

IMAGEM DISCURSIVA FEMININA NAS LETRAS DO SAMBA-CANÇÃO DE DOLORES DURAN E DO FUNK DE TATI QUEBRA BARRACO

FEMALE DISCURSIVE FIGURE IN DOLORES DURAN'S
SONG LYRICS AND TATI QUEBRA BARRACO'S BRAZILIAN
FUNK

Gilvan da Costa Santana¹
Instituto Federal de Sergipe

Resumo: A pesquisa que resultou em tese de doutoramento estabeleceu conexões entre Estudos Culturais e Análise de Discurso de linha francesa. Nessa direção, levou-se a efeito a propositura de ver o discurso como lugar em que se pode observar a relação entre língua e ideologia, compreendendo como a língua produz sentidos por/para sujeitos. Destarte, estabeleceu-se a análise da imagem discursiva feminina presente nas letras de música de Dolores Duran (samba-canção dos anos 1950) e de Tati Quebra Barraco (funk dos anos 2000). A escolha dos dois estilos musicais estudados se deu pela importância de ambos para se entender a moderna música popular brasileira e, preponderantemente, pela representatividade, no que tange à presença de mulheres com perfis real ou aparentemente antagônicos.

Palavras-Chave: Análise de Discurso e Ethos Discursivo; Estudos Culturais; Feminismos X Patriarcalismo; Música Popular Brasileira.

¹ gilvan.costa@ifs.edu.br

Abstract: *The research behind this doctorate thesis established connections between the Cultural Studies and the French-oriented Discourse Analysis. Hence, the paper effectively proposed to evaluate the discourse as a place where the relationship between language and ideology could be observed, understanding how the language produces meaning for/to subjects. Thus, an analysis was established on the female discursive figure presented in Dolores Duran's song lyrics (samba music from the 1950) e Tati Quebra Barraco's (Brazilian funk music from the 2000's). The decision to study both musical styles was due to the importance of both to understand the modern Brazilian popular music and, mainly, because of the representativeness, regarding the presence of women with real or apparently antagonistic profiles.*

Keywords: *Discourse Analysis and Discursive Ethos; Cultural Studies; Feminism X Patriarchy; Brazilian Popular Music.*

INTRODUÇÃO

Este artigo que ora se apresenta traz um recorte da tese de doutorado de Costa Santana (2020), em sua interface teoria-prática. Nessa direção, é bastante oportuno destacar que se tratou de uma pesquisa ancorada pela Análise de Discurso Francesa (ADF), inclusive, incorporando o conceito de *ethos*, para entendimento de imagens discursivas femininas, a fim de destrinçar determinados processos discursivos que ajudam na manutenção e/ou modificação de uma perspectiva conservadora e patriarcalista, em posição e/ou contraposição a teorias e práticas feministas. Para tanto, partiu-se do dispositivo teórico da ADF em comunhão com diversos conceitos que compõem o que se convencionou chamar de Estudos Culturais. Diante dessa configuração, pois, foram analisadas discursivamente 24 letras do samba-canção de Dolores Duran e 24 letras do funk de Tati Quebra Barraco, em termos de perfis femininos (destacadas na amostragem, ao longo deste artigo, como I a XXIV).

Considerou-se na escolha desses estilos musicais o fato de ambos cumprirem sua função artística e cultural, a despeito de todo e qualquer preconceito elitista que marque cada época, determinando o que deve ou não ser considerado artístico e cultural; outro aspecto relevante na escolha do *corpus* foi o fato de as letras das músicas que caracterizam essas duas vertentes musicais da cultura brasileira terem tido forte repercussão junto a público diverso nos anos

1950 e 2000, respectivamente; um terceiro motivo para terem sido escolhidos esses 2 estilos artísticos e essas 2 figuras femininas foi a comum e superficial visão de que se trata de perfis artísticos, linguísticos e femininos diametralmente opostos; por fim, faz-se mister salientar que Dolores Duran e Tati Quebra Barraco são figuras femininas ícones de cada um desses movimentos artístico-musicais, servindo para consolidá-los e sendo consideradas precursoras de comportamentos logo seguidos, com certas nuances, por tantas outras artistas.

Intentou-se, ao lançar-se mão do dispositivo teórico e do dispositivo analítico, precipuamente, responder ao problema central que gerou a necessidade do estudo e norteou a pesquisa: **que natureza de mudanças se verifica na imagem discursiva feminina ao se comparar o funk de Tati Quebra Barraco com o samba-canção de Dolores Duran?** Decerto, para obtenção de resposta a esse problema central, houve necessidade de obtenção de resposta a perguntas auxiliares, tais quais: como o samba-canção e o funk se configuram em termos de relações de gênero marcadas e demarcadas pela tradição patriarcal? Quais os tipos de discursos e estratégias atuam na constituição do ethos feminino por parte de composições prototípicas do samba-canção e do funk? Que mudanças houve, por que e como se deram no discurso feminino² presente na obra de Dolores Duran (anos 1950) em comparação com o discurso feminino presente na obra de Tati Quebra Barraco (anos 2000)? Para tanto, como se verá ao longo do texto, discutiu-se a possível amplitude das relações criadas e construídas por esses ethé femininos, no âmbito de cada um desses gêneros musicais e nas relações comparativas entre eles. Interessou, por conseguinte, investigar como a mulher trata e é discursivamente tratada, para além da superficialidade ou estrutura linguística evidente, no samba-canção, gênero musical brasileiro centrado em temáticas de amor, solidão, abandono, traição, em síntese, na chamada ‘dor-de-cotovelo ou fossa’ e no funk, normalmente associado

² Por discurso feminino, entende-se o discurso não masculino.

à obscenidade, licenciosidade, em síntese, a um discurso abertamente sexual e pornográfico.

Saliente-se, ademais, o fato de que a música popular assumiu um importante papel na sociedade, visto que, a partir de meados do séc. XX, ela extrapolou a simples função de expressão cultural/artística ou mero entretenimento e ganhou importância no plano social, como atesta Tinhorão (2010). Nesse âmbito, a pesquisa ora apresentada trouxe a emergência de uma inter-relação dos conhecimentos acadêmicos com os conhecimentos do cotidiano e da cultura de massa, notadamente, aqui, referindo-se ao que se convencionou chamar de música popular do Brasil. Tudo isso até então exposto justifica o fato de o objeto de estudo em tela inserir-se legitimamente no Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura – PPGLinC/UFBA. Destarte, à pesquisa importou a compreensão da música popular brasileira como campo de ações sociais em que se presentificam relações de gênero marcadas e demarcadas pela tradição patriarcal e/ou pelas conquistas marcadas e demarcadas por posicionamentos feministas em possíveis contradições e, preponderantemente, representações.

1 IMAGEM DISCURSIVA FEMININA EM DOLORES DURAN E EM TATI QUEBRA BARRACO

Nas letras de música do *corpus*, há imagens femininas representacionais circunscritas ou não num sistema patriarcal-cristão-ocidental. Têm-se, então, reiterações ou negações dos discursos patriarcalistas, erguidos durante muito tempo na história do Brasil e/ou discursos feministas (sexualmente liberais e despojados). Assim, a estereotipagem construída ao longo de séculos tem sido reafirmada ou questionada e desconstruída, sob momentos de evoluções, contradições e ambiguidades.

De acordo com Maingueneau (2005), a cena de enunciação é construída pelo enunciador e integrada por uma cena englobante (associação a um campo

discursivo), uma cena genérica (associação a um gênero discursivo) e uma cenografia (como se o ethos construísse um quadro, uma visão panorâmica, discursivamente). Neste estudo ora apresentado, portanto, seria essa cenografia a maneira, o *como* o ethos feminino enuncia, já determinado pelo gênero ao qual o enunciador está associado: letras de samba-canção, no caso de Dolores Duran, e letras de funk, no caso de Tati Quebra Barraco. Ademais, se as letras de música correspondem à cena genérica, a cena englobante, por sua vez, é o discurso artístico-musical. Maingueneau (2005) assevera que a cenografia, de algum modo, é determinada pelo discurso; em outras palavras, é a situação criada pelo enunciador. Dessa forma, pode-se inferir que o sujeito enunciador Dolores Duran assim como o sujeito enunciador Tati Quebra Barraco produzem a cena de enunciação, o que inclui a cenografia, composta por uma cronografia (momento/tempo) e uma topografia (lugar/espço), elementos dos quais se originam os discursos e que não são, necessariamente, físicos ou objetivos, porquanto são, sobretudo, discursivos e ideológicos.

Conforme garante esse autor, o ethos é inferido a partir da maneira como o sujeito enunciador se expressa, as marcas linguísticas que o expõem em seu ato de dizer, marcado por 'sua voz, seu tom'. Dessa forma, apreende-se o conjunto de características do sujeito enunciador, seu caráter, sua corporalidade. Segundo se vê no *corpus* da pesquisa, em Dolores Duran, por exemplo, o tom é, em muitos momentos, moderado, triste, delicado; já em Tati Quebra Barraco, o tom é, na maioria dos casos, agressivo, alegre, de liberdade. Forma-se, pois, a imagem discursiva do enunciador. Por conseguinte, em linhas gerais, o ethos se apresenta e representa na maneira de enunciar, diretamente vinculada à maneira de ser o enunciador, haja vista ser o ethos a imagem que o enunciador constrói de si no discurso, por meio da cenografia, já que "o discurso de uma canção pode ser compreendido observando-se como esse enunciador cria a sua imagem - o seu

ethos -, como elabora a cena de enunciação e como dialoga com outros discursos” (CARETTA, 2013, p. 14).

