



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**O OLHAR DAS(OS) ESTUDANTES DO 8º ANO DO ENSINO  
FUNDAMENTAL ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS  
MÚSICAS DE BREGA-FUNK**

JARMERSON FRANKLIN BEZERRA DE MOURA

RECIFE  
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal Rural de Pernambuco  
Sistema Integrado de Bibliotecas  
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

M929o Moura, Jarmerson Franklin Bezerra de  
O OLHAR DAS(OS) ESTUDANTES DO 8º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL ACERCA DA  
REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS MÚSICAS DE BREGA-FUNK / Jarmerson Franklin Bezerra de Moura. - 2023.  
120 f.

Orientadora: VALERIA SEVERINA GOMES.  
Inclui referências, apêndice(s) e anexo(s).

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Estudos da  
Linguagem, Recife, 2023.

1. LETRAMENTO CRÍTICO. 2. HISTORICIDADE. 3. BREGA-FUNK. 4. REPRESENTAÇÃO DA MULHER. I.  
GOMES, VALERIA SEVERINA, orient. II. Título

CDD 470

---

JARMERSON FRANKLIN BEZERRA DE MOURA

**O OLHAR DAS(OS) ESTUDANTES DO 8º ANO DO ENSINO  
FUNDAMENTAL ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS  
MÚSICAS DE BREGA-FUNK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, tendo como área de concentração os Estudos Linguísticos.

**Orientadora:** Professora Doutora Valéria Severina Gomes

RECIFE  
2023

JARMERSON FRANKLIN BEZERRA DE MOURA

**O OLHAR DAS(OS) ESTUDANTES DO 8º ANO DO ENSINO  
FUNDAMENTAL ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS  
MÚSICAS DE BREGA-FUNK**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco, à seguinte banca examinadora:

Orientadora: \_\_\_\_\_

Profª. Drª. Valéria Severina Gomes

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - UFRPE

Banca examinadora: \_\_\_\_\_

Profª Drª Jaciara Josefa Gomes

Banca examinadora: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Iran Ferreira de Melo

RECIFE

2023

## **EPÍGRAFE**

**“Nada blinda uma mulher preta do racismo, nem mesmo a fama”**  
Glória Maria

## AGRADECIMENTO

Chegar até aqui era algo inimaginável para muitos dos meus ancestrais. Sou o segundo mestrando de que se tem notícia nascido em uma família de centenas de pretos e pardos. Dentro de um sistema heteronormativo, branco e burguês, Eu - pardo, gay e periférico - jamais havia enxergado a academia como um espaço possível de ocupação por alguém com os meus predicativos.

Quando tal ponto fora da curva acontece, não se sabe ao certo a quem agradecer, se ao universo por ter conspirado contra a ordem natural das coisas ou à sorte de se estar no lugar certo, na hora certa e com as pessoas certas. O que houve de concreto foi a luta de minha ancestralidade para que hoje esses espaços fossem ocupados por mim e por meus iguais, traçando uma mudança efetiva do curso da história. Reporto-me a tantos que deram as suas vidas na crença da criação de políticas públicas que garantissem o direito a pessoas de nossa raça e assegurassem sua manutenção.

Como não sou dado às credices e a conspirações transcendentais, agradeço, agora, às pessoas certas que me impulsionaram e acreditaram em mim: a minha mãe, que não sabe nem o que é uma dissertação, mas diz que eu vou conseguir porque consigo tudo; ao meu pai, que sabe da importância desse passo acadêmico e também acredita que consigo vencer essa etapa; ao meu companheiro à época do processo dissertativo, que me encorajou, estimulou e telefonou para o departamento da Universidade para saber dos prazos de inscrição e me passou todas as orientações para que eu estudasse e participasse do processo seletivo; aos meus irmãos mais novos, para os quais eu sempre fui o modelo.

Agradeço às minhas avós (*in memoriam*): Izaura, foi através dela que eu pude dizer que tive a melhor avó do mundo, com todos os predicativos construídos socialmente, dignos de a nenhuma outra avó fazer inveja; Olívia, minha avó que jamais conheci em vida, mas que sinto sua energia até hoje, e foi essa energia propagada em seus filhos que me fez chegar até aqui.

Agradeço às minhas tias que sempre me incentivaram: Aninha, que conviveu comigo até minha adolescência e por quem sempre tive um carinho maternal; Judite, irmã mais velha, também professora de Língua Portuguesa, desde os 19 anos assumiu a responsabilidade da criação dos irmãos mais novos; Cira, professora de história, de quem sempre tive orgulho do seu profissionalismo e dedicação à docência; Lena, que me mostrou o mundo quando eu tinha ainda 17 anos e me fez acreditar que eu podia chegar aonde eu quisesse.

Agradeço aos meus amigos mais próximos que viram de perto a minha angústia ao longo dos últimos anos, foram bons ouvintes e incentivadores: Paulo Nogueira, também contemporâneo de mestrado, a quem até agora sigo aperreando por orientações; Aninha, minha amiga, irmã canceriana de longa data, que sempre me dá amparo emocional; Bruno, que está tão longe, mas

sempre me incentiva quando liga ou manda mensagens via rede social; Gleika, minha incentivadora desde o primeiro momento do processo seletivo; Aleksandra, que me mandou um monte de material para a elaboração do projeto; Jordânia, amiga de longa data, que vive puxando minha orelha; Fábio, grande incentivador, acompanhou-me desde a elucubração do projeto; Selton, que me deu dicas nesse momento da finalização. Agradeço às amigas que me incentivam de alguma forma e me dão força para superar esse desafio: Su, Frah, Lou, Manu, Cati, Ray, Dani, Charlene; ao amigo de trabalho Dayvson, que organizava os horários para que eu acomodasse melhor minha rotina; às amigas de trabalho, Natália, Fabíola, Grécia, RoZana, Jouse, Cynthia, Niedja, Jaqueline, que sempre me motivaram a não desistir, mesmo quando não tinha tempo nem mesmo para dar conta das demandas do trabalho.

Agradeço à minha antiga gestora Andréa e sua equipe, que me apoiaram nesse projeto e viabilizaram todo o material burocrático necessário para o desenvolvimento da atividade com as (os) estudantes. Agradeço às minhas alunas e aos meus alunos do 8º ano que se dispuseram a participar da intervenção.

Agradeço às Professoras e Professores maravilhosos que tive no mestrado: Cláudia; Dorotty; Aline, pós-doutoranda; Vicentina; Renata; Teo; Iêdo; João e Natanael. Agradeço à minha banca de qualificação: à Professora Jaciara Gomes, a qual me inspirei desde os primeiros textos da pesquisa; Professor Irã, que trabalha lindamente as questões de gênero e sobre quem também já havia lido alguns trabalhos. Agradeço aos meus colegas das disciplinas que paguei. Agradeço à minha amiga Rafaela, a quem Deus deu muita força e paciência para lidar com minhas questões relacionadas à dissertação, uma amiga do mestrado que levo para a vida. Agradeço à minha Orientadora, Professora Valéria Gomes, que teve tanta paciência comigo, com meus atrasos, meus questionamentos, sempre acreditou em mim e me incentivou, sempre esteve muito otimista, mesmo quando eu achava que tudo parecia não sair do canto.

Agradeço também àquelas pessoas que já não fazem parte da minha vida, seja porque não se encontram mais neste plano ou porque nossos caminhos seguiram cursos diferentes. Agradeço até àquelas pessoas que desacreditavam na minha capacidade, elas não sabem o quanto me deram força para lutar e conseguir superar os obstáculos, porque a gente também faz as coisas na força do ódio.

