidencia a importância das mulheres, valorizando suas características para inferir uma possível independência em relação aos homens; e *insatisfação com o papel social*, quando é retratado um desagrado sobre as relações de poder, nos quais há uma oposição à dominação do sexo masculino sobre o feminino. Todos esses aspectos foram analisados por Foucault (1988), levando em consideração que:

O essencial não são todos esses escrúpulos, o “moralismo” que revelam, ou a hipocrisia que neles podemos vislumbrar, mas sim a necessidade reconhecida de que é preciso superá-los. Deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito, mesmo se o locutor preservar para si a distinção (é para mostrá-lo que servem essas declarações solenes e liminares); cumpre falar de sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se (p. 30-31).

A partir disso, observou-se que a música *Agora eu sou solteira* (quadro 01, na página seguinte) retrata uma personagem que, num período após o rompimento de um relacionamento amoroso, utiliza

vestimentas curtas na construção imagética de sua sensualidade a fim de estabelecer relações sexuais sem compromissos sérios, sanando, com isso, seu desejo.

Em *Agora eu sou solteira*, o desejo sexual se une às relações no momento em que a mulher sente vontade de repetir a ação. A canção gira em torno da liberdade feminina de falar sobre o seu desejo em manter relações sexuais sem pretensões de se envolver sentimentalmente com o homem, intuindo, apenas, a satisfação de seu prazer. Para tanto, ela se utiliza de artifícios de sedução ligados às vestimentas, o que possibilita acarretar na criação de estereótipos relacionados à forma de se vestir e seus trejeitos, considerados impróprios diante de imposições, por parte de determinadas instituições, como a igreja, relacionadas à moral. Essa imoralidade acaba gerando insatisfação, por parte de alguns receptores, o que é percebido pelos xingamentos ligados a ela, os quais são retrucados pela personagem, por acreditar no ideal de se igualar ao gênero masculino na procura de um parceiro objetivando apenas o prazer sexual.

Assunto retratado	Trecho da música em que o assunto é abordado
Desejo sexual	“Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo”
Relações sexuais	“No local do pega-pega eu esculacho tua mina / No completo, no mirante, outro no muro da esquina / Na primeira tu já cansa / Eu não vou falar de novo / Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo”
Exaltação ao feminino	-
Insatisfação com o papel social	“Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar” “Sou cachorroneira mesmo / E late que eu vou passar”

Quadro 01: Assuntos retratados em trechos da música *Agora eu sou solteira*.

A música *Agora virei puta* (quadro 02, abaixo) descreve as relações conturbadas entre um casal, nas quais se estabelece uma situação de inferioridade da mulher em que ela é reprimida por um homem quando este cria um panorama de dominação sobre o feminino, através da utilização da força física, espancando-a e indo se divertir. Além disso, apresenta o desagrado feminino na constituição de um patriarcalismo familiar, quando é designado à mulher o dever de realizar trabalhos domésticos.

Agora virei puta demonstra a exaltação ao feminino se originando a partir da insatisfação com o papel social da mulher que é abordado na canção. A música é norteadada pelo pano de fundo supracitado que institui uma crítica social sobre a atribuição de poderes aos diferentes personagens da entidade familiar, conexo à indignação e desistência feminina da tentativa de manter a relação com o parceiro devido à tortura retratada. Além disso, é destacada a percepção masculina de sua necessidade pela mulher, quando ele se arrepende tarde demais.

Assunto retratado	Trecho da música em que o assunto é abordado
Desejo sexual	-
Relações sexuais	-
Exaltação ao feminino	“Agora que eu sou puta você quer falar de amor” “Valeu, muito obrigado, mas agora virei puta”
Insatisfação com o papel social	“Só me dava porrada / E partia pra ferra / Eu ficava sozinha, esperando você / Eu gritava e chorava que nem uma maluca”. “Eu lavava, passava / Tu não dava valor”.

Quadro 02: Assuntos retratados em trechos da música *Agora virei puta*.

A porra da buceta é minha (quadro 03, na página seguinte) aborda o poder de escolha da mulher referente aos seus gostos pessoais, quando esta se nega à possibilidade de ter uma relação sexual com determinado homem e, por isso, ele a difama. Logo o feminino encontra a necessidade de se afirmar como dono de si mesmo como uma réplica à difamação infundada.

Da mesma forma que a canção anterior, *A porra da buceta é minha* apresenta a indignação feminina com as características sexistas presentes na sociedade, nesta simulada pela necessidade de a mulher precisar afirmar o seu domínio sobre o próprio órgão sexual e a autoridade de escolha a respeito de com quem a mesma mantém relações sexuais, numa realidade social em que os homens não precisam dar satisfação sobre o assunto, construindo, com isso, um discurso machista.