Dentre as mais variadas contribuições que Maingueneau (2005) apresenta a esse tema, encontra-se a diferenciação entre *ethos* pré-discursivo e *ethos* discursivo. O primeiro se refere à imagem prévia que o co-enunciador faz do enunciador, podendo ser ratificada ou refutada diante do *ethos* discursivo. Acrescente-se a essa dicotomia outra também relevante quando se trata do redimensionamento trazido pelo estudioso ao conceito aristotélico de *ethos*. Trata-se da diferença entre *ethos* dito e *ethos* mostrado. Segundo o linguista francês, o primeiro apresenta diretamente as características do sujeito enunciador, por ele mesmo, ao passo que o segundo apresenta de forma indireta suas características, por meio de marcas discursivas detectadas em análise. Cabe ilustrar o fato de que ambos coexistem, isto é, relacionam-se, mutuamente, características explícitas e implícitas do *ethos*.

No tocante ao *ethos* pré-discursivo, cabe ainda frisar que não é demais registrar estar diretamente vinculado ao conceito de estereótipo, vista haja tratar-se de representação preliminar de uma imagem cristalizada socioculturalmente. Implica dizer que, por exemplo, quando se fala em *ethos* feminino no samba-canção, há o estereótipo gerador de um *ethos* pré-discursivo: imagem de mulher submissa ao homem e passional (centrada no sentimentalismo exacerbado, que a leva a profundo sofrimento); por outro lado, quando se fala em *ethos* feminino no funk, há o estereótipo gerador de um *ethos* pré-discursivo: imagem de mulher de vida livre, em busca de prazer sexual, depravada, conforme sintetiza o quadro abaixo.

Quadro 1: Cenas de enunciação

Cenas de enunciação	Dolores Duran	Tati Quebra Barraco
cena englobante	Discurso artístico-musical	Discurso artístico-musical
cena genérica	Poemas-letas de samba-canção	Poemas-letas de funk
Cenografia	<ul style="list-style-type: none"> • Desabafo, queixas, lamento, sofrimento amoroso do ethos feminino (à espera do homem que ama ou desprezada por ele), nas condições de produção³ dos anos 1950, determinantes de sua Formação Discursiva⁴. • Ethos que se mantém passivo e/ou ethos que reage, toma uma certa atitude ante o abandono, a espera ou o desprezo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Relação sexual explicitada, exposição de direitos e liberdade plenos do ethos feminino nas condições de produção dos anos 2000, determinantes de sua Formação Discursiva. • Ethos que se posiciona como sujeito ativo perante o homem e/ou ethos que, de certa forma, ratifica a tradicional objetificação sexual do ser feminino.

Fonte: Elaboração própria, a partir de Maingueneau (2005).

A cenografia define, pois, o ethos em Dolores Duran e em Tati Quebra Barraco, através do dito e do não dito, compreendendo-se a imagem feminina em cada contexto. Por um lado, esses sujeitos enunciadorez corroboram estereótipos/ethé pré-discursivos em termos de imagem feminina, respectivamente, no samba-canção (mulher nos anos 1950) e no funk (mulher nos anos 2000); por outro lado, o ethos discursivo contraria o estereótipo/ethos pré-discursivo. Assim, conforme se viu em Maingueneau (2005), na cenografia, o

³ Condições de produção aqui sempre se referem a contextos e circunstâncias situacionais, sociais, históricos, espaciais, políticos, ideológicos e culturais.

⁴ Formação Discursiva – FD aqui está na perspectiva de Pêcheux (2014, p. 160), como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito”.

sujeito enunciador se faz notar, em voz e corpo, num diálogo com outras vozes tradutoras de crenças, valores e ideologias (religiosos, machistas, feministas, tradicionalistas, vanguardistas). Tem-se, pois, o *ethos* na representação de si (MAINGUENEAU, 2005), a partir da identificação do sujeito enunciador como mulher, reconhecendo-se nessa identidade subjetivamente e estabelecendo a relação com o masculino. Dessa forma, as letras de música em tela mostram como a mulher, em determinadas condições de produção de discursos, vê e interpreta seu mundo, transgredindo ou ratificando ditames, normas, valores, procederes a ela imputados.

Destarte, as letras de música analisadas 'reclamam' sentidos, traduzem valores socioculturais, estabelecem relações de gênero e enunciam posições histórico-ideológicas de mulheres na sociedade, em posições similares ou antagônicas, síncronica e diacronicamente. Assim, os textos do *corpus* relacionados revelam discursivamente a imagem da mulher, construída sob forma de representação sociocultural, em diferentes épocas, visto que se confirma aí "o conceito de *ethos* como um modo de dizer que remete a um modo de ser... Na canção, o *ethos* do enunciador pode ser apreendido observando-se a seleção, a relação e a organização dos elementos linguísticos e melódicos" (CARETTA, 2013, p. 184). Assim é que o *ethos* feminino presente nas letras destacadas no *corpus* reflete direta e indiretamente a trajetória percorrida pelas mulheres durante séculos e a atuação de movimentos feministas no embate contra toda uma tradição patriarcalista.

Acrescente-se, ainda, que, segundo Caretta (2013), as letras de música como gênero discursivo possibilitam *ethé* diversos em suas cenografias. Dessa forma, como se vê no quadro acima, os sujeitos enunciantes Dolores e Tati constroem imagens de mulheres dominantes e/ou dominadas ante relações de poder: submissas (mulheres-objeto) e/ou ativas (mulheres-sujeito). Note-se, pois, que tanto o *ethos* em Dolores Duran quanto o *ethos* em Tati Quebra Barraco são

imagens de percepção de realidades femininas, posições sexuais, sociais e históricas, em suma, condições de produção e formações discursivas (FD), porquanto cada gênero musical, cada letra de música, seja o samba-canção seja o funk, canta seu tempo, seu espaço, os lugares de fala dos sujeitos. Implica dizer que as características do gênero feminino aí presentes são construções socioculturais sinalizadoras de papéis sociais que ratificam ou refutam estereótipos ‘masculinos’ e ‘femininos’, circunscritos em relações que ora legitimam, ora negam poder e hierarquia. Resulta dessa ambiguidade a representação da dualidade de identidades femininas.

2 IMAGENS DISCURSIVAS FEMININAS EM DOLORES DURAN

Quadro 2: Síntese das imagens femininas em Dolores Duran

I.	AMOR = DESENCONTRO MELANCÓLICO (textos de I a XII)
	(des) amor = abandono + dor + solidão + lamento + desesperança + fim intranquilo
II.	AMOR = ENCONTRO OU DESENCONTRO NÃO MELANCÓLICO (textos XIII a XXIV)
	amor = celebração + desejo + harmonia + esperança + autonomia + fim tranquilo

Fonte: Elaboração própria – resultado da análise discursiva.

Como se vê no quadro 2, o estudo comprovou que parte significativa das letras de música de Dolores Duran referenda a narrativa de um sujeito de formação discursiva marcada por desventuras geradas por perda do ser amado. Ao ser feminino, como manda o interdiscurso que atravessa a FD, cabe punição, autopunição, sofrimento, espera constante do ser amado, solidão, abandono, arrependimento, desejo de morte, divagação, ressentimento, pois *amar = sofrer*. Assim, o sujeito feminino se encontra em relações amorosas afetadas e marcadas por barreiras, obstáculos sociais, valores da ideologia machista, de herança patriarcalista, assumidos, assimilados, incorporados pelo ethos feminino, em sua condição de mulher, naquelas condições de produção:

Não deixe o mundo mau levá-lo outra vez (II); Eu tive orgulho e tenho por castigo/ a vida inteira pra me arrepender/(III); Não me deixes chorar novamente/ dá-me a tua mão (VI); Por que só tu vens alegrar o meu viver/ com velhas palavras/ lindas palavras que só tu sabes dizer/ (IX); Não me culpe se os meus olhos o seguirem/ mesmo quando você nem olhar pra mim (X); Se eu tiver de chorar escondido/ pra que ninguém saiba/ que eu choro por ti/ (XI); Se mil vezes você me deixar e voltar eu aceito/ quem sou eu pra dizer o que é e o que não é direito/quem sou eu pra querer que você goste apenas de mim/ Se mil vezes você me trair, perdoarei/ (XII).

Nesse bojo, há toda uma influência do universo patriarcalista amalgamado pelo cunho religioso e moral no espaço-tempo/contexto da produção cultural em foco. Destarte, há extrema condescendência para com a liberdade, infidelidade masculina, sem equidade de direitos femininos. À mulher, impõe-se interdição, cerceamento de liberdade e ausência de autonomia nas relações amorosas e sexuais. Essa submissão e dor por amor a enaltece, enleva-a, 'santifica-a', pois ela sofre calada, solitária, paciente, contrita, cumprindo seu papel de, simplesmente, mulher, socioculturalmente falando, de acordo com a memória discursiva:

Ai, como esse bem demorou a chegar/ (I); A nossa casa querido/ já estava acostumada/ guardando você/ (II); Um belo dia a gente entende que ficou sozinha/ vem a vontade de chorar baixinho/ vem o desejo triste de voltar/ se eu soubesse/ naquele dia o que sei agora/ eu não seria essa mulher que chora/ eu não teria perdido você/ (III); Vivo, e vivo só porque te espero/ ai, esta amargura, esta agonia (V); Ai. Leva-me contigo/ o que eu quero é ficar a teu lado/ e te amar sempre, sempre/ sem nada pedir (VI); Dá-me, Senhor/ uma noite sem pensar/ que eu não devia esperar e ainda espero (VII); Por que só tu vens alegrar o meu viver/ por que é que eu fico/ assim feliz quando te abraço (IX); Se eu tiver de chorar escondido/ pra que ninguém saiba/ que eu choro por ti/ (XI); Se mil vezes você me deixar e voltar eu aceito/ se mil vezes você me trair, perdoarei (XII).