## RESUMO

Neste estudo, busquei verificar a percepção das(os) alunas(os) do Ensino Fundamental acerca da representatividade da mulher no cenário do brega-funk, gênero musical subestimado no âmbito escolar, a partir da análise de uma intervenção didática, onde, numa roda de conversa, as(os) alunas(os) analisaram uma música do gênero e, em seguida, compartilharam suas percepções acerca dos elementos linguísticos e discursivos que representam a mulher no texto, bem como os elementos inerentes ao meio de produção da canção. O trabalho foi desenvolvido sob a ótica dos gêneros (BAKHTIN, 2000), (MARCUSCHI, 2008); da perspectiva do ensino dos gêneros (SCHENEUWLY; DOLZ, 1995); e da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2016) para subsidiar a análise dos dados contidos na resposta das(os) alunas(os). A pesquisa aborda, ainda, a construção social da imagem feminina com base em HALL (2006). As análises linguístico-discursivas partem da historicidade desse estilo de canção e sua variedade linguística, os diferentes efeitos de sentido motivados pelas escolhas lexicais, as estratégias de verbalização e seus efeitos discursivos, dando um enfoque à análise crítica do discurso. O objetivo geral é analisar a percepção das(os) alunas(os) do 8º ano do Ensino Fundamental do Município do Paulista acerca da representação da mulher nas músicas de brega-funk. Os objetivos específicos são: 1. Traçar a historicidade do brega-funk, considerando os estilos musicais anteriores; 2- Identificar marcas linguístico-discursivas que evidenciem a representação da mulher nas letras de brega-funk; 3. Analisar o ponto de vista das(os) alunas(os) acerca da representação da mulher sob a ótica da análise crítica do discurso. Adotei o método de abordagem indutivo; método de procedimento comparativo; a pesquisa, do ponto de vista de sua natureza, é aplicada; do ponto de vista da abordagem, é qualitativa; do ponto de vista dos objetivos, é exploratória; do ponto de vista dos procedimentos, é pesquisa-ação (LAKATOS; MARCONI, 2003). Este estudo mostra-se relevante porque busca não apenas discutir os novos espaços conquistados pela mulher contemporânea na sociedade, mas também o de agregar novas perspectivas ao ensino de língua portuguesa, trabalhando um gênero excluído pelo sistema de ensino elitista vigente.

Palavras-chave: letramento crítico, historicidade, brega-funk, representação da mulher



## ABSTRACT

In this study, I sought to verify the perception of elementary school students about the representativeness of women in the brega-funk scene, a musical genre that is underestimated in the school environment, based on the analysis of a didactic intervention, where, in a conversation circle, the students analyzed a song of the genre and then shared their perceptions about the linguistic elements that represent the woman in the text, as well as the elements inherent to the means of production of the song. The analysis of the data contained in the students' answers took place from the perspective of genres (BAKHTIN, 2000) and (MARCUSCHI, 2008); from the perspective of teaching genres by (SCHENEUWLY; DOLZ, 1995); and in the light of Critical Discourse Analysis (FAIRCLOUGH, 2016). The addresses research the social construction of the female image based on HALL (2006). The linguistic-discursive analyzes start from the historicity of this style of song and its linguistic variety, the different effects of meaning motivated by the lexical choices, the verbalization strategies and its discursive effects, giving a focus to the critical analysis of the discourse. The general objective is to analyze the perception of students of the 8th year of Elementary Public School in Paulista City about the representation of women in brega-funk songs. The specific objectives are: 1. Tracing the historicity of brega-funk, considering previous musical styles; 2- Identify linguistic-discursive marks that show the representation of women in brega-funk lyrics; 3. Analyze the students' point of view about the representation of women from the perspective of critical discourse analysis. I adopted the inductive method of approach; comparative procedure method; research, from the point of view of its nature, is applied; from the point of view of the approach, it is qualitative; from the point of view of objectives, it is exploratory; from the point of view of procedures, it is field research (LAKATO; MARCONI, 2003). This study is relevant because it seeks not only to discuss the new spaces conquered by contemporary women in society, but also to add new perspectives to Portuguese language teaching, working with a gender excluded by the current elite education system.

**Keywords:** critical literacy, historicity, brega-funk, representation of women

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 01.....</b>	<b>52</b>
<b>Figura 02.....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 03.....</b>	<b>63</b>
<b>Quadro 01.....</b>	<b>67</b>
<b>Quadro 02.....</b>	<b>71</b>
<b>Quadro 03.....</b>	<b>75</b>
<b>Quadro 04.....</b>	<b>82</b>
<b>Quadro 05.....</b>	<b>85</b>
<b>Quadro 06.....</b>	<b>86</b>
<b>Quadro 07.....</b>	<b>88</b>
<b>Quadro 08.....</b>	<b>90</b>

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. GÊNEROS NO ENSINO DE LP: DO TRADICIONAL AO BREGA-FUNK.....	19
1.1. Ensino de LP: do currículo tradicional aos gêneros.....	19
1.2. Os Gêneros.....	24
1.3 Gêneros e práticas de ensino.....	28
2. BREGA-FUNK: AFINAL, É BREGA OU FUNK?.....	31
2.1. O Brega.....	31
2.2. O Funk.....	35
2.3 O brega-funk.....	38
3. ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO: CONSTRUÇÃO SOCIAL DA IMAGEM DA MULHER DO PATRIARCADO AO BREGA-FUNK.....	42
3.1. Construção da identidade.....	42
3.1.1. A construção histórica da identidade feminina.....	44
3.2. A imagem da mulher no cenário do brega-funk.....	53
3.2.1 Malévola: do cinema ao brega-funk, para além do bem e do mal.....	56
3.3. Análise Crítica do Discurso: brega-funk como prática social.....	59
3.3.1. Reflexões à luz da Análise Crítica do Discurso (ACD).....	60
3.3.2. Teoria social do discurso: modelo tridimensional de Fairclough.....	63
4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	68
4.1. Contexto do local e colaboradores da pesquisa.....	69
4.2. Escolha do texto para a intervenção.....	70
4.3. Construção do <i>corpus</i> para a pesquisa e as categorias de análise.....	73
4.3.1 Categorias de análise.....	75
4.4 Etapas da sequência didática e exposição das atividades.....	76
4.5 Tipologia da pesquisa.....	78
4.5.1. Quanto ao método de procedimento: pesquisa-ação.....	78
4.5.2. Quanto à abordagem será qualitativa.....	79
4.5.3. Quanto aos objetivos: exploratória.....	80
5. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS.....	81
5.1 Identificação das características do brega-funk.....	81
5.2 Identificação do gênero brega-funk.....	82
5.3 Identificação da participação de mulheres no brega-funk.....	82
5.4 A percepção das(os) estudantes acerca da representação da mulher nas canções de brega-funk.....	83
5.5 A importância do gênero brega-funk sob a óptica das(os) estudantes.....	87
5.6 Compreensão da canção sob a óptica das(os) estudantes.....	90
REFERÊNCIAS.....	97
APÊNDICE A – REPOSTA A PERGUNTA 1 - VOCÊ JÁ OUVIU ESSA MÚSICA ALGUMA VEZ?.....	101
APÊNDICE B – REPOSTA A PERGUNTA 2 - EM QUAL GÊNERO VOCÊ ENQUADRARIA ESSA MÚSICA?.....	102
APÊNDICE C – REPOSTA A PERGUNTA 3 - ESSE GÊNERO MUSICAL É NORMALMENTE CANTADO POR HOMENS OU POR MULHERES?.....	103
APÊNDICE D – REPOSTA A PERGUNTA 4 - DE ACORDO COM O CONHECIMENTO QUE VOCÊ TEM SOBRE ESSE GÊNERO MUSICAL, COMO VOCÊ VÊ A MULHER SENDO REPRESENTADA NAS CANÇÕES DE BREGA-FUNK? (MÍNIMO DE 03 LINHAS).....	104
APÊNDICE E – REPOSTA A PERGUNTA 5 - VOCÊ ACHA QUE ESSE GÊNERO MUSICAL É IMPORTANTE PARA A SOCIEDADE?.....	106
APÊNDICE F – REPOSTA A PERGUNTA 6 - POR QUÊ? (EXPLIQUE A SUA RESPOSTA ANTERIOR EM NO MÍNIMO 3 LINHAS).....	107

APÊNDICE G – REPOSTA A PERGUNTA 7-- CONTE-NOS, BREVEMENTE, SOBRE QUAL A MENSAGEM QUE A CANÇÃO TENTA NOS PASSAR. (MÍNIMO DE 02 LINHAS).....	109
APÊNDICE H – REPOSTA A PERGUNTA 8 - COMO A PERSONAGEM FEMININA É REPRESENTADA PELO AUTOR DESSA MÚSICA?.....	111
APÊNDICE I – REPOSTA A PERGUNTA 9 - EXPLIQUE MELHOR A SUA ESCOLHA ANTERIOR, DESTACANDO PALAVRAS E EXPRESSÕES QUE JUSTIFIQUEM A SUA RESPOSTA. (MÍNIMO DE 03 LINHAS).....	112
ANEXO I.....	114
ANEXO II.....	115
ANEXO III.....	116
ANEXO IV.....	117
ANEXO V.....	119
ANEXO VI.....	120

## INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas, a mulher vem conquistando legalmente, a duras penas, mais espaço na sociedade brasileira. A mulher conquistou o direito de existir com dignidade, direito de propriedade, direito à educação, direito de votar e ser eleita, direito de estar em espaços de decisão, direito ao próprio corpo, direito de não ser violentada, direito de viver em igualdade com os homens, afirmam Lourdes Bandeira & Hildete Pereira Melo (2010). Porém, na prática, fazer valer esses direitos não parece ser algo simples.