Assunto retratado	Trecho da música em que o assunto é abordado
Desejo sexual	-
Relações sexuais	-
Exaltação ao feminino	“Porque eu dou pra quem quiser / Que a porra da buceta é minha”
Insatisfação com o papel social	“Só porque não conseguiu foder comigo / Agora tu quer ficar me difamando né? / Então se liga no papo / No papo que eu mando”.

Quadro 03: Assuntos retratados em trechos da música *A porra da buceta é minha*.

A letra de *My pussy é o poder* (quadro 04, abaixo) faz referência ao órgão genital feminino, expondo-o, num discurso de consagração, evidenciando que com a sua utilização a mulher poderia conseguir qualquer coisa que ambicionasse, devido à dimensão de prazer que ele pode proporcionar ao outro.

Num primeiro momento, a canção pode parecer enquadrar o feminino numa posição de objeto que existe para oferecer prazer em troca de algo, entretanto, numa análise mais incisiva, percebe-se que o discurso se constrói inferindo a exaltação do gênero feminino, através do poder de sua genitália, até o ponto em que o homem que sente desejo por ela faria qualquer coisa para tê-la e, dessa forma, a música arquiteta um cenário em que o masculino depende do feminino, invertendo os valores sociais.

Assunto retratado	Trecho da música em que o assunto é abordado
Desejo sexual	-
Relações sexuais	“Na cama faço de tudo”.
Exaltação ao feminino	“Sou eu que te dou prazer” “My pussy é o poder”. “Por ela o homem chora / Por ela o homem gasta / Por ela o homem mata / Por ela o homem enlouquece”.
Insatisfação com o papel social	-

Quadro 04: Assuntos retratados em trechos da música *My pussy é o poder*.

A análise realizada das músicas de Valesca identificou características relacionadas – e que podem ser embasadas para justificar essas produções culturais como um discurso crítico-ideológico sobre as relações de poder referentes aos gêneros sexuais – àquilo que Foucault elencou como alguns traços principais de análises políticas de poder alusivos à sexualidade, tendo em vista o contexto social no qual as canções são reproduzidas.

A partir da relação dessas músicas com os traços estabelecidos por Foucault (1988), é possível afirmar que a abordagem linguístico-expressiva utilizada pela cantora causa um impacto inicial devido a mostrar o feminino sem se preocupar em utilizar as mesmas palavras que o masculino se apropria na

criação de composições do mesmo ritmo. Os traços e suas relações com as músicas, com os contextos sociais em que elas são criadas e reproduzidas são:

- *A relação negativa.* Com respeito ao sexo, o poder jamais estabelece relação que não seja de modo negativo: rejeição, exclusão, recusa, barragem ou, ainda, ocultação e mascaramento. O poder não “pode” nada contra o sexo e os prazeres, salvo dizer-lhes não; se produz alguma coisa, são ausências e falhas; elide elementos, introduz descontinuidades, separa o que está junto, marca fronteiras. Seus efeitos tomam a forma geral do limite e da lacuna (p. 93).

Esta linha é percebida quando, nas canções, o poder é apresentado como um poder masculino. A mulher se encontra desempenhando uma função social de exclusão ou inferioridade, seja no momento em que ela é agredida fisicamente pelo parceiro ou quando um homem se entende no direito de difamá-la por não ter conseguido o que queria dela. Também se enquadra quando, através de uma visão machista, é negado a ela o direito de sentir prazer ou expressar este sentimento ou desejo. Adiante, Foucault apresenta:

- *A instância da regra.* O poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido. Em seguida, que o poder prescreve ao sexo uma “ordem” que funciona, ao mesmo tempo, como forma de inteligibilidade: o sexo se decifra a partir de sua relação com a lei. E, enfim, que o poder age pronunciando a regra: o domínio do poder sobre o sexo seria efetuado através da linguagem, ou melhor, por um ato de discurso que criaria, pelo próprio fato de enunciar, um estado de direito (p. 93-94).