Ante a atávica realidade, o ser feminino deve sempre sofrer, aceitar sua condição de mulher fiel, recatada, passiva perante o homem e, se houve traição, ela deve perdoar-lhe, acolhê-lo, jamais vingar-se dele, enfim, doar-se; caso contrário, há o risco de ele nunca mais voltar ao lar. Não bastasse a vítima considerar-se culpada pelo próprio sofrimento, devido ao simbólico poder masculino, assim como devido à naturalizada dominação masculina, como se vê

em Bourdieu (2014), esse ser feminino confessa seu arrependimento, assumindo-se provocador do sofrimento seu e alheio, pois cometera 'erro'. Acrescente que, nesse contexto da obra duraniana, como se vê em Del Priore (2000), a mulher é do lar, das atividades domésticas e feminis - frágil e dependente; o homem é da rua, é provedor, detentor do poder econômico - forte e independente. No fundo, o ethos feminino assume a condição de sujeição, responsável e culpado pela própria dor ou pela dor alheia, pelo fracasso da relação amorosa, pela ausência ou perda do ser amado. Daí por que não lhe caberia vingança ou ciúme. Dessa experiência, resta lembrar-se, passionalmente, do desprezo, do abandono, de 'feridas não cicatrizadas'. Diante de desprezo, falta de reciprocidade e sinceridade do homem, a dor gerada pela paixão fracassada é revelada no pranto, na queixa, na busca de piedade, (auto) comiseração, supostamente, em forma de diálogo, desabafo, confissão.

Note-se, nessa direção, considerando os vários estudos na perspectiva de Roman Jakobson, o emprego recorrente de função apelativa (a mulher se dirige a um interlocutor masculino, suplicando, pedindo, apelando) e função emotiva (como ilustram interjeições e termos altamente expressivos de sentimentos, emoções, dores):

Ai, como esse bem demorou a chegar/ eu já nem sei se terei no olhar/ toda a pureza que eu quero lhe dar (I); Uma tristeza tão grande/ nas coisas mais simples/ que você tocoul/ as flores na janela/ sorriam, cantavam/ por causa de você/ olhe meu bem nunca mais/ nos deixe por favor/(II); Um belo dia a gente entende que ficou sozinha/ vem a vontade de chorar baixinho/ vem o desejo triste de voltar/ a vida inteira pra me arrepender (III); Ai, a solidão vai acabar comigo/ Ai, eu já nem sei o que faço e o que digo (IV); Ai, a rua escura, o vento frio/ esta saudade, este vazio/ esta vontade de chorar/ e o desencanto de esperar/ ah, se eu pudesse esqueceria/ vivo, e vivo só porque te espero/ Ai, esta amargura, esta agonia (V); Ai. leva-me contigo/ não me deixes chorar novamente/ no tormento desta solidão/ não me deixes viver entre as coisas/ que foram tão nossas/ (VI); uma só noite de paz pra não lembrar/ que eu não devia esperar e ainda espero (VII); No ar parado passou um lamento/ na minha vida uma saudade meiga/ soluçou baixinho/ no meu olhar/ um mundo de tristeza veio se aninhar/ e eu fui andando pela rua escura/ pra poder chorar (VIII); Por que é que eu sinto/ esta saudade sem parar/ responde meu amor que é que eu faço? (IX); Não me culpe se os meus olhos o seguirem/ mesmo quando você nem olhar pra mim/ é que eu

tenho muito amor, muitas saudades/ e essas coisas custam muito a passar (X); Se eu tiver de matar a saudade/ com sinceridade/ eu prefiro morrer (XI); Se mil vezes você me deixar e voltar eu aceito/ quem sou eu pra querer que você goste apenas de mim/ se mil vezes você me trair, perdoarei/ e palavras amargas e tristes jamais lhe direi (XII).

Trata-se, em suma, da presença de um ethos discursivo feminino repleto de angústia, amargura, tristeza, pessimismo, sofrimento, enfim, exacerbação do sentimento amoroso, marcado pelo culto à dor, ao fracasso, à solidão, à espera, à saudade, ao abandono. Convém endossar, ainda, que, na amostragem em tela, a imagem feminina projetada discursivamente endossa o estereótipo coletivo de mulher, condizente com condições de produção de discursos, valores socioculturais da época (anos 1950), como se vê em Del Priore (2000). Em síntese, são características de tal imagem apreendida no *corpus*, correspondendo à formação discursiva do sujeito-mulher, em oposição ao sujeito-homem: objeto na relação amorosa, passiva perante o homem, frágil/fragilizada, dependente, incapaz, oprimida, passional, respondendo a toda uma tradição cultural de matriz patriarcalista.

Nos anos 1950, convém lembrar, de acordo com o que se vê em Del Priore (2000), as mulheres começavam, aos poucos, a ingressar no mercado de trabalho; mesmo assim, havia limitações, de tal maneira que às mulheres eram destinadas funções consideradas 'adequadas', o que pode ser compreendido, por meio do 'não-dito' em Dolores Duran, como crença de que o ser feminino é inferior ao masculino física e intelectualmente ou que deve cumprir o papel de estar em casa, cuidando do lar, sem ambições profissionais. Dessa maneira, mesmo a pequena parte de mulheres que trabalhava fora de casa era obrigada a ver o emprego como extensão do trabalho doméstico, 'respeitando' sua condição feminina. Restam, pois, atividades de docência e secretariado (organização de ambientes privados, assim como a organização de casa). Del Priore (2000) afirma, ainda, que nos anos 1950 as mulheres viam o casamento como plena realização pessoal. Ademais,

desde cedo, elas eram educadas/doutrinadas para serem responsáveis pela felicidade/equilíbrio conjugal.

Para tanto, cabe à esposa o esforço, a resignação, a resiliência para manter a família indissolúvel, uma vez que é naturalizada a ideia de que mulher nasce para não ter direitos legalizados, mas ter deveres inquestionáveis, como ser ótima mãe, 'santa-esposa' e dedicada dona-de-casa. Eis seu inexorável destino (nessa lógica, não se deve lutar contra a ordem das coisas e do que é natural). À mulher que assim não procedesse, ser-lhe-iam imputadas pechas e maldições, considerando-a pérfida, perigosa e proscrita do mundo cristão e familiar. Está aí o retrato do patriarcalismo brasileiro, bem presente no cancioneiro nacional, em que pese a importância da luta travada pelas mulheres que se recusaram a aceitar tal condição machista imposta. Em síntese, salvo exceções, conforme se viu em termos de patriarcalismo (SAFFIOTI, 2004), ao homem, cabia o papel de pai, marido, chefe político, dono do lar e da rua, dos engenhos, das fazendas, das cidades (por ser forte intelectual e fisicamente e 'ungido por Deus'). Deveria, então, ser temido e respeitado por esposa, filhos, escravos, empregados, parentes inferiorizados etc.

A imagem feminina presente em Dolores Duran, por conseguinte, reflete, em certa medida, essa realidade. Assim é que a prioridade da mulher no samba-canção é esperar, agradar, amar seu parceiro, colocando-se em segundo plano e dedicando-se plenamente ao espaço privado do lar. Assim, tem-se nessa postura a consequência de uma ideologia patriarcalista de séculos, em suas práticas discursivas das relações de gênero. Em linhas gerais, pois, o sujeito feminino presente nas letras analisadas de Dolores Duran expõe as complexas relações tradicionais de poder e submissão entre homens e mulheres. Tal assertiva se sustenta, inclusive, por serem os meados do Séc. XX a transição em termos de papéis femininos na sociedade, o que possibilita entender a ambiguidade da imagem feminina presente em Dolores Duran: a voz feminina registra um

discurso conservador e machista, por um lado; por outro lado, um discurso um tanto vanguardista e emancipatório, afiançado por essas condições de produção dos anos 1950 apresentadas por Del Priore (2011).

Dito de outra forma, Dolores Duran é a representação da imagem ambígua feminina correspondente ao momento histórico marcado exatamente pela transição de valores socioculturais, ou seja, pela coexistência de modelos antigos comportamentais com novos modelos comportamentais que se anunciam e são consolidados na década seguinte:

Ai, como esse bem demorou a chegar/ eu já nem sei se terei no olhar/ toda a pureza que eu quero lhe dar. (A noite do meu bem); ah, eu estou/ eu estou desconfiada/ que o nosso caso está na hora de acabar (Fim de caso); Eu gosto de você/ mas não esqueço/ de tudo quanto valho e mereço/ não pense que se você me deixar/ a dor será capaz de me matar/ de um verdadeiro amor/ não se aproveita/ e não se faz senão aquilo que enobrece/ depois ele se vai/ a gente aceita/ a gente bebe, a gente chora/ mas esquece (Ideias erradas); Se é por falta de adeus/ vá se embora desde já/ se é por falta de adeus/ não precisa mais ficar/ não precisa iludir/ nem fingir e nem chorar/ não precisa dizer/ o que eu não quero escutar/ não é preciso ficar/ nem querer enganar/ só por falta de adeus (Se é por falta de adeus); tem homem que briga pela bem-amada/ tem mulher maluca que atura porrada/ tem quem ama tanto que até enlouquece/ tem quem dê a vida por quem não merece/ amores à vista, amores a prazo/ amor ciumento que só cria caso (O negócio é amar); Briguei, não quero mais você/ por isso adeus, adeus, adeus, adeus (Nosso destino); maldita hora em que eu me humilhei/ se me humilhei em vão (Arrependimento); olha o tempo passando/ você me perdendo com medo de amar/ olha, se fico sozinha/ acabo cansando de tanto esperar (Olha o tempo passando).