Podemos verificar a contradição entre teoria e prática quando consultamos os dados da Agência Brasil (CAMPOS, 2022), na qual cinco estados brasileiros registraram juntos a marca de 409 feminicídios em 2021, ou seja, mulheres que foram assassinadas apenas pelo fato de serem mulheres. O dado é da Rede de Observatórios de Segurança, que monitora a violência nos estados de São Paulo, Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Ceará. Isso nos mostra que há um grande abismo entre o que está na lei e a aplicação efetiva desse dispositivo.

Ainda atribuímos à mulher uma imagem feminina condicionada à subserviência ao homem, às atividades domésticas e à docilidade “esta última geralmente para mulheres brancas” (grifo meu). Kellen Jacobsen Follador (2015) defende que sob a óptica do patriarcado com supremacia do branco capitalista, o desejo e a fantasia despertados pelo primitivo só reforçam a ideia de que essa hegemonia precisa ser afirmada para a manutenção do status quo.

A partir deste recorte social da imagem da mulher, baseado em referências bibliográficas de escritoras ligadas ao movimento feminista, no presente trabalho, abordo a construção da imagem da mulher ao longo da história, baseada nos conceitos de Stuart Hall (2006), o qual defende que a identidade não pertence ao sujeito nem tem caráter individual pessoal, mas é um construto social. Além disso, discuto os desdobramentos das questões ligadas a gênero, raça e classe na perspectiva cultural do gênero musical brega-funk como proposta pedagógica na rede pública de ensino onde leciono.

No espaço pedagógico, já vivenciei algumas situações em que as(os) alunas(os) eram impedidos de compartilhar as músicas de brega-funk nos eventos escolares, sem nenhum respaldo científico para justificar a proibição, apenas sob o pretexto de que “aquilo” pertencia a uma “cultura inferior” e não poderia circular no âmbito acadêmico. A Escola, muitas vezes, não assume o seu papel de promover leituras e debates críticos sobre a construção histórica da identidade social da mulher e sua importância na criação da sociedade. Proibir as(os) estudantes de ouvirem brega-funk nos espaços educacionais é excluir a possibilidade de compartilhar ideias como as de Hooks (2019),

que discute a imagem da mulher negra imposta pela sociedade cultural racista/machista que a resume a convenções sexuais e de desejo.

A luta das mulheres contra o sexismo trouxe à tona a visibilidade e o reconhecimento de direitos negados, outrora, pelo sistema patriarcal. Na segunda metade do século XIX, o Brasil foi palco de diversas revoltas em que houve a participação de mulheres, como, por exemplo, a resistência feminina na Batalha de Tejucupapo, em 1646, contra os holandeses, a Inconfidência Mineira, em 1789, e a Farroupilha 1835/45 (BANDEIRA; MELO, 2010). A mulher contribuiu nos diversos segmentos sociais ao longo da história, porém seu protagonismo é sempre apagado ou minimizado diante da figura do homem. Quando os personagens fogem daqueles tradicionalmente estudados no meio acadêmico, que privilegiam uma classe elitista, o apagamento dos seus legados é ainda maior. Por isso, se faz necessário trazer, cada vez mais, a tônica da participação da mulher nas diversas esferas sociais, inclusive naquelas mais excluídas.

A narrativa da mulher periférica, muitas vezes, vem sendo representada por diferentes expressões artísticas, teatro, dança, literatura, filme e música, como por exemplo o gênero musical brega-funk, surgido em um cenário tipicamente masculino, em que as mulheres, timidamente, vêm conseguindo inserção. Apesar de atualmente ser o estilo musical com grande representação na periferia da Região Metropolitana do Recife, ele ainda é alvo de preconceito e exclusão no espaço pedagógico sob a concepção de que se trata de um gênero musical com teor pornográfico e violento, evidenciando, apenas, a representação da mulher de forma erotizada e objetificada, sem discutir o porquê de esses corpos ocuparem esses espaços da forma que ocupam. Como educador, considero que essa é uma questão pertinente e necessária a ser levada para o âmbito escolar.

Diante dessa problemática, surgiram algumas questões que motivaram esta pesquisa: A representação da mulher de forma erotizada e objetificada é a única leitura possível do estilo musical brega-funk e de suas letras? Que outras representações da mulher o brega-funk pode revelar? Qual é a visão das(os) alunas(os) de comunidades periféricas acerca da representação da mulher nas letras do brega-funk? É possível, no espaço pedagógico, desenvolver reflexões linguístico-discursivas e cidadãs que contribuam para o letramento crítico e para a ampliação da visão acerca da representação da mulher a partir das letras de brega-funk?

Na tentativa de responder a esses questionamentos e apontar contribuições significativas para o ensino e o aprendizado das(os) alunas(os), a partir de elementos culturais que fazem parte do seu cotidiano, decidi iniciar esta pesquisa, que tem como objetivo principal analisar a percepção das(os) alunas(os) do 8º ano do Ensino Fundamental do Município do Paulista acerca da representação da mulher nas músicas de brega-funk. Como objetivos específicos temos:

1. Traçar a historicidade do brega-funk, considerando os estilos musicais anteriores;
2. Identificar marcas linguístico-discursivas que evidenciem a representação da mulher nas letras de brega-funk;
3. Analisar o ponto de vista das(os) alunas(os) acerca da representação da mulher sob a óptica da análise crítica do discurso.

Com esses propósitos estabelecidos, buscarei identificar as marcas linguístico-discursivas que evidenciem a representação da mulher nas letras de brega-funk, bem como verificar a historicidade desse gênero, considerando suas permanências e inovações ao longo do tempo.

Neste estudo, verifiquei a percepção das(os) alunas(os) acerca da representatividade da mulher no cenário do Brega-funk, a partir de uma atividade didática de leitura. Para a análise, utilizei a letra de uma música deste gênero de grande prospecção midiática para discutir a visão das(os) alunas(os) sobre a imagem da mulher. A pesquisa toma por base análises linguístico-discursivas, que partem da historicidade desse estilo de canção e sua variedade linguística, com também os diferentes efeitos de sentido motivados pelas escolhas lexicais e outras estratégias de verbalização, sob o enfoque da análise crítica do discurso.

A hipótese norteadora desta pesquisa consiste no fato de que as pessoas ouvem as músicas de brega-funk para diversão e não se preocupam com o teor sexual, violento ou amoroso da letra da música. O foco parece ser o de aprender a coreografia e usá-la como expressão corporal para se divertir com amigos, fazer duelos com outros ou, até mesmo, se promover na hora da paquera. Com relação à imagem da mulher veiculada nas letras dessas músicas, as autoras e autores de brega-funk costumam representá-la como “objeto de desejo”, mas, por outro lado, algumas vezes, é possível identificar um contexto de empoderamento da mulher. Nosso interesse, ao final do trabalho, é verificar se as alunas e alunos conseguem analisar criticamente a dualidade entre empoderamento e objetificação do corpo da mulher na letra da música proposta para discussão na sala de aula e como esses corpos ainda são agenciados no mercado artístico. No tocante à diversidade de temas transversais que permeiam as práticas do letramento crítico, acredito que as letras de brega-funk, utilizadas com finalidade didática, podem suscitar reflexões sobre a representação das mulheres e o porquê de as mulheres ainda serem colocadas pela sociedade em determinados espaços.

Há, na atualidade, alguns estudos que abordam a temática do brega-funk e da cultura da periferia: Jaciara Gomes (2013) propõem a análise de outros significados do brega-funk para além dos aspectos da violência e da sexualidade atribuídos ao gênero; Thiago Soares (2021) analisa a relevância sociocultural do brega-funk e os entraves provocados pela crítica e pela elite local na propagação do ritmo; Elthon Gomes Fernandes Silva (2020) e o grupo de pesquisa Brega, Festas

Populares e Comunidade da UFPB visam discutir e conhecer melhor o universo do Brega-funk. As abordagens são diversas, desde sua historicidade, passando pela interpretação das suas letras até a discussão da representatividade da mulher.

Porém, a presente abordagem difere das anteriores por pesquisar, sob o ponto de vista das(os) alunas(os) do Ensino Fundamental, a relação que eles estabelecem entre a representação da mulher e as músicas que eles costumam ouvir, reproduzir e compartilhar. Optei por fazer este trabalho no âmbito escolar pelo fato de a escola representar parte da sociedade e ser um local de manifestação dos comportamentos sociais, da construção, desconstrução e reconstrução dos aprendizados. Escolhi os(as) alunos(as) do 8º ano do Ensino Fundamental por ser uma turma de adolescentes entre 12 e 15 anos de idade, em sua maioria, e se mostrarem bastantes adeptos do brega-funk. A pesquisa torna-se relevante porque busca não apenas discutir os espaços ocupados pela mulher na sociedade, no atual contexto espaço-temporal, mas também o de agregar novas perspectivas ao ensino de língua portuguesa, trabalhando um gênero subestimado pelo sistema de ensino elitista vigente. Esta pesquisa tem um aspecto inovador, ao analisar a representação da mulher no brega-funk a partir do olhar das(os) estudantes da educação básica, trazendo mais uma contribuição para as práticas de leitura crítica neste segmento de ensino.