Esta é compreendida quando, no contexto social, a voz masculina, por encontrar grande eco num perfil social machista, dita a regra a ser seguida, atribuindo a característica de ilícito, logo proibido, quando uma mulher fala, ou canta, sobre sexo, desejo e prazer, entretanto, lícito, logo permitido, quando o assunto é tratado da mesma forma por um homem. A abordagem das músicas respalda, através de sua linguagem expressiva e pelo estranhamento que pode causar no receptor, a existência do poder que o masculino impera sobre a mulher, silenciando-a por inferir a proibição. Com isso, Foucault incorpora:

- *O ciclo da interdição:* não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças; em última instância não existirás, a não ser na sombra e no segredo. Sobre o sexo, o poder só faria funcionar uma lei de proibição. Seu objetivo: que o sexo renunciasse a si mesmo. Seu instrumento: a ameaça de um castigo que nada mais é do que sua supressão. Renuncia a ti mesmo sob pena de seres suprimido; não apareças se não quiseres desaparecer (p. 94).

Apreendida quando é atribuída à mulher a proibição de sentir prazer, impedindo que ela use seu corpo como bem entenda, intuindo ou não a sedução, que o seu papel social seja inferior ao desempenhado pelo gênero masculino sob ameaça de agressão física. Seria confiscado, dessa forma, todas as possibilidades de lazer a ela apresentadas, seria melhor que ela não reclamasse e cumprisse a imposição de responsabilidades domésticas, caso tivesse medo da agressão. Finalmente, Foucault pondera:

- *A lógica da censura.* Supõe-se que essa interdição tome três formas; afirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que exista. Formas aparentemente difíceis de conciliar. Mas é aí que é imaginada uma espécie de lógica em cadeia, que seria característica dos

mecanismos de censura: liga o inexistente, o ilícito e o informulável de tal maneira que cada um seja, ao mesmo tempo, princípio e efeito do outro: do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência. A lógica do poder sobre o sexo seria a lógica paradoxal de uma lei que poderia ser enunciada como injunção de inexistência, de não-manifestação, e de mutismo (p. 94-95).

Neste momento percebemos que o discurso apresentado nas músicas de Valesca é socialmente visto como indiscreto devido a três etapas, nas quais primeiramente se chega ao consenso de que é proibido que a mulher discorra sobre o assunto e, partindo disso, impedir que o discurso seja realizado, para, finalmente, negar a existência dos ideais machistas na sociedade. Tudo com o intuito relacionado a haver uma censura perante o que é dito neste produto cultural, tendo em vista que o que não é falado não existe.

Estes traços relacionados à sexualidade de análises políticas de poder, listadas por Foucault, justificam a criação de produtos culturais populares como os de Valesca, que critique os valores de sexismo presentes na sociedade e enalteça o feminismo como uma prática reflexiva a ser seguida. Com eles também é possível constatar a existência da tentativa de se oprimir a produção desse discurso pela instauração de valores morais estabelecidos por uma hierarquia patriarcal com forte presença de ideais machistas.

4.0 Considerações

Tendo em vista o cenário histórico-social abordado no início deste trabalho, podemos apreender que as composições analisadas foram produzidas trazendo consigo um teor feminista que faz parte da ideologia defendida por Valesca. Elas se igualam, no que se refere à expressão linguística, aos produtos realizados por homens, exemplificados pela abordagem textual escrachada.

Percebeu-se no gênero musical funk uma tentativa de disseminação da ideologia feminista buscando estabelecer a igualdade de gênero pelas necessidades, haja vista a presença de sexismo, de desconstrução dos papéis e relações de poder entre o feminino e o masculino nos relacionamentos. O cenário cultural do funk carioca passa por uma modificação com a inserção do feminino na composição e interpretação das músicas desse ritmo.

As músicas de Valesca, prezando por uma igualdade, que pode ser percebida através de uma comparação das formas de expressão linguística das composições cantadas por homens e por mulheres, constituem novas relações de poder entre os gêneros sexuais na reprodução da ideologia feminista para a construção de reflexão e pensamento crítico sobre o que está determinado socialmente como uma hierarquia que enquadra o masculino como aquele que deve ser respeitado e objetiva emudecer o discurso que evidencia o desejo e o prazer feminino.

5.0 Referências

Bardin, Laurence (1979). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

Contente, Renato (2013). *O funk feminista de Valesca Popozuda*. Acesso em 21 de maio de 2013, do site: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2013/04/25/o-funk-feminista-de-valessa-popozuda-80908.php>.

Foucault, M. (1988). *História da sexualidade: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.

Kellner, Douglas (2001). *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc.

Martin-Barbero, Jesús (2009). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ Editora.

Oliveira, E. A. C. (2007). *A expressão da identidade feminina no gênero música funk: estudo de caso em letras de canções da fase erótica do movimento funk*. Dissertação de Mestrado defendida, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, Santa Catarina, Brasil.