Verificou-se, dessa forma, na análise de significativa parte do *corpus*, a voz da mulher sob uma perspectiva contemporânea, uma vez que as letras dessas canções mostram a mulher como sujeito enunciador um tanto livre dos excessos de dores de amor e, em alguns casos, até, contrariando toda uma atmosfera que marca o estilo samba-canção, ao denotar alegria, clima solar, não soturno, pré-bossanovista:

eu estou desconfiada/ que o nosso caso está na hora de acabar (XIII); ...depois ele se vai/ a gente aceita/ a gente bebe, a gente chora/ mas esquece (XIV); Se é por falta de adeus/ vá se embora desde já/ se é por falta de adeus/ não precisa mais ficar (XV); ...tem mulher maluca que atura porrada/ amores à vista, amores a prazo/ e rima saudade com hipocrisia (XVI); É de manhã, vem o sol/ mas os pingos da chuva que

ontem caiu/ ainda estão a brilhar/ ainda estão a dançar/ ao vento alegre que me traz esta canção/ pois a nossa manhã/ já me fez esquecer/ me dê a mão, vamos sair pra ver o sol (XVII); Briguei, não quero mais você/ por isso adeus, adeus, adeus, adeus. (XVIII); Maldita hora em que eu me humilhei/ se me humilhei em vão (XIX); E pode ser que quando você volte/ já seja um pouco tarde pra viver/ olha o tempo passando/ você me perdendo com medo de amar/ olha, se fico sozinha/ acabo cansando de tanto espera. (XX); Minha roça, meu cavalo/ minha casa de sapê/ minha lua, meu cachorro/ minha viola e você/ minha noite enluarada (XXII); O meu amor por você/ que há tanto tempo nasceu/ ao ver que foi desprezado/ há pouco tempo morreu (XXIII); ...não quero sentir saudade/ não quero nem falar de amor/ hoje não/ hoje há sol (XXIV).

Dito de outra maneira, as letras ora destacadas traduzem o contexto pós-guerra, no qual uma parcela de mulheres busca e conquista direitos antes não lhes permitidos; nesse contexto, está crescente a presença feminina no mercado de trabalho, o que estende sua atuação para além da esfera privada, doméstica. Pode-se inferir, ademais, que essa parcela de mulheres já reivindica a realização de desejos, questionando o *status quo* vigente:

Numa época em que as mulheres “normais” vinham ao mundo para casar, constituir família e viver em função “do lar” - era seu destino -, a ideia de que algumas delas pudessem ser independentes, falar línguas, ter carro próprio, almoçar fora com as amigas, sair todas as noites, usar estola sobre o decote, viajar sozinha, fumar em público, dançar com estranhos e, mesmo casadas, ser cortejadas por homens irresistíveis em boates à meia-luz e com música de piano, era fascinante demais. (CASTRO, 2015, p. 228)

Nesse bojo, parte das letras de músicas de Dolores Duran que aqui servem de *corpus* refletem o contexto da época: a mulher passa a falar de desejos e opiniões próprias, expressando emoções profundas, mas tomando atitudes, posicionando-se, quebrando certos paradigmas de herança patriarcalista. Como afirma Santa Cruz (1992), é possível que haja o fim do amor, nessa outra concepção, sem o grande peso de culpa feminina. Isso é inovador até então e atesta que, conquanto o grande tema duraniano continue sendo o amor, no que tange à espera, perda e/ou fim dele, essa espera, perda e/ou fim podem se dar sem excessivo tom melancólico, mas, sim, com extrema dignidade, relativa horizontalidade de relacionamento homem-mulher, superação, visão positiva.

Assim, o sujeito feminino dessas letras de samba-canção modifica discursos sexistas e discriminatórios, ao invés de reforçá-los, como de praxe em se tratando desse gênero musical.

Portanto, mesmo que não intencionalmente, as letras dessas canções que compõem essa vertente do *corpus* em Dolores Duran prenunciam outro momento sociocultural bem além da realidade comum aos anos 1950: retratam uma mulher que não estava mais tão disposta a esperar pelos caprichos do homem e proclama sua libertação. Nessa perspectiva, o ser feminino briga com seu parceiro, a própria mulher propõe separação - sem que isso signifique desespero e depressão - ou se encontra gozando de um amor feliz, sempre disposta a tomar atitude contra a submissão e as atitudes de desagrado do homem amado. Eis que esse sujeito enunciativo feminino tem autoestima e pode, pois, dar o ponto final ao relacionamento amoroso (dar adeus), reage, tem atitude (cansa de esperar), assim como o ethos é marcado por uma visão positiva sobre o amor, o novo começar (sol de novo dia).

Infere-se que as duas vertentes aqui apresentadas da obra de Dolores representam a controversa realidade da metade do Séc. XX, na qual parte das mulheres fugiram aos padrões de até então. Assim, as moças mais liberadas, sobretudo das grandes cidades, transgrediam em várias áreas: fumavam, bebiam, vestiam calças, liam obras proibidas às moças, dirigiam carro, namoravam e transavam sem oficializar casamentos, criavam filhos sem maridos, trabalhavam e estudavam. Certamente, tais atitudes tinham alto preço, pois, no mínimo, eram mulheres 'mal-faladas/doidivas', portanto, não próprias a casar-se com rapazes de 'família decente', que só as desejavam para diversão e sexo casual (DEL PRIORE, 2011). Registre-se, ainda, não ser habitual à mulher, mesmo nos anos 1950, questionar a liberdade masculina, incomodar o parceiro com suspeitas de traição, interrogatórios, ciúmes, inseguranças, enfim, o homem podia gozar à vontade de sua liberdade, inclusive, à poligamia. Isso faz parte de sua 'natureza'

e tem respaldo/chancela do Estado e da Igreja. À mulher não cabe admoestar o marido, sob pena de ser espancada ou abandonada, uma vez que, naquele contexto, até a violência sexual praticada pelo homem deveria ser encarada como normal e de direito dele. Consoante visto até então, uma parte da obra de Duran ratifica essa postura patriarcalista enquanto a outra parte, em certa medida, refuta.

Em suma, as letras de música analisadas em seu conjunto apresentam a imagem feminina sob duas formações discursivas, mostram dois modelos simultâneos de perfil sociocultural do ethos discursivo feminino que cabem nas condições de produção de discursos dos anos 1950. Por conseguinte, tal ambiguidade de perfis femininos sinaliza, sustenta e comprova a tese de que os sambas-canção de Dolores Duran refletem o que se vê em Del Priore (2000), em termos de transição social, política, econômica e cultural em tempo-espaço dos anos 1950, no Brasil. Por isso mesmo coexistem sem conflitos na obra de Dolores posturas que ratificam ou desconstroem paradigmas conservadores e tradicionalistas em relação a imagens femininas. Daí antagonismos vistos na amostra da pesquisa: amor soturno X amor solar (*“a rua escura, o vento frio” - Ternura antiga X “É de manhã, vem o sol” – Estrada do sol*). Tal dicotomia se encontra fundida em *Volte num dia de chuva - texto XXIV: Hoje há sol/ volte outro dia/ escolha um dia triste/ ou uma noite fria/ pois assim pode ser/ que eu consiga escutar*. Ter-se-ia, pois, a configuração sintetizadora dessas duas perspectivas no quadro 2, em se tratando de formações discursivas refletidas no ethos discursivo.

3 IMAGENS DISCURSIVAS FEMININAS NO FUNK DE TATI QUEBRA BARRACO

Quadro 3: Síntese das imagens femininas em Tati Quebra Barraco

I. Mulher que trata o homem como submisso à sua vontade de sexo: homem como objeto de/para prazer feminino (dominação sexual - sexismo reverso em relação ao paradigma machista tradicional) – imagem considerada por parte dos críticos como inferiorização feminina e, ainda, objetificação inconsciente por mover-se o ser feminino por meros instintos sexuais.

II. Mulher livre de regras, emancipada, dona de seu corpo e de suas ações, não mais objeto, sim, sujeito nas/das relações sexuais - imagem considerada por parte dos estudiosos como sendo feminista, uma vez que o ser feminino goza das mesmas prerrogativas de liberdades sexuais e de expressão, inclusive, linguística, tradicionalmente restritas ao ser masculino, sem limites.

Fonte: Elaboração própria.

Tal quadro sinótico foi possibilitado pela análise do conjunto de letras de funk formador do *corpus* - narrativas em primeira pessoa, pondo em evidência a identidade de gênero do ethos discursivo em Tati Quebra Barraco: imagem feminina cuja vida sexual se mostra ativa e cujo discurso se apresenta livre de censura, supostamente feminista, pois. Todavia, como se vê em Lopes (2010), muitas são as críticas que afirmam ser essa vertente do funk representada por Tati apenas aparentemente de discurso feminista, porém, tão machista e degradante ao ser feminino quanto tantos outros presentes ao longo da historiografia musical brasileira, uma vez que a mulher se assume objeto sexual na dependência da figura masculina para realizar seu desejo sexual e, pelo confronto com outras mulheres, suas rivais, posiciona-se ao avesso do que prega o feminismo das últimas décadas, em termos de sororidade. Destacam-se, nessa perspectiva, atitudes e vocabulário sexistas, assumindo-se posição de ‘amante, puta, piranha, cachorra’:

Sou cachorra chapa quente (I); Me chama de cachorra que eu faço au au (II); Sou Quebra Barraco/ e não tem moleza não/ cuide bem do seu marido/ e nunca mais ouve o refrão (IX); fama de putona só porque como seu macho (XI); é melhor ficar ligada/ não deu conta do marido/ vai rolar a cachorrada (XII); Eu vou tocar uma siririca/ E vou gozar na sua cara/ Eu vou chupar sua piroca/ E vou tomar vara de guarda/ Vai

mamada! Vai mamada!! Eu vou dar minha buceta bem devagarinho/ Mas o que eu quero mesmo é piroca no cuzinho/ Abre as pernas! Não se espanta!! Vem gozar na minha garganta!! - Vai potranca! - Vai potranca!! Eu vou dar o meu cuzinho!! Eu vou dar minha xoxota/ Mas o que eu quero mesmo é chupar sua piroca/ Tá meloso pra mamada?! Vai rolar só cachorrada/ Mas o que eu quero mesmo é tomar uma pirocada (XIV); - Quer que eu te chame de cachorra?! - Demorô já é.(XVII); tô vivendo e tô curtindo/ tô pegando pai, tô pegando filho (XXI).

Convém frisar que a sociedade brasileira, mesmo em 2020, significa negativamente tais termos e atitudes relacionados a mulheres, entretanto, ao se referirem a homens, tais termos e atitudes soam positivamente, considerando-se o ser masculino como ‘garanhão, viril, potente’.