A fundamentação teórica centra-se nos estudos dos gêneros textuais-discursivos a partir do trabalho de Mikhail Bakhtin (2000) e seu círculo, sendo considerado como referência para a pesquisa sobre gêneros até hoje. A devida preocupação com a “natureza linguística do enunciado” (BAKHTIN, 2000, p.280) foi uma quebra no paradigma dos estudos que se concentravam na área da retórica, gramática e literatura. Luiz Antônio Marcuschi (2008), por sua vez, define os gêneros como “entidades sociodiscursivas e formas de ação social incontornáveis de qualquer situação comunicativa”. É nesta perspectiva que os gêneros surgem como formas da comunicação, atendendo a necessidades de expressão do ser humano, moldados sob influência do contexto histórico e social das diversas esferas da comunicação humana. Os gêneros são dinâmicos e podem se modificar com passar do tempo. Para Bakhtin (2000), os gêneros materializam a língua, que, por sua vez, está vinculada à vida. Os gêneros portam-se, então, com o elo entre a língua e a vida, e são de uma heterogeneidade imensa, variam do diálogo informal até as teses de doutorado, por exemplo, nas modalidades oral e escrita. De acordo com Marcuschi (2008), partindo de uma abordagem de gênero mais textual, não há comunicação que não seja feita através de algum gênero. Nesse sentido, Bakhtin (2000), com um olhar mais discursivo para a temática, afirma que os gêneros estão no dia a dia dos sujeitos falantes, os quais possuem um infindável repertório de gêneros, muitas vezes usados inconscientemente. Até nas conversas mais informais, por exemplo, o discurso é moldado pelo gênero.



Assim, podemos inferir que há uma apropriação do discurso presente nas músicas consumidas pelas(os) discentes como forma de afirmar seus posicionamentos ideológicos, portanto, torna-se pertinente promover espaços didáticos de discussão e de reflexão sobre os discursos veiculados nas canções que são cantadas, dançadas e apreciadas pelas(os) alunas(os). Por essa razão, o brega-funk foi escolhido por ser um estilo musical com grande visibilidade nas periferias da Região Metropolitana do Recife e muito difundido entre as(os) estudantes dessa região. Joaquim Dolz (2022) fala sobre a importância de utilizar o gênero canção como ferramenta didática, segundo ele, ao estudar esse gênero, que está muito ligado às tradições orais, nós abordamos alguns aspectos como por exemplo o ambiente de criação, lugares onde esse gênero é difundido, além dos procedimentos estilísticos, vocais e prototípicos.

O brega-funk pernambucano, apesar de sua influência do funk carioca, diferencia-se dos demais ritmos, pois tem sua batida aglutinada com a do (tecno) brega local (GOMES, 2013). Há registros de que, nos anos de 1980, os bailes funk já ocupavam alguns lugares da região metropolitana do Recife, atingindo seu maior destaque nos anos de 1990. No final desta década, o funk perde espaço para o pagode e o sertanejo, mas ressurgiu, em seguida, no cenário local, com maior visibilidade na periferia (GOMES, 2013). As letras do funk eram marcadas por revolta e denúncia social, rivalidade entre grupos, (in)consciência política, relação de amizade e companheirismo, apelo sexual e romantismo. Nos anos 2000, o funk sofre influência do tecnobrega e do brega pop, estilos do norte-nordeste que trazem à tona a sexualidade. A partir daí, o brega-funk assume seu protagonismo no Estado de Pernambuco (GOMES, 2013).

Como orientação metodológica, foi adotado o método de abordagem indutivo; método de procedimento comparativo; a pesquisa, do ponto de vista de sua natureza, é aplicada; do ponto de vista da abordagem, é qualitativa e quantitativa; do ponto de vista dos objetivos, é exploratória; do ponto de vista dos procedimentos, é pesquisa-ação (LAKATOS; MARCONI, 2003).

Os participantes da pesquisa são as alunas e os alunos de uma turma do 8º ano do Ensino Fundamental de uma escola localizada no município do Paulista, totalizando 32 indivíduos, sendo 14 alunas e 18 alunos, com idade entre 12 e 15 anos. Nem todas as alunas e todos os alunos participaram integralmente das etapas do processo de intervenção durante as aulas, pois a oscilação na frequência, no período pandêmico, foi grande. Para efeito de análise do questionário, considerei as respostas de alunas e alunos que o preencheram antes e depois do debate realizado na sala de aula; todas as colocações expostas pelas alunas e pelos alunos no debate foram transcritas e analisadas. A escolha da escola do Município do Paulista deu-se pelo fato de ser o meu espaço de trabalho, o que facilitou bastante no acesso às(aos) participantes. Havia, nesta pesquisa, risco de uma eventual identificação dos participantes, podendo causar algum constrangimento para a(o)

aluna(o). Para que isso não acontecesse, os dados do questionário foram respondidos sob absoluto sigilo, utilizando a ferramenta formulário da plataforma *Google*, cujos resultados apenas o pesquisador, após o seu preenchimento individual pela(o) aluna(o), teve acesso. Os dados coletados foram utilizados exclusivamente para a finalidade do estudo, atentando para as informações sociais registradas (idade e gênero). Para a realização da pesquisa, o projeto foi anteriormente submetido e aprovado pelo Conselho de Ética, sob o parecer de número 4.901.656.

Durante o período de pandemia da Covid-19, a Prefeitura do Paulista adotou a modalidade de ensino remota, em vista disso, o trabalho foi realizado através de encontros virtuais nos horários da manhã, em que as aulas ocorriam. Para desenvolver a pesquisa, as(os) alunas(os) responderam a um questionário com as mesmas perguntas antes e depois do momento de intervenção/aula, as perguntas abordavam elementos relacionados ao meio de produção do brega-funk e do texto trabalhado durante a intervenção/aula. No primeiro momento, as(os) discentes leram o texto (letra de uma canção de brega-funk) e responderam ao questionário pela primeira vez. No segundo momento, houve uma discussão acerca do texto, que trouxe à tona algumas perguntas do questionário a fim de suscitar um debate. Eu mediei a discussão e apresentei algumas informações acerca da história do movimento brega e do funk, da importância dos movimentos periféricos como resistência social, do papel da mulher na sociedade e a construção da sua identidade ao longo da história; as(os) estudantes debateram acerca dos possíveis propósitos do autor da música (texto trabalhado) e da temática abordada. No terceiro momento, as(os) alunas(os) responderam novamente ao mesmo questionário utilizado anteriormente ao debate. O objetivo foi verificar se eles haviam reformulado alguma resposta em decorrência da discussão em sala.

A coleta dos dados foi feita usando a observação direta e intensiva, que é uma técnica para conseguir informações e os sentidos, ela nos permite examinar fatos ou fenômenos que desejamos estudar, como orientam Eva Maria Lakatos & Marina Marconi( 2003). Assim, a partir das respostas das(os) discentes com relação à letra da música analisada, os dados foram discutidos à luz da Análise Crítica do Discurso e das práticas sociais discursivas. Fairclough (2016) entende que há dimensões sociocognitivas específicas de produção e interpretação textual, que se centralizam na inter-relação entre os recursos dos interlocutores, que os participantes do discurso têm interiorizados e trazem consigo para o processamento textual, e o próprio texto. Este é considerado como um conjunto de ‘traços’ do processo de produção, ou um conjunto de ‘pistas’ para o processo de interpretação. Os processos geralmente procedem de maneira não consciente e automática, o que é importante fator na determinação de sua eficácia ideológica, embora certos aspectos sejam mais facilmente trazidos à consciência do que outros.

Em *Discurso e Mudança Social*, Fairclough (2016) propõe uma análise que articula três dimensões axiológicas distintas assumidas pelo discurso, quais sejam, respectivamente: (1) a do texto em sua fisionomia morfológica, (2) a das práticas discursivas partilhadas pelos partícipes do processo interacional, e (3) a da condição de práticas sociais conservadoras / transformadoras das estruturas sociais e políticas, nos quais ele é engendrado e funcionalizado. Para o desenvolvimento da presente pesquisa, foram abordadas como categorias de análise as dimensões axiológicas (1), que permitirá a análise da escolha de determinados elementos para o efeito de sentido; (2), que permitirá a identificação da práxis entre as(os) participantes/alunas(os) e a interação entre o discurso e o meio; e (3), a partir da discussão sobre a construção da imagem da mulher no contexto espacial e sócio-histórico em questão.