Para parte das estudiosas de feminismos, como se viu em Lopes (2010), porém, Tati Quebra Barraco apenas inverte a questão, propondo tratar os homens como submissos à vontade feminina, objetos de prazer e dominação sexual (inversão do paradigma tradicional):

tchutchuco, vem aqui com a sua tigresa/ vou te botar na mesa pra chupar minha .../ o gatinho até gosta, mas tu sabe como é/ mas se eu pago o hotel ele faz o que eu quiser (III); Saí com um cara bonitinho, cheio de marra de safado/ ele malha todo dia e tem o corpo sarado/ foi cair na madrugada dizendo que tá cansado/ então deu uma da manhã e o cara deitou pro lado/ estou com raiva desse cara nem usei meus artificios/ vou botar você na pista e nunca mais saio contigo (VIII); seu pittbull é Lassie, tu é rosa ou margarida?! tu tem marra de Sansão mas tu é Dalila (XI); sou feia mas tô na moda/ tô podendo pagar hotel pros homens/ isso que é mais importante (XIII); Palmolão, eu quero é bomba nuclear/ pra quebrar tudo, tudo, tudo/ sangue bom/ quebrar o meu barraco foi uma decepção (XVI); Eu sou a Quebra Barraco vou dizer como é que é,/ quando tu vier pra mim, vai fazer tudo o que eu quiser (XVII); De tigrão tu não tem nada, mais parece um gatinho./ Se eu entrar na sua jaula o tigrão fica mansinho (XVIII); Todo sarado, corpo escultural/ mas na hora do amor/ ele manda muito mal/ não sabe fazer oral/ ... não adianta ser bonito/ e na cama não fazer nada (XIX); Você me engravidou achando que ia me prender/ mas foi você quem se fudeu, quem ficou preso foi você/ sou cachorra solta, tu não vai me prender/ vou pra putaria, você vai olhar o bebê/ sou Quebra Barraco, você não aprendeu (XX); Boladona tô na pista/ sem caô eu tô o bicho/ tô suando, tô beijando/ tô vivendo e tô curtindo/ tô pegando pai, tô pegando filho (XXI); Eu sou a Quebra Barraco e vou ensinar como é que faz/ se os homens estão traindo as mulheres vão trair mais/ não tem essa de santinha de ficar dentro de casa/ eu lavando e passando e você na cachorrada (XXII); nosso caso é só um lance, mas você quer compromisso/ nem ligo, nem ligo/ separou da namorada pra poder ficar comigo/ nem ligo, nem ligo/ ... fica incomodado com o tamanho do meu vestido/ nem ligo, nem ligo/ ... você anda espalhando que quer ter um filho comigo/nem ligo, nem ligo (XXIII).

De qualquer forma, cabe salientar que em Tati Quebra Barraco, como se depreende no *corpus* em análise, são ressignificadas as relações de poder entre os gêneros, de tal maneira que a mulher tem dinheiro para pagar motel e, portanto, está empoderada para exigir seu direito ao prazer, ao gozo. Nessa esfera, questione-se a reação de críticos a esse posicionamento feminino, que não se dão conta de seu machismo em considerar normal e legítimo o homem pagar sempre o motel e sempre exigir que a mulher o sirva sexualmente, como objeto de prazer. Acrescente-se a essa situação, considerada aqui como equivocada por parte de pessoas que nem se percebem conservadoras, o fato de essa mulher que paga motel e que exige satisfação se dar ao direito de ridicularizar a baixa performance sexual do parceiro e, até, o tamanho de seu órgão genital. Implica dizer que, independentemente de juízos de valor, tal perfil feminino não deixa de representar a luta pela emancipação sexual promovida pela terceira onda feminista. Ante posturas ambíguas, Bonfim (2015, p. 72) assevera que “a autorrepresentação exagerada, hiper-sexualizada e ambivalente da MC Tati Quebra Barraco gera muitas discussões. Pois pode ser vista tanto como libertadora quanto como submissa à lógica capitalista e patriarcal”. Implica dizer que a ambiguidade é marca desse discurso enunciado pela imagem feminina da funkeira em tela:

As performances dessas funkeiras têm sido avaliadas muitas vezes como negativas, como um retrocesso em relação aos direitos conquistados pelas mulheres através de movimentos feministas ... O aspecto positivo é, no entanto, a visibilidade que elas ganham para poder fazer circular as suas vozes. Por outro lado, o propósito das funkeiras é responder aos homens com base na vivência sexual e afetiva no contexto social em que elas estão situadas. (BONFIM, 2015, p. 74)

Cabe salientar, ainda, que a liberdade sexual em grande parte do universo feminino é realidade hoje em dia e o funk feminino apenas registrou práticas corriqueiras de mulheres de todas as classes sociais; porém, uma vez tal fato explicitado em forma de música, dá margem à hipocrisia social para

escandalizar-se e rechaçar o estilo musical. Portanto, se por um lado o ethos em Tati Quebra Barraco é considerado feminista, como se vê em Lyra (2007), por ser livre de regras, emancipado, dono de seu corpo e de suas ações, por outro lado, é tachado de tão sexista quanto o discurso masculino hierárquico, sem proposta de isonomia de direitos nas relações entre parceiros e parceiras, como se confirma em Lopes (2010). Ao menos, além de Bonfim (2015), Amorim (2009, p. 74) equilibra essa suposta oposição de postura feminina:

Por um lado, ela rompe com os preceitos de grupos que durante anos têm lutado contra o tratamento dado às mulheres por homens que as consideram objetos sexuais. Mas, por outro lado, ela contribui para a instauração de um discurso Outro, na rede interdiscursiva em que se inscreve cada discurso, ao se posicionar como ser legítimo para expor sua própria sexualidade de uma maneira peculiar, para debochar da sociedade em que vive, que não aceita que ela manifeste em público seus desejos mais íntimos. Ela se vê livre inclusive para decidir se quer ou não ser tratada como objeto sexual ou, ainda, para tratar seu parceiro da mesma forma, sem medo de se expor.

Conquanto haja essa ambiguidade, há, em certa medida, uma postura pouco notada pelos críticos do cognominado ‘funk putaria’, avessos à ideia de que se trate de discurso feminista⁵. Trata-se do discurso em conformidade com as diretrizes feministas vistas em Saffioti (2013), por exemplo. Sim, uma vez que assume postura de igualdade nas relações de mulheres com homens:

Agora é minha vez, você falou o que tu quer, quero ver tu recusar um pedido de mulher (XVII); O que tu quer eu vou te dar/, é só você me seduzir porque eu sou a Quebra Barraco e tô pronta pra sacudir (XVIII); os direitos são iguais, os direitos são iguais/ se os homens estão traindo as mulheres vão trair mais/ os direitos são iguais, os direitos são iguais / se os homens estão traindo as mulheres vão trair mais (XXII); quando eu passo arrumada quer saber do meu destino/ nem ligo, nem ligo/ ... acorda bem cedinho, pra jogar bola domingo/ nem ligo, nem ligo (XXIII); você não entendeu, eu vou ter de explicar/ na minha vida mando eu, vai mandar em outro lugar/ você não entendeu, eu vou ter de explicar/ na minha vida mando eu, vai mandar em outro lugar (XXIV).

Infere-se, diante desse quadro e da ‘nova’ mulher nos anos 2000, dona de seu corpo e de si, que há uma subversão da lógica de dominação masculina vista

⁵ Por discurso feminista, entende-se discurso contra o machismo.

em Bourdieu (2014), pois, se homens são fortes, potentes e viris, que tais características sirvam para o ato sexual de plena satisfação feminina; entretanto, que esse poderoso varão não espere encontrar uma Tati Quebra Barraco delicada, subserviente, objeto meramente propiciador do prazer masculino. Nessa lógica proposta pelo ethos sob essa formação discursiva, homens e mulheres são, concomitantemente, sujeitos e objetos de prazer; para tanto, a funkeira mostra a imagem de “mulher dominadora, dona de si, que dita ao seu parceiro o modo como quer que ele se comporte sexualmente...subverte os estereótipos propostos... ao extravasar seus desejos íntimos no âmbito público...evoca-se o sexo desinibido, expõem-se os desejos, proclama-se a liberdade” (AMORIM, 2009, p. 154).

Fato é que nas letras do funk dessa amostra homens e mulheres são iguais no que concerne à liberdade sexual, libido, despudor ou, em outras palavras, considerando-se rótulos da sociedade, homens e mulheres são iguais no que concerne ao direito à promiscuidade, vulgaridade e pornografia. A estranheza e rejeição por parte de setores conservadores ou de falsos modernos a essa postura se dão pelo fato de, tradicionalmente, só ao homem ser permitido, ‘naturalmente’, estar na rua, na vida boêmia, na orgia; ser malandro, ter liberdade de expressão e libertinagem de atos, sem que nada disso significasse demérito, depreciação, mácula a sua reputação de pai, esposo, ‘homem de bem’. Nota-se nessa discriminação de tratamento e de visão, em termos de comportamento, o que foi visto em Bourdieu (2014) como violência simbólica, por meio da ideologia sexista e misógina, reprodutora de valores machistas interdiscursivos.

Tati Quebra Barraco está, pois, afirmando, em outras palavras, que as mulheres podem e devem assumir-se como seres sexualizados, de libido aflorada e, assim, tomar iniciativa, assumindo protagonismo no jogo sexual, visando ao legítimo prazer/gozo, em plena liberdade, sem hipocrisias, falsos moralismos ou recalques. Nesse sentido, para a imagem discursiva ora em foco vale tudo na

prática sexual: zoomorfização, retomando a estética do Naturalismo (*cachorra, gatinha, tigrão, tigresa, potranca, fera*); sadomasoquismo (*arranhões, tapinhas, mordida*); linguagem despudorada/livre de limitações (*quebrar o barraco, tesão, esculachar, putona, macho, saco, ovos, putaria, orgia, 69, frango assado, spring love, siririca, fodeu, gozar na cara, chupar, buceta, piroca, vara, cuzinho, xoxota*); variedade nas relações sexuais (*oral masculino, oral feminino, anal, vaginal, masturbação, múltiplas posições, fetiches*).

Nesse sentido, o não-dito, mas inferido (ORLANDI, 2012) seria: se o homem sempre pôde ser *cachorro, piranha, galinha, puto*, livre, dono de seu corpo e sujeito de seu prazer, a mulher também pode. Não deixa de ser, logo, uma atitude de subversão de valores e conceitos patriarcalistas, por meio da voz feminina não mais silenciada, mas, sim, dona de seu dizer. Mais uma prova dessa postura que inverte a posição, os papéis sexuais paradigmáticos, está no emprego da intertextualidade por meio de paródias, espécie de resposta a discursos machistas até então consolidados, mesmo no universo do funk. Tal fato está presente num dos maiores êxitos do grupo Bonde do Tigrão, a música *Tchutchuca: Vem tchutchuca linda/ Senta aqui com seu pretinho/ Vou te pegar no colo/ E fazer muito carinho/ Eu quero um rala quente/ Para te satisfazer/ Escute o refrão /É do jeitinho que eu vou fazer/ Vem, vem Tchutchuca/ Vem aqui pro seu Tigrão/ Vou te jogar na cama/ E te dar muita pressão (BIS)*⁶. Nesse caso, o ethos masculino se assume encantado pela beleza da mulher que ele deseja, faz promessas de ser carinhoso e viril, disposto a satisfazê-la, até porque se auto-intitula *tigrão*; no entanto, em resposta a essa demanda masculina, eis a paródia: *Tira a camisa, bota-tira, entra e sai/ tchutchuco, vem aqui com a sua tigresa/ vou te botar na mesa pra chupar minha .../ o gatinho até gosta, mas tu sabe como é/ mas se eu pago o hotel ele faz o que eu quiser/ tira a camisa, bota-tira, entra e sai/ tira a camisa, bota tira, entra e sai (III - Tchutchuco)*.

⁶ Disponível em <https://www.vagalume.com.br/bonde-do-tigrao/tchutchuca.html>.

Agora, o comando do jogo sexual está no ethos feminino; dessa feita, a mulher é ativa, não mero objeto sexual, antes e pelo contrário, a figura masculina é que está apassivada, objetificada, até porque a mulher é *tigresa*. Assim, detentora do poder, ela o põe na mesa e exige que ele a satisfaça, fazendo-lhe sexo oral. Como se não bastasse tamanha atitude, insinua que o parceiro é obrigado a satisfazê-la (mesmo que ele não goste tanto da prática de sexo oral na mulher), pois é ela quem paga o hotel. O que há em comum em ambas as situações é a dominação, o poder de um sexo sobre o outro, sem que se dê oportunidade de ação ou voz ao parceiro/à parceira, estabelecendo-se relações verticalizadas, hierarquizadas, o que, em princípio, contraria o conceito de feminismo, cuja proposta *master* é de horizontalidade, isonomia nas relações entre os gêneros. Em outras palavras, tratar-se-ia de um feminismo às avessas.

Nessa mesma perspectiva de inversão de papéis, algo bem inovador no discurso feminino musical, encontra-se a paródia *cachorra solta* (texto XX da amostra). Trata-se, portanto, de resposta ao funk do MC Taizinho, *cachorro solto*: *se era intenção de engravidar pra me prender,/ você que se ferrou, quem ficou presa foi você./ Vou continuar saindo, você vai se arrepender. Sabe por quê?! Eu sou cachorro solto, não posso me prender/ eu vou pra ousadia e tu vai ficar com o bebê/ Eu sou cachorro solto, não posso me prender/ eu vou pra ousadia e tu vai ficar com o bebê*. Na versão parodística, o sujeito enunciativo feminino se apropriou da situação e a ressignificou, numa possibilidade inusitada, quebrando todo o padrão estabelecido há muitos séculos sobre o papel da mulher como mãe, zelosa, cuidadosa e cuidadora, sem liberdade após a maternidade, bem ao contrário do que ocorre, por tradição, com o homem como pai, sobretudo quando se é jovem: *Você me engravidou achando que ia me prender/ mas foi você quem se fudeu, quem ficou preso foi você/ sou cachorra solta, tu não vai me prender/ vou pra putaria, você vai olhar o bebê/ sou Quebra Barraco, você não aprendeu/ puta que pariu, foi você quem se fudeu*

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3bJMTZVIuhs>.

você vai olhar o bebê, você vai olhar o bebê/ vou pra putaria, você vai olhar o bebê (Cachorra solta). Em suma, tem-se aí mais uma prova de subversão das posições socioculturais paradigmáticas e tradicionais das relações de gênero, já que tal cenário desconstrói identidades de sujeitos femininos e masculinos, desafiando o *establishment*.

Outro aspecto relevante que se depreende da análise da amostra em tela é a crítica, o deboche, a ridicularização da masculinidade como sinônimo de virilidade, potência, capacidade insaciável do macho sexualmente, tão propalada socioculturalmente:

o gatinho até gosta...(III); não adianta se esquivar...(VI); Saí com um cara bonitinho, cheio de marra de safado/ ele malha todo dia e tem o corpo sarado/ foi cair na madrugada dizendo que tá cansado/ então deu uma da manhã e o cara deitou pro lado/ estou com raiva desse cara nem usei meus artifícios/ vou botar você na pista e nunca mais saio contigo (VIII); Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida? tu tem marra de Sansão mas tu é Dalila (XI); Palmolão, eu quero é bomba nuclear/ pra quebrar tudo, tudo, tudo/ sangue bom /quebrar o meu barraco foi uma decepção (XVI); Agora é minha vez, você falou o que tu quer, quero ver tu recusar um pedido de mulher (XVII); De tigrão tu não tem nada, mais parece um gatinho...(XVIII); Todo sarado, corpo escultural/ mas na hora do amor/ ele manda muito mal/ não sabe fazer oral/ só me deixa excitada/ é por isso que eu falo pra tu/ homem tem que ter pegada/ tem que ter pegada/ tem que ter pegada/ não adianta ser bonito/ e na cama não fazer nada (XIX).

Se a linguagem pornográfica, a tomada de atitude visando ao ato sexual e a posição ativa na relação mulher-homem são consideradas novas realidades escandalosas e desestabilizadoras do ser masculino, imagina-se como o sujeito masculino se sente diante do fato de ter sua masculinidade questionada ou cobrada veementemente. Sem falar do risco de exposição ao público, no que se refere a sua impotência sexual ou baixa performance (*vou botar você na pista - VIII; Palmolão - XVI*). Nesse sentido, para Bonfim (2015, p. 75):

Nesse contexto, a funkeira é livre para dizer o que espera do sexo, do seu parceiro, para desafiar a sua virilidade numa espécie de jogo sexual...assim, ao se comportar como deseja, em relação ao sexo, a funkeira também se comporta como os homens e como a sociedade capitalista deseja, uma vez que o erotismo e a nudez são apropriados por um mercado lucrativo.

As consequências desse cenário são diversas, pois se está pondo em xeque toda uma tradição, interdiscursos, ideologia de supremacia falocêntrica. Em se tratando dessas consequências supostas, uma das mais evidenciadas é que mulher tão emancipada, sedenta de sexo, ‘depravada’, não serve, mesmo nos anos atuais, para casar-se, pois não serve para ser esposa dedicada e fiel, mãe zelosa de seus filhos, consoante cartilha judaico-cristã-patriarcal (ainda, frequentemente, em voga). Importante registrar que mulheres com mesma formação discursiva do ethos destacado no *corpus* ora em análise estão ‘mandando às favas’ esse paradigma tradicional, em diversos matizes. Fato é que já há por parte de uma parcela significativa de mulheres forte rejeição às atividades domésticas, desenvolvidas tradicionalmente pelo ser feminino. Assim, nem toda mulher gosta de afazeres domésticos ou é obrigada a eles, nos dias de hoje; ademais, muitas são as mulheres que não sonham com casamento de véu e grinalda, tampouco com a maternidade. São opções, de acordo com a ideologia assumida pelos sujeitos em seu contexto sociocultural, a depender de identificação, contra-identificação ou desidentificação em termos de formações discursivas (PÊCHEUX, 2014).

Acrescente-se a essa postura de mulher liberada o fato de a ela não incomodar a pecha de amante ou puta, aliás, o ethos discursivo vê vantagens em não ser a esposa, a fiel, haja vista gozar de liberdade para relacionar-se à vontade com variados parceiros e de variadas formas, além da vantagem de não ter obrigações de ‘rainha do lar’:

Sou cachorra chapa quente/ adoro quando me taram/ e fico louca de tesão/ pedindo tapinha na cara (I); Me chama de cachorra que eu faço au au/ me chama de gatinha que eu faço miau (II); o gatinho até gosta, mas tu sabe como é/ mas se eu pago o hotel ele faz o que eu quiser (III); Bota na boca, bota na cara/ bota onde quiser/ bota tudo e faz gostoso/ bota tudo e faz gostoso (IV); Eu faço amor todo dia/ estou sempre preparada/ se tu quer fazer comigo/ então fique do meu lado/ eu dou de lado, dou de qualquer posição/ sou Tati MC/ gosto de pagar spring love (V); Na madruga boladona/ sentada na esquina/ esperando tu passar/ altas horas da matinal/ com o esquema todo armado/ esperando tu chegar/ pra balançar o seu coreto/ pra você de mim lembrar/ sou cachorra sou gatinha/ não adianta se esquivar/ vou soltar a minha

fera/ eu boto o bicho pra pegar (VI); o mané bateu com o carro/ quis me levar pro matol/ é na suíte do mirantel/ que eu quebro meu barracol/ lugar luxuoso, não entra manél/ só sobe de carro/ quero ver subir a pé/ se liga na Tati,/ o ritmo é frenético (VII); estou com raiva desse cara nem usei meus artificios/ vou botar você na pista e nunca mais saio contigo(VIII); Sou Quebra Barracol/ e não tem moleza não/ cuide bem do seu marido/ e nunca mais ouve o refrão/ Ai, que bom/ foi maior satisfação (IX); Não adianta de qualquer forma eu esculacho/ fama de putona só porque como seu macho (XI); E se marcar eu beijo mesmo, hein/ não deu conta eu beijo mesmo, hein/ tu tá marcando eu beijo mesmo, hein/ vou te dar um papo reto/ é melhor ficar ligada/ não deu conta do marido/ vai rolar a cachorrada (XII); sou feia mas tô na moda/ tô podendo pagar hotel pros homens/ isso que é mais importante (XIII); Palmolão, eu quero é bomba nuclear/ pra quebrar tudo, tudo, tudo/ sangue bom/ quebrar o meu barraco foi uma decepção (XVI) ; Oh, me chamaram pra orgia. Tati, Ta, Tati, a Quebra Barraco (XVIII); tô suando tô beijando/ tô vivendo e tô curtindo/ tô pegando pai, tô pegando filho/ tô pegando pai, tô pegando filho (XXI).