Este trabalho está organizado em cinco capítulos, no primeiro capítulo discorro acerca dos gêneros textuais e práticas de ensino voltados à docência da Língua Portuguesa. No segundo capítulo, abordo a trajetória do brega-funk desde o surgimento do brega, ainda na década de 70 com os cantores “cafonas”, até sua aglutinação às batidas do funk. No terceiro capítulo, discuto aspectos sociais no processo de construção da imagem da mulher ao longo da história e seu desdobramento na imagem da mulher no brega-funk. Em seguida, à luz da Análise Crítica do Discurso, abordo o brega-funk como prática social. Já no quarto capítulo, apresento os procedimentos metodológicos que nortearam toda pesquisa, de sua elucubração à análise dos dados. No quinto e último capítulo, trago a análise e a discussão dos dados coletados nesta pesquisa.

Espero, a partir dos resultados e discussões sobre essa temática, contribuir de forma significativa com as práticas de ensino voltadas para o letramento crítico, para o poder da linguagem na construção dos múltiplos sentidos, a partir de elementos que atravessam a vida das(os) discentes. Além disso, acredito que discutir acerca dos espaços conquistados pela mulher contemporânea na sociedade e os desafios que ainda tem a superar, podem trazer uma perspectiva inovadora para o ensino de Língua Portuguesa a partir de outros elementos culturais diversos daqueles propostos pelo cânone acadêmico.

## **1. GÊNEROS NO ENSINO DE LP: DO TRADICIONAL AO BREGA-FUNK**

O ensino da leitura, da escrita, da oralidade e da reflexão linguístico/semiótica passou por várias transformações até chegar ao currículo que temos hoje. Por isso, eu percebo, na experiência como formador de professores da área de Linguagens na Rede Municipal onde trabalho, que ainda há uma grande resistência para se ministrar conteúdos que margeiam aquele proposto pelo cânone acadêmico. Neste capítulo, o caminho percorrido pelo ensino da Língua Portuguesa (doravante LP) é retomado desde sua concepção, no currículo tradicional, baseada nos estudos dos livros clássicos e da gramática, até o atual paradigma que aborda elementos da cultura de massa e periférica, a fim de promover a ampliação do repertório e a inclusão do diferente (BRASIL 2018). Apresento, na perspectiva de contemplar os gêneros periféricos, estratégias de leitura e de letramento, utilizando o gênero canção brega-funk, para o desenvolvimento de atividades, em sala de aula, na disciplina de LP.

A seguir, discuto as transformações históricas que o ensino de LP sofreu ao longo do seu percurso, tomando como ponto de partida a universalização do ensino ocidental no século XIX, no Brasil, datada do início dos anos 1920. As perspectivas de produção textual e de leitura, no decorrer das décadas até chegar às discussões mais recentes acerca dos estudos textuais a partir dos gêneros, trouxe à baila os estudos de gênero baseados no ponto de vista bakhtiniano por adotar a concepção de que os gêneros são práticas sócio-históricas e ideológicas e se constituem de estilo, conteúdo e construção composicional.

Não obstante, articulo a perspectiva anterior com a explanação acerca dos gêneros baseada nos estudos de Bernard Schneuwly & Joaquim Dolz (2004), seguindo o viés textual sociointeracionista, como meio de articulação entre as práticas sociais e os objetivos desenvolvidos na escola, no campo da produção textual escrita, oral, da reflexão linguística e semiótica e da leitura. Neste estudo, esta última modalidade é enfatizada, a partir da abordagem do gênero canção, por meio da aglutinação da linguagem verbal e musical. Essas articulações são fundamentais para a inserção e o reconhecimento do brega-funk como gênero canção, por meio do qual possam ser elaborados dispositivos didáticos, a fim de desenvolver habilidades enunciativo-discursivas em sala de aula.

### **1.1. Ensino de LP: do currículo tradicional aos gêneros**

As primeiras orientações dos gramáticos concerniam em garantir o patrimônio cultural grego, através do cuidado e difusão da língua grega que era considerada pura e elevada. À época, o

bom uso dessa língua consistia no bem falar e no bem escrever de acordo com a gramática. Nos anos de 1970, o Brasil passa a assumir um novo pensamento educacional, o de organizar a educação com base em sua política de desenvolvimento econômico (SANTOS, 2007). Nesse período, escrever bem ainda era uma questão de habilidade linguística e conhecimento focado no vocabulário e na sintaxe, a(o) aluna(o) era orientada(o) a encontrar a ideia a ser desenvolvida, trabalhar a correção da língua e enriquecer sua capacidade de expressão, aponta Santos (2007).

No final da década de 1970 e início dos anos 80, difunde-se, mundo afora, um movimento que propunha reconceitualizar os objetivos do ensino e os procedimentos didáticos, há um deslocamento dos princípios baseados não só no ensino da língua, mas das disciplinas em geral. Essa nova perspectiva afetou diretamente o estudo da língua, que passou a se centrar na noção de interação, na qual a linguagem verbal constitui-se em uma atividade e não mais em mero instrumento; a gramática passou a ter um papel secundário e o texto, um foco central no ensino da língua, afirma Santos (2007). Enquanto as práticas no sistema educacional ainda focavam nos aspectos gramaticais, fora dos muros da escola, o meio acadêmico discutia acerca da análise do texto sob o olhar da Linguística textual ou Teoria Textual, destacando-se estruturalistas e adeptos da Gramática Gerativa, afirma Ingedore Grunfeld Villaça Koch(1997).

A partir do ensino com ênfase na produção de texto, percebeu-se que as práticas de linguagem utilizadas na sociedade não poderiam ser reproduzidas na escola, tal qual proferidas. Constatou-se também que as situações nas quais os textos estão inseridos apresentam características peculiares. Mais uma vez, cai-se na ideia de modelos a serem imitados, porém, não mais aqueles modelos clássicos do currículo tradicional, agora são os exemplares de textos apresentados pelo professor. Essa problemática abriu espaço para a implementação do ensino de produção textual baseada em gêneros. A perspectiva do ensino da língua a partir do conceito de gênero compreende a escrita como prática social e reconhece o propósito particular do texto (oral e escrito) em situações específicas (SANTOS, 2007).

Apesar de os gêneros já serem conhecidos e discutidos no Ocidente, desde a época Platão, há ao menos 2500 anos, hoje, eles assumem outra visão: são usados para distinguir características particulares de qualquer tipo de discurso, falado ou escrito, concernente ou não à literatura (MARCUSCHI, 2008). Faz-se necessário discutir a definição de gênero para que possamos melhor adequá-lo às situações consoantes ao ensino. A Base Nacional Comum Curricular-BNCC (2018) orienta a leitura de textos pertencentes a gêneros que circulam nos diversos campos de atividade humana, a fim de desenvolver as habilidades da(o) aluna(o) de forma contextualizada.

Dessa forma, a BNCC procura contemplar a cultura digital, diferentes linguagens e diferentes letramentos, desde aqueles basicamente lineares, com baixo nível de hipertextualidade, até aqueles que envolvem a hipermídia. Da mesma maneira, imbricada à questão dos multiletramentos, essa proposta considera, como uma de suas premissas, a diversidade cultural.

Sem aderir a um raciocínio classificatório reducionista, que desconsidera as hibridizações, apropriações e mesclas, é importante contemplar o cânone, o marginal, o culto, o popular, a cultura de massa, a cultura das mídias, a cultura digital, as culturas infantis e juvenis, de forma a garantir uma ampliação de repertório e uma interação e trato com o diferente (BRASIL, 2018, Pág.66).

Podemos perceber que a BNCC (2018) destaca a importância de abordar diferentes linguagens e letramentos desde as referências mais tradicionais ao culto a culturas de massa, para garantir um repertório amplo e uma interação com o plural. Baseado nesse preceito da Base Nacional Curricular Comum, proponho, o trabalho de interpretação e leitura em sala de aula a partir do estudo do gênero canção brega-funk, objetivando inserir o universo da(o) aluna(o) dentro dos contextos escolar e acadêmico.

Dando continuidade ao contexto histórico, de início, o currículo tradicional (sem levar em consideração a ampla discussão que reside sobre esse conceito) era baseado no estudo dos clássicos e na gramática normativa, o interesse curricular era o de garantir o acesso universal da cultura ocidental – valores e crenças da classe privilegiada. “Naquela época, os gramáticos tinham como objetivo garantir o patrimônio cultural grego a partir do zelo pela cultura e língua gregas consideradas mais puras e elevadas” (SANTOS, 2007, p.13). O ensino da língua era regido pelo modelo daquele padrão, encontrado nas obras clássicas e descrito nas gramáticas em contraponto à linguagem corrente utilizada pelos bárbaros. Segundo Cope & Klantzis (1993 *apud* SANTOS, 2007), esse modelo de gramática tradicional se baseia no ideal de um mundo descrito em termos e fatos, regras e regularidades escritas em tabelas de conjugação verbal e declinação nominal. Vem dessa época o conceito que herdamos da boa escrita ser considerada a partir dos textos clássicos que compõem o cânone da boa literatura, em que se destacam os legítimos representantes do uso correto da gramática normativa (SANTOS, 2007).

Já nos anos 70 do século XX, começa a surgir no Brasil a presença de um pensamento voltado para a educação, e o Estado assume o papel de organizar a educação baseada na sua política de desenvolvimento econômico. No que concerne ao ensino de língua materna, é importante salientar a influência da linguística estrutural/textual e da teoria da comunicação nesse período, como veremos adiante. Esse novo olhar permitiu que houvesse a reforma de ensino nos 1º e 2º graus – a Lei 5692/71. “A nova lei de diretrizes muda a denominação da disciplina ‘português’ (...) para ‘Comunicação e Expressão’ nas séries iniciais e ‘Comunicação em Língua Portuguesa’ nas últimas séries” (SANTOS, 2007, p.14). Santos (2007) ainda afirma que as propostas curriculares

desse período contemplam o conhecimento linguístico voltado para o vocabulário e a sintaxe, como pode ser observado na “Proposta Curricular do ensino de 1º Grau” (grifo do autor) da Secretaria de Educação de Pernambuco no ano de 1974.

Apesar das mudanças ocorridas, o conceito de bom desenvolvimento da escrita ainda era resultado da prática de imitação dos modelos consagrados no cânone literário. Assim, a escola foi atualizando os textos, ao longo de sua história, a fim de servir como parâmetro ao ensino da língua. Mais tarde, como veremos na seção 2, esses textos serão denominados, por Dolz e Schneuwly (2004), de “gêneros escolares”, são textos estereotipados como a tríade tipológica comum: descrição, narração e dissertação, acrescentados, algumas vezes, pela resenha ou resumo. Para a produção desses textos, não é levado em consideração o contexto em que a escrita é realizada, a produção da escrita é vista como uma só, não se observa o que se escreve, quem a escreve ou para quem se escreve. No tocante à leitura, eram priorizadas frases e textos curtos de início, para depois introduzir textos maiores, era mera atividade de decodificação, servia apenas como material de apoio e estímulo à escrita, cujo intento era compreender o que estava dentro daquele texto, sem levar em consideração as referências externas a ele, afirmam Roxane Rojo & Glaís Sales Cordeiro (2004).

Novas perspectivas de ensino da língua começam a se desenhar no final dos anos 1970, passa-se agora a ter uma visão centrada na interação, na qual a linguagem verbal vem a ser uma atividade e não apenas instrumento. A partir desse conceito, o texto passa a ser centro do ensino de língua, e a gramática começa a ter um papel secundário com relação ao domínio e ao uso da linguagem. Enfatiza-se agora a variação da produção textual de acordo com o contexto em que ela está inserida, em qual situação o texto foi produzido. Assim, percebem-se os diferentes propósitos sociais de cada texto e as diversas situações de escrita ganham relações antes não observadas, como aquela entre o leitor e o possível escritor. Cada uma dessas relações é ímpar e faz com que o ensino da língua não fique limitado à mera reprodução de textos preestabelecidos, baseados nos clássicos modelos escolares. Por isso, a ênfase na diversidade das situações de leitura e escrita começa a ganhar força, criar situações particulares de produção de texto e de leitura dentro das escolas em detrimento daquelas sem nenhuma função social que só pertenciam ao ambiente escolar, pontua Santos (2007).

Mesmo com todo avanço no que diz respeito à produção textual, ainda havia alguns questionamentos com relação à adaptação e à funcionalidade dos textos extraescolares àqueles trabalhados na escola. Como seria possível recriar a situação em que determinados conteúdos foram produzidos fora dos muros da escola, dentro dela? Essas indagações levaram Marinho (1998, p. 77 *apud* SANTOS, 2007) a discutir acerca das condições de “transferência” (grifo do autor) de alguns

textos para o dia a dia de sala de aula, pois o texto, por si só, não consegue suprir todas as possibilidades de significação do seu funcionamento. Ele também afirma que esses textos são inseridos no currículo através de uma lista de tipos de textos que circulam na sociedade, sem a explicação da sua função sociocomunicativa e seu objetivo na escola, ainda que sirvam de modelos para o aprendizado da escrita. O papel construtivo da(o) aluna(o) e a utilização de textos reais na produção da escrita não foram suficientes para fazer do texto um objeto de ensino, mas uma mera produção dos tipos textuais em um processo de imitação e não de reflexão.

Alguns estudos, partindo das últimas décadas do século passado, trazem a perspectiva de ensino da língua baseada no gênero. Essa proposta pauta o conceito de língua como interação, entende que a escrita é uma prática social e reconhece a realização do texto oral ou escrito como propósito particular de uma determinada situação. A abordagem do ensino com foco nos gêneros defende que, ao ensiná-los formalmente, se deve atentar não apenas à realidade do texto em uso, mas também às convencionalidades textuais, afirma Santos (2007).

Paralelo às teorias tradicionais do ensino de língua, progredia o estudo da Linguística Textual ou Teoria do Texto, ramo da linguística, que em sua terceira fase, propõe investigar a constituição, o funcionamento, a produção e a compreensão dos textos. Eles passam a ser estudados dentro do seu contexto de produção e entendidos como um conjunto de condições externas que vão desde sua produção à recepção e interpretação dos textos (KOCH, 1997). Assim como o currículo do ensino da língua, a linguística textual passou por três momentos fundamentais: análise transfrástica, gramáticas textuais e teoria linguística do texto. Essas fases não obedecem necessariamente a uma ordem cronológica, mas uma ordem tipológica, embora haja de alguma forma uma cronologia envolvida nesta sucessão (CAVALCANTE, S. A. S.; LIMA, A. H.V; SOARES, M. E., 2020). Esses conceitos foram importantes para balizar a atividade proposta nesta pesquisa para as(os) alunas(os) em sala de aula.

Toda essa dinâmica dos estudos do texto contribuiu para o entendimento de que tanto a leitura como a escrita envolvem conhecimentos da língua, do contexto em que ele é produzido, do propósito dos interlocutores e de suas habilidades no uso da língua, do repertório da(o) aluna(o) e dos conteúdos – *input* - mediados pelo professor. “A atenção não pode ser apenas com o texto em uso (seus porquês e para quês), mas também para as convencionalidades textuais (o modo de funcionamento textual)” (SANTOS, 2007 p. 22). Segundo Schneuwly & Dolz (2004), o ensino que se preocupa com o domínio textual requer uma intervenção ativa do professor e a utilização de uma didática específica. A aprendizagem não só da leitura, mas também da escrita, é construída através de uma intervenção didática sistemática e planejada, não se dá de modo espontâneo. Partir dessa



perspectiva teórico-metodológica para fundamentar e desenvolver a proposta da atividade baseada no gênero canção brega-funk.

Entendo que a escola é um reflexo do mundo exterior, ou seja, o conhecimento escolar é constituído por generalizações e faz uso, algumas vezes, da metalinguagem para poder explicitar determinados domínios. Assim, a introdução do gênero na escola visa a atingir ao menos dois objetivos: aprender e dominar o gênero para conhecê-lo melhor a fim de produzi-lo fora dela, e desenvolver capacidades que ultrapassem o gênero e possam chegar a outros gêneros mais próximos ou mais distantes. Por isso, acredito que a aproximação da(o) aluna(o) com o universo acadêmico se dá quando partimos da utilização de um gênero que a(o) aluna(o) já tenha domínio e esteja inserida(o), contextualizada(o), para a partir desse gênero, introduzir pouco a pouco outros gêneros.

Como já vimos, não é de hoje que há uma preocupação com o estudo dos gêneros, porém, aqueles estudos que se ocupavam com aspectos de observação sistemática dão lugar aos diversos contextos de produção e aplicação desses gêneros, pois os consideram estruturas de natureza sociocultural que a língua dá corpo em diversas situações comunicativas. Para Bakhtin (2000), os gêneros se proliferam, integrando, modificando, alterando particularidades composicionais e estilísticas, a fim de satisfazer necessidades comunicativas. A seguir, para respaldar o trabalho com gênero na sala de aula, articulo o conceito de gênero sob a ótica de Mikhail Bakhtin (2000), Luiz Antônio Marcuschi (2008) e da escola genebrina com Joaquim Dolz (1995), além de apresentar o gênero canção na perspectiva de Júlio César Fernandes Vila Nova (2012), Luiz Tatit, (2004) e Joaquim Dolz (2022).