Trata-se, assim, da mulher liberada, cujas relações sexuais ocorrem sem compromisso de estabilidade, fidelidade, assim como não se leva em conta ser o parceiro comprometido com outra mulher (não há sororidade, conforme já assinalado). Por fim, a imagem discursiva em Tati não está preocupada em respeitar restrições a seu comportamento livre e rebelde, antes e pelo contrário, considera a posição de amante muito mais interessante do que a de esposa, presa, esta, aos moldes tradicionalistas. Ante o exposto, o ponto nevrálgico da ambiguidade no que tange ao discurso feminista ou patriarcalista em Tati Quebra Barraco se localiza na posição da mulher análoga à posição naturalizada como masculina: vangloriar-se, de forma sexista, da capacidade e do apetite sexuais; agredir, humilhar, subestimar. Atitudes como essas contradizem as lutas dos movimentos feministas, marcadas, sobretudo, pela busca de desnaturalização da supremacia de um gênero sobre outro.

A questão *sine qua non* a ser foco das discussões é, em síntese, se tal discurso sob ethos feminino mostra a imagem da mulher como sujeito ou como objeto das práticas sexuais, isto é, o ser feminino se apresenta discursivamente subjetivado ou reificado. Registre-se, nesse bojo, a dificuldade de chegar-se a um veredito diante da leitura dessas letras de funk, no que tange a seu ethos

feminino: a mulher objetifica seu próprio corpo, assim como o homem sempre o fez com/contra ela, vendo e tratando-a como produto de consumo ou se trata da igualdade de gêneros, na promoção dos direitos outrora negados à mulher e agora nivelados, equiparados, recusando-se aos juízos de valor, denotadores de pseudomoralismos. A despeito dessas controvérsias, considera-se, nesta tese, a imagem feminina como desafiadora de convenções da sociedade machista, uma vez que, ao ser feminino, cabe direito e autonomia sobre suas atitudes, seu corpo, sua voz.

Ademais, direta e indiretamente, foi graças a essa forma radical, sexual e polêmica de o ethos em Tati Quebra Barraco posicionar-se, nos anos 2000, que se abriram caminhos e possibilidades para respeito, sucesso, fama, popularidade e prestígio nacional de nomes femininos do funk, alçados à categoria de estrelas-pop, celebridades dos anos 2010, tais como Valesca, Ludmila e, principalmente, Anitta, cuja projeção internacional se faz notar. Seria, portanto, a imagem discursiva em Tati precursora, vanguardista, 'divisora de águas', propiciadora, em sua transição, de um discurso feminista já consolidado, por isso, menos exageradamente sexual/pornográfico, mais sensual/ameno; porém, demonstrando-se, em ambas as vertentes, o empoderamento feminino, por sua liberdade de voz, de sexualidade, de corpo, de ação, em que pese toda e qualquer controvérsia. Nessa conjuntura atual, portanto, não mais pertence unicamente ao masculino a posição de poder sexual, realidade tradicionalmente imposta.

Em síntese, em que pese a controvérsia trazida pelo funk feminino, cuja postura tanto é julgada positiva (liberdade feminina) como negativa (libertinagem feminina), conforme se viu, surge em 'cena' a moderna imagem da mulher que se recusa a ser 'rainha do lar', pura e recatada, dona de casa, envolvida com os rotineiros trabalhos domésticos, cuidadora, zeladora do ambiente privado domiciliar, do seu esposo, da sua prole. Ao contrário, trata-se da mulher na esfera pública, em espaços de lazer, prazer, entretenimento. Em

suma, mesmo em se considerando a possibilidade de aceitação da crítica feita à imagem feminina construída pelas letras do funk, que afirma serem as próprias mulheres confirmadoras e chanceladoras da prática de objetificação de seus corpos, reificando-se, é inegável a ressignificação acerca do papel feminino na reivindicação de seus direitos ao prazer, ao *ser mulher*. Nesse bojo, o discurso possibilitado ao ethos feminino em Tati Quebra Barraco está condizente com sua FD um tanto livre de repressão e controles rígidos de decência e moral, cuja relativa flexibilização se deu a partir do século XX. Cabe frisar que se considera nessa abordagem FD na perspectiva pecheuxtiana, definida, pois, como aquilo que numa formação ideológica, em respectivas condições de produção, determina o que pode e o que deve ser dito (ORLANDI, 2012).

4 RELACIONANDO IMAGENS DISCURSIVAS EM DOLORES DURAN E EM TATI QUEBRA BARRACO

Tanto Duran quanto Quebra Barraco confirmam o que a ADF considera como construção do sentido possível a partir da posição ideológica que o sujeito enunciador ocupa. É oportuno frisar, então, que nada há de incongruente no fato de essas imagens femininas serem aceitas e cultuadas por seus respectivos públicos. Isso se dá pela identificação ideológico-discursiva facultada pelo contexto sociocultural. Por conseguinte, comparando-se a produção dos anos 1950 - Dolores Duran com a década de Tati Quebra Barraco - anos 2000, aquele perfil feminino é pouco encontrado nas letras atuais de música brasileira, uma vez que se trata de outras condições de produção de discursos, outro contexto, logo, outras possibilidades de ser, de ver (-se) e de mostrar (-se) mulher. Em outras palavras: hodiernamente, há outros *ethé* discursivos, muito além daquela mulher vista no samba-canção, arrebatada pelo exacerbado amor e restrita à esfera de atividades domésticas, à espera do homem; perfil bem diferente desse se viu, por exemplo, no funk de Tati.

Dentre as conclusões possibilitadas pelo estudo em recorte neste artigo, destaca-se o fato de tanto o ethos configurado em Tati quanto o ethos configurado em Dolores se marcarem pela presença do desdobramento de FI em diferentes formações discursivas (PÊCHEUX, 2014), como se confirma nos 3 quadros destacados no corpo deste texto. Nessa direção, interessou na abordagem aqui expressa o fato de tanto Dolores Duran quanto Tati Quebra Barraco terem desconstruído e ressignificado, em certa medida, o paradigma de papéis femininos X papéis masculinos em seus respectivos contextos, mesmo que, em certa medida, ambas as imagens femininas sejam ratificadoras de estereótipos caros a cada contexto.

Del Priore (2000) entende a mulher do Séc. XXI nessa possibilidade ambígua de 'ruptura e permanência'. Consoante diz essa historiadora em foco, as rupturas fizeram as mulheres avançar, expandir-se, garantindo conquistas nos mais diversos setores; já as permanências mostram as fragilidades femininas geradas pelo patriarcalismo, sinônimo de sexismo e machismo. Sob este último viés, pois, as próprias mulheres, muitas vezes, não conseguem ver-se senão conforme lhes moldou a tradição (SAFFIOTI, 2013). Infere-se, logo, que tanto Dolores Duran quanto Tati Quebra Barraco forjam éthé discursivos constituídos dessa dupla face. Isso porque, de acordo com as análises feitas, constatou-se que ambas as enunciatórias representam imagens femininas de FD clivadas: ora representam discursos ratificadores do sexismo ora representam discursos de ruptura da tradição machista, contrários a toda uma memória discursiva, mesmo que, em se comparando Tati Quebra Barraco com Dolores Duran, se constate serem diferentes os lugares de fala (FD) dos sujeitos enunciatórios, porquanto são diferentes as condições de produção. Dizendo de outra maneira, considerando a perspectiva pecheuxtiana endossada por Orlandi (2012), o que habilita histórica e ideologicamente Tati nos anos 2000 a dizer determinadas coisas desabilitaria Dolores nos anos 1950 a dizer essas mesmas coisas (e vice-versa).

Reafirme-se, a propósito, que as dissonâncias em termos de imagens discursivas vistas em ambos os sujeitos enunciadore abalizam a convicção de que, de certa forma, em parte de sua obra, tanto Dolores quanto Tati poderem ser consideradas FD feministas, de acordo com o que se mostrou nas análises aqui feitas. Frise-se, não obstante, que não se está falando de militância ou consciência de seu vanguardismo emancipatório, mas, sim, de ressignificação de identidades socioculturais de gênero; cada uma a seu modo e de acordo com suas condições de produção. De qualquer sorte, a presença dessas imagens femininas ambíguas se justifica ao se considerar a difícil e complexa escalada das mulheres, sempre envoltas em contradições: avanços aliados à manutenção de tradicionais estruturas, isto é, conquanto se tenha constatado que ambos os sujeitos enunciadore apresentam um certo vanguardismo/feminismo em termos de imagem feminina nas letras de seus respectivos estilos musicais (reconhecidamente machistas em suas bases), há reflexos de uma cultura machista implícita ou explicitamente.