## **1.2. Os Gêneros**

O estudo dos gêneros é, hoje, uma área produtiva e interdisciplinar, voltada para a linguagem e o funcionamento das atividades culturais e sociais. Esse novo olhar surge quando são deixados de levar em consideração os modelos estanques e estruturas rígidas, para dar lugar às formas culturais e cognitivas de ação social, materializadas na linguagem, que nos mostra os gêneros como entidades dinâmicas, cujas demarcações são móveis (MARCUSCHI, 2008).

É possível fazer distintas abordagens em relação aos estudos dos gêneros, como veremos neste item. Para Marcuschi (2008), eles vêm sendo discutidos no Ocidente desde os estudos de Platão, quando ainda sua relação estava ligada diretamente à literatura. Aristóteles sistematiza os gêneros de acordo com a natureza do seu discurso: aquele que fala, aquilo sobre o que se fala e aquele a quem se fala. Aristóteles também define os ouvintes que operam no discurso: 1- como

espectador que olha o presente, 2 – como assembleia que olha o futuro e 3- como juiz que julga sobre coisas passadas. A esses três tipos de julgamento Aristóteles associa três gêneros de discurso retórico: 1- discurso deliberativo, aquele que serve para aconselhar/desaconselhar, voltado para o futuro; 2- discurso judiciário, tem a função de acusar ou defender e reflete-se sobre o passado; 3- discurso demonstrativo, tem caráter epítídico, ou seja, de elogio ou censura, situa-se no presente (MARCUSCHI, 2008). O que nos interessa nos estudos feitos por Marcuschi acerca dos gêneros é a sua definição como “formas de ação social”. Esse conceito é importante para esta abordagem, porque trago, para a sala de aula, situações de práticas sociais que remetem a um ponto de vista mais próximo do contexto social, das experiências humanas e do funcionamento da linguagem.

Para Bakhtin (2000), a língua é usada nas diversas atividades humanas, e o seu uso é tão variado quanto as esferas de atividades existentes. Essa utilização da língua é proferida em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos que partem dos sujeitos que executam tal atividade. Esses enunciados são reflexos de cada situação específica comunicacional, obedecendo ao estilo verbal adequado, ao conteúdo (temático) próprio do contexto em que estão inseridos e à sua construção composicional. Os três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) formam indissociavelmente um - todo - do enunciado, “cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos **gêneros do discurso**” (grifo do autor) (BAKHTIN, 2000, p. 280).

Segundo Benedito Gomes Bezerra (2017), a adoção do termo gênero textual e gênero do discurso depende da ênfase que se pretende dar à análise. É importante dizer que, para este trabalho, não utilizo o termo ‘gênero do discurso’ proposto por Bakhtin (2000), mas apenas a nomenclatura ‘gênero’, por considerar a integração das duas dimensões: textual e do discurso.

A diversidade de gêneros é infinita, pois a atividade humana é inesgotável, e cada ambiente dessa atividade acolhe um repertório de gêneros que se diferenciam uns dos outros e vão se ampliando à medida que o próprio ambiente se desenvolve e fica mais complexo. Bakhtin (2000) afirma que gêneros são tipos de enunciados relativamente estáveis, que podem sofrer modificações, pois a sociedade se desenvolve e sofre influência de outras culturas, de outros fatores históricos ou apenas mudam com o passar do tempo. As modificações sofridas pelos gêneros são inevitáveis, eles estão relacionados às práticas sociais, de modo que as transformações concernentes à vida social implicam mudanças nos gêneros.

A separação entre estilo e gênero repercute de algum modo muitíssimo nefasto sobre a elaboração de toda uma série de problemas históricos. As mudanças históricas dos estilos da língua são indissociáveis das mudanças que se efetuam nos gêneros do discurso. A língua escrita corresponde ao conjunto dinâmico e complexo constituído pelos estilos da

língua, cujo peso respectivo e a correção, dentro do sistema da língua escrita, se encontram num estado de contínua mudança (BAKHTIN, 2000, p. 286).

A pluralidade de gêneros é imensa, pois cada esfera da sociedade humana produz gêneros adequados a diferentes situações. Tendo em vista esses aspectos, Bakhtin (2000) divide os gêneros em dois grupos: primário (simples) e secundário (complexo). Os gêneros primários constituem-se em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Já os gêneros secundários do discurso aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural mais complexa, porém pode haver uma imbricação desses dois grupos:

Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios - por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário- artística e não da vida cotidiana (BAKHTIN, 2000, p. 282).

Essa distinção entre os gêneros primários e secundários é importante para ampliar os elementos discutidos na pesquisa que darão suporte à análise de um texto concernente ao gênero canção. Vila Nova (2012), baseado no conceito de Bakhtin, define a canção como um gênero secundário, por ela se desenvolver em um contexto de comunicação cultural mais complexo. Por isso, entendemos que a natureza do enunciado deve ser elucidada e definida para uma análise mais criteriosa dos gêneros. Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades dos gêneros presentes nos diversos discursos, em qualquer área do estudo linguístico, levará ao formalismo e à abstração, distorce a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. Há uma simbiose entre vida e língua que só é possível porque os enunciados se concretizam e se materializam entre ambas. A matéria dos gêneros primário e secundário, vale salientar, é a mesma: o enunciado verbal. No caso do gênero canção, há uma intersemiose, pois além da linguagem verbal, ainda há a linguagem musical (harmonia, ritmo ou melodia), afirma Nelson Barros da Costa (2007a). Por isso, nessa perspectiva, trata-se de um gênero secundário.

Para abordar o brega-funk como gênero do campo musical brasileiro, faz-se necessário partir do pressuposto de que a canção é um enunciado dialógico que instaura diversos significados a partir de uma identificação genérica numa perspectiva estética e ideológica, dentro da pluralidade da música popular brasileira.

Num breve levantamento do percurso sócio-histórico do gênero, consideramos, de início, que a canção está vinculada a tradições orais em praticamente todas as culturas, de todas as épocas, o que, de acordo com Finnegan (2008), faz com que ela possa “sem dúvida

ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana.” (FIINNEGAN 2008, p.15). Autores como Schurmann (1989) ressaltam as práticas ritualísticas do passado, que conjugavam manifestações do canto e da dança, apontando como seus remanescentes rituais (VILA NOVA, 2012, P.31).

Apesar de a canção estar muito ligada às tradições orais, não podemos limitá-la apenas à veiculação oral. Dolz (2022), acerca deste gênero, afirma que ele é composto de materialidade diversificada, então, outros aspectos devem ser levados em consideração para sua melhor concepção, como por exemplo: ambiente de criação, lugares sociais ou esferas da atividade humana que determinam o gênero, articulação entre melodia e canção, conteúdos temáticos abordados e sobretudo, procedimentos estilísticos, vocais e musicais prototípicos. Neste caso, utilizo o brega-funk para explorar esses aspectos.

Vila Nova (2012) aborda a relação entre canção e poesia no mundo ocidental desde os poetas-músicos ambulantes, cujas narrativas de performances notáveis e atos de bravuras dos heróis fizeram emergir uma diversidade de mitos e lendas, como por exemplo, a poesia épica. Poesia e música podem ser evidenciadas também em hino, salmo, ode, madrigal, cantata, entre outros.

O Canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocaram os deuses pelo canto. Do mesmo modo, as declarações lírico-amorosas extraíam sua melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX (TATIT, 2004, P. 41).

A fala tem a sua própria particularidade que interage continuamente com as leis musicais, possibilitando a relação de compatibilidade entre melodia e letra, além de estar ligada diretamente ao compor e aos estados emocionais do intérprete.

De fato, por meio da linguagem oral cotidiana, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem tratamento especial que não exigido pelo texto verbal (TATIT, 2004, p.42).

Compreender o processo histórico e o contexto sociodiscursivo que nos traz elementos concernentes à construção do gênero é fundamental para uma abordagem na perspectiva da Análise Crítica do Discurso. Como será mostrado no próximo capítulo, o brega-funk é a mistura do gênero musical brega, nomenclatura atribuída aos cantores denominados “cafonas” dos anos 1970. No contexto de produção do brega-funk, estão imbricadas as questões raciais, sociais e de gênero, que são basilares para a compreensão de como os corpos, em sua maioria de mulheres negras, são

sexualizados e acabam reproduzindo parte do aparato cultural racista do século XX (HOOKS, 2019).