Desse modo, diferentemente do reducionismo verificado por parte de certos críticos da obra de ambas as compositoras, canções de Dolores Duran aqui destacadas mostram um ethos configurado como mulher abandonada por seu parceiro e que por ele suplica, ao mesmo tempo em que outras canções de Dolores ao longo deste texto expostas apresentam um ethos configurado como mulher não disposta a esperar resignadamente o homem nem insistir em manter relações problemáticas. Já no caso de Tati Quebra Barraco, boa parte de seu repertório divide opiniões: para certos críticos, não mostra postura feminista e para certos críticos, mostra, sim, postura feminista. Trata-se da dualidade: uma imagem de mulher livre, liberada, dona de si, em busca do prazer ou uma imagem de mulher depravada, vulgar, puta, pornográfica.

Em diferentes tons, como cabe a cada gênero musical em seu contexto, Dolores Duran e Tati Quebra Barraco mostram, por um lado, *ethé* que ratificam

conceitos moralizantes cristalizadores da visão de que o ser feminino é assujeitado amorosa e sexualmente ao ser masculino. Diante dessa amostragem, pois, é importante (re) pensar tais posicionamentos ideológicos como práticas discursivas desses sujeitos tradutores de relações sociais tradicionalmente marcadas por influência de poder hegemonicamente masculino. Por outro lado, a análise das letras possibilitou enxergar o outro viés, também já iterado: há, sim, a presença em Dolores e em Tati de imagens discursivas que contrariam os estereótipos, o ethos pré-discursivo (MAINGUENEAU, 2005). Portanto, a análise das letras de música do samba-canção e do funk, construídas em décadas e estilos tão díspares, revelou que, de certo modo, os *ethé* aí presentificados não são tão antagônicos como se pressupõe.

Em outras palavras, conquanto haja a prévia ideia de que o gênero samba-canção é musicalmente oposto ao gênero funk - amor X sexo; lirismo X anti-lirismo; poético X não-poético - a imagem feminina que se configura em Duran e em Quebra Barraco não é, necessariamente, de um ser-objeto de opressão sociocultural e código moral, mas, sim, sobretudo, de um ser-sujeito de um discurso feminino provocador, emancipado e autônomo, a partir de linguagens perfeitamente coerentes com o que se espera de cada estilo em suas respectivas condições de produção. Trata-se, portanto, de sentidos entrecruzados interdiscursivamente, (re) significações que emergem na constituição histórica do sujeito-mulher. Nessa conjuntura, o sujeito feminino não necessariamente se subordina tacitamente ao domínio masculino. Está aí a possibilidade de constituição identitária da mulher contemporânea, social e ideologicamente, em contraposição com a mulher moldada pela tradição.

Em suma, os *ethé* femininos em Dolores Duran e Tati Quebra Barraco refletem discursos aparentemente contraditórios em si, porém, representando ambiguidades e transições sofridas na construção da feminilidade pós-moderna. Por conseguinte, a obra de Dolores e de Tati representam, cada uma a seu modo,

conquistas femininas alavancadas ao longo do tempo, o que comprova, outrossim, que sempre houve mulheres insatisfeitas, em menor ou maior grau, recusando a aquiescência ao sistema de valores patriarcalistas como ordem social a elas impostas. Cabe salientar na perspectiva da ADF, ademais, que nem Tati nem Dolores são sujeitos que enunciam como donos ou fontes de seus discursos; o que se tem, de verdade, são falas institucionais interdiscursivas, sob formações sociais, a partir de formações discursivas provenientes de formações ideológicas.

Tais sujeitos enunciadores são, pois, interpelados em sujeitos pela ideologia (processo de assujeitamento), inconscientemente. Por conseguinte, as questões do feminino presentes no samba-canção em Dolores Duran e no funk em Tati Quebra Barraco são construtos do atravessamento de outras vozes, outros dizeres, quiçá, de não-dizeres, consoante a perspectiva pecheuxtiana:

Isso equivale a afirmar que as palavras, expressões, proposições etc recebem seu sentido da Formação Discursiva na qual são produzidas... diremos que os indivíduos são interpelados em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas que lhe são correspondentes. (PÊCHEUX, 2014, p. 160)

Em suma, a partir das letras que compõem o *corpus*, determinaram-se posições-sujeito, imagens discursivas, a partir de tempos e lugares de fala de seres femininos, por intermédio de regularidades discursivas presentificadas na materialidade linguística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consoante a análise discursiva empreendida, entendeu-se, então, o porquê de em Dolores Duran ao ser feminino correspondente ao estereótipo/ethos pré-discursivo no samba-canção (devotado e dedicado ao homem amado, ausente, nem sempre restar, unicamente, desabafar, lamentar, lamuriar-se, orar, chorar e suplicar. Pelo contrário, é possível ao ser feminino

tornar-se sujeito ativo ante o sofrimento por amor: recusar-se à sujeição causada pelo parceiro; dar um basta, um ponto final a uma relação desgastada e desgastante; reagir com coragem e atitude diante do sofrimento e do abandono ou indiferença por parte de seu parceiro; questionar e exigir respostas satisfatórias de seu parceiro; cansar de esperas e (des) enganos; demonstrar autoestima pela não-resignação; buscar, exigir, valorizar relações solares, lunares, equilibradas e respeitadas.

Em outra direção, o funk de Tati Quebra Barraco apresenta um discurso feminino em posição oposta ao que se entende como imagem feminina no samba-canção: mulher provocadora, emancipada, autônoma, pornográfica e sexualizada. Fato é que, diferentemente dos anos 1950, no século XXI, as jovens podem, mais deliberadamente, construir suas identidades, contrapondo-se a tradições e paradigmas anteriormente impostos pela religião, pela escola, pela família patriarcal. Desde cedo, hodiernamente, fala-se de sexo em todas as esferas, em todos os espaços sociais. Nesse contexto, pois, o funk de viés sexual nega interdições de qualquer ordem e se mostra livre para emprego de linguagem considerada vulgar e inadequada a gêneros musicais, assim como narra/descreve cenas de sexo explícito, algo não usual, no tocante à execução pública por meio de canais de comunicação de massa, até então. Em síntese, assim como se viu em Dolores, a ambiguidade está também em Tati: o perfil feminino é multifacetado, pois ora se mostra a endossar o ethos pré-discursivo/estereótipo, assumindo uma postura de objeto de prazer para o sujeito dominador/homem, na posição de amante, numa relação casual com parceiro comprometido; ora se mostra assumindo uma postura de agente de prazer para o sujeito dominado/homem, na posição de comando, inclusive, financeiro.

Assim, em diferentes tons, como cabe a cada gênero musical em seu contexto, Dolores Duran e Tati Quebra Barraco trazem *ethé* que extrapolam conceitos moralizantes, cristalizadores da visão de que o ser feminino é submisso

ao ser masculino, em que pese a presença de ambiguidades e contradições em suas imagens discursivas apresentadas. Enfim, ambos os sujeitos enunciadores subvertem, relativamente, o discurso conservador-tradicionista que se estabelece em cada uma dessas décadas. Assim é que se (re) definem valores de determinadas épocas e lugares, socioculturalmente falando. Dessa forma, as imagens discursivas (re) pensam e (re) significam, de certa maneira, as relações de gênero e a visão androcêntrica-patriarcalista respaldada pela sociedade em sua memória discursiva. Em outras palavras, Dolores Duran, até onde caberia o discurso feminino nos anos 1950, e Tati Quebra Barraco, até onde caberia o discurso feminino nos anos 2000, sob determinado prisma, subvertem o discurso conservadorista que se impõe em cada uma dessas décadas.

Por fim, é preciso destacar que a análise discursiva constatou que tanto erram os críticos que não reconhecem postura transgressora em Dolores Duran quanto erram os críticos que não reconhecem em Tati Quebra Barraco qualquer vanguardismo, no tocante a empoderamento feminino. Reitera-se, enfim, que se trata, em ambos os casos, de realizações marcadas por **transições, controvérsias e ambiguidades**. Está aí a natureza de mudanças verificadas na imagem discursiva feminina ao se comparar o funk de Tati Quebra Barraco com o samba-canção de Dolores Duran, como resposta à pergunta que norteou toda a trajetória do analista-Doutor no PPGLinC (COSTA SANTANA, 2020).

REFERÊNCIAS

AMORIM, Márcia Fonseca. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico**: uma proposta de análise do universo sexual feminino. Tese (Doutorado em Linguística): Universidade Estadual de Campinas, SP, 2009.

BONFIM, Letícia Laurindo de. **Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco**. Dissertação (Mestrado em Literatura): Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

CARETTA, Álvaro Antônio. **Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira**. São Paulo: Anablume, 2013.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

COSTA SANTANA, Gilvan da. **Imagem discursiva feminina nas letras do samba-canção de Dolores Duran e do funk de Tati Quebra Barraco**. Tese (Doutorado em Linguística): Universidade Federal da Bahia, 2020.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2011.

_____. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. Tese (doutorado em linguística): Universidade Estadual de Campinas-SP, 2010.

LYRA, Kate. Eu não sou cachorra não! Não? Voz e silêncio na construção da identidade feminina no rap e no funk no Rio de Janeiro. In: ROCHA, Everaldo et al. **Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens**, Rio de Janeiro: PUCRJ e Mauad, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do Ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Unicamp, 2014.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. 3. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. **A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

O AUTOR E O PPGLinC

Gilvan da Costa Santana

Doutor em Língua e Cultura. Mestre em Letras e Mestre em Ciências da Educação. Especialista em Língua Portuguesa e em Ciências da Educação. Graduado em Letras Vernáculas. Professor efetivo concursado do Instituto

Federal de Sergipe desde 1994. Atuação nas áreas de Letras e Educação, principalmente nos seguintes temas: Análise de Discurso; Linguística Textual; Ensino de Língua Portuguesa e Estudos Culturais (questões de Gênero; Cultura e MPB). Membro dos grupos de pesquisa: Educação Profissional e Tecnológica (IFS); Políticas Públicas, Gestão Socioeducacional e Formação de Professor (UNIT).

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 04 de outubro de 2020.

Aprovado em sistema duplo cego em: 22 de fevereiro de 2021.