O trabalho com o gênero canção em sala de aula não se limita apenas a apreciação musical ou mera análise textual, mas desenvolver a sensibilidade e o pensamento crítico, despertar as emoções e atentar às diversas problemáticas do cotidiano. Ele possibilita a exploração de vários vieses, por isso, levar esse gênero para a sala de aula permitiu abordar valores estéticos, ideológicos, éticos, fonológicos, gramaticais, culturais, entre outros.

### **1.3 Gêneros e práticas de ensino**

Schneuwly; Dolz (2004) apresentam a ideia de gênero como meio de articulação entre as práticas sociais e os objetos escolares, mais precisamente, na área do ensino da produção de textos orais e escritos. Os autores, a partir das experiências acumuladas pela sociedade ao longo da história, fazem uma relação entre as noções de prática social e de atividade e, conseqüentemente, as de práticas e atividades de linguagem. O primeiro conceito é importante porque fornece um olhar sobre o contexto social das experiências humanas, o segundo conceito adota um ponto de vista psicológico para tratar da construção interna destas experiências (capacidades necessárias para produção e compreensão da linguagem). Mais adiante, a aprendizagem da linguagem se situa no espaço entre as práticas e as atividades de linguagem. Para Jean Paul Bronckart (2012), as atividades supracitadas podem ser decompostas em ações, ou estruturas de comportamento que não necessariamente ligadas aos motivos, mas orientadas por objetivos intermediários que se originam da vontade consciente e que implicam uma representação de seu efeito no âmbito da cooperação e da interação social. Há diversas modalidades em que as ações da linguagem são realizadas levando-se em conta as suas formas oral e escrita de produção.

Neste sentido, a atividade pode ser definida como um sistema de ações. De maneira mais concreta (Dolz, Pasquier e Bronckart, 1993), uma ação de linguagem consiste em produzir, compreender, interpretar e/ou memorizar um conjunto organizado de enunciados orais ou escritos (um texto, no sentido geral que nós damos a este termo enquanto unidade linguística) (SCHNEUWLY; DOLZ, 2004).

Outro ponto desta abordagem teórica diz respeito à aprendizagem da linguagem e seus desdobramentos. Os gêneros podem ser considerados mega-instrumentos que fornecem um suporte para a atividade nas situações de comunicação e uma referência para os aprendizes. Apesar dos aspectos comentados, Schneuwly; Dolz (2004) expõem a possibilidade de uma reavaliação do papel central dos gêneros, que possam, de fato, funcionar como objeto e instrumento de trabalho para o desenvolvimento da linguagem. Isso implica um trabalho lento, longo e complexo da forma de

avaliar a aquisição deste conhecimento, mas, por outro lado, aponta para o desenvolvimento de novos horizontes de trabalho. Dois pontos são importantes para discutir esse novo paradigma:

a) É necessário que a decisão didática de introdução dos gêneros na escola tenha objetivos de aprendizagens precisos: primeiramente trata-se de aprender e dominar o gênero para melhor conhecê-lo, apreciá-lo, compreendê-lo, para melhor produzi-lo na escola ou fora dela; em segundo lugar, de desenvolver capacidades que ultrapassem o gênero e que são transferíveis para outros gêneros próximos ou distantes.

b) Como o gênero funciona em um outro lugar social, diferente do seu lugar originário, ele sofre uma transformação no momento em que é transferido de outro ambiente. Ele é o gênero para aprender, embora permaneça gênero para comunicar. Por isso, é preciso colocar as(os) alunas(os) em situações que estejam cada vez mais próximas das verdadeiras situações de comunicação, para que, de alguma forma, façam mais sentido para eles.

Nessa perspectiva, a abordagem do gênero canção brega-funk com finalidade didática parte de sua comunicação inicial que estimula canto e dança e pode atingir outros patamares, conforme a mediação do professor. Há uma diferença entre os objetos de linguagem trabalhados na escola e os que funcionam como referência comunicativa em outros contextos. É preciso analisar a partir do ponto de vista de que o gênero trabalhado na escola é a variação de um gênero referenciado em seu contexto de produção inicial. Atualmente, a via empregada para abordar essa problemática é a elaboração de modelos didáticos de gêneros. Esse modelo didático trata de explicitar o conhecimento implícito do gênero, fazendo referência ao conhecimento formulado, seja no campo da pesquisa científica, seja pelos profissionais especialistas, seja nas experiências culturais cotidianas. Diante a multiplicidade de possibilidades para a elaboração desses modelos, pode-se optar por um processo didático composto de três momentos em forte interação e em perpétuo movimento, que são descritos em aplicação aos seguintes princípios:

Princípio da legitimidade (referência aos conhecimentos que emanam da cultura ou elaborados por profissionais especialistas); Princípio de pertinência (referência às capacidades dos alunos, às finalidades e objetivos da escola, aos processos de ensino/aprendizagem); Princípio de solidarização (tornar coerentes os conhecimentos em função dos objetivos visados) (SCHNEUWLY; DOLZ,2004).

Na aplicação, esses princípios são completamente dependentes um dos demais, é a imbricação profunda dos três tipos que constitui uma das dimensões da constituição do objeto escolar. Em suma, um modelo didático apresenta duas grandes características: ele constitui uma síntese com objetivo prático, destinada a orientar as intervenções dos professores; e aponta as dimensões ensináveis a partir das quais diversas sequências didáticas podem ser concebidas

(Schneuwly; Dolz, 2004). Tem-se, então, a possibilidade de trabalhar os gêneros a partir de objetivos práticos de aprendizagem predefinidos em um planejamento e que norteiam a elaboração de situações e sequências didáticas ou de outros dispositivos.

A Base Nacional Comum Curricular, documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais da Educação Básica, orienta para que o ensino de Língua Portuguesa seja alicerçado pelas habilidades desenvolvidas a partir do texto, sua produção e contexto:

Tal proposta assume a centralidade do texto como unidade de trabalho e as perspectivas enunciativo-discursivas na abordagem, de forma a sempre relacionar os textos a seus contextos de produção e o desenvolvimento de habilidades ao uso significativo da linguagem em atividades de leitura, escuta e produção de textos em várias mídias e semioses (BRASIL, 2018, pag. 67).

Ao componente LP cabe proporcionar, às(os) discentes, experiências que os ajudem no processo de letramento, de forma a possibilitar a participação crítica nas diversas práticas sociais constituídas pela oralidade, pela escrita e por outras linguagens. Anteriormente à BNCC, outro documento fazia menção ao uso dos gêneros e sua pluralidade no ensino de LP, os Parâmetros Curriculares Nacionais, cujo objetivo do Ensino Fundamental II era fazer com que alunas(os) fossem capazes de:

Conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como aspectos socioculturais de outros povos e nações, posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, de crenças, de sexo, de etnia ou outras características individuais e sociais (BRASIL, 1998, p. 7, *apud* GOMES).

Esse documento mais antigo já orientava o professor a inserir diferentes práticas discursivas na aula de LP, porém o simples registro não é suficiente para que uma prática marcada por traços culturais históricos possa ser modificada abruptamente, principalmente quando o legado dessas práticas é a negação de certos dizeres que não pertencem ao cânone literário. Jaciara Gomes (2016) aponta a importância do conhecimento das(os) alunas(os) com relação à produção sociocultural de outros grupos e suas práticas de leituras e escritas específicas. Esse é o caso do brega-funk, de seu nascedouro e de sua proliferação nas comunidades periféricas, conforme retrata o capítulo seguinte.

## 2. BREGA-FUNK: AFINAL, É BREGA OU FUNK?

A discussão, neste capítulo, consiste na história do brega-funk. A sua trajetória é percorrida desde a influência do romantismo e da sensualidade da música brega, as características trazidas do funk carioca até o seu desdobramento atual com o “Passinho”. São abordadas, neste capítulo, as origens do brega, do funk e a aglutinação desses dois ritmos, dando origem ao brega-funk.

### 2.1. O Brega

O termo Brega começou a ser cunhado no início da década de 80 para designar alguns cantores que renovaram a geração de músicos anteriormente conhecidos como “cafonas”, termo usado para classificar as práticas culturais que destoavam daquelas de raízes eurocêntricas, destaca Elton Gomes Fernandes Silva (2020). Eles apresentavam em suas músicas temas românticos e conseguiam um grande apreço popular, mobilizando massas em seus shows e faturando alto com grande venda de LP’s (ARAÚJO, 2002 *apud* FONTANELLA, 2005). Os diversos temas abordados nas canções iam desde as desilusões amorosas “*Eu não sou cachorro não*” a privações do dia a dia “*Cadeira de rodas*”, passando por impactos trazidos à sociedade pela tecnologia, é o caso da letra “*Pare de tomar a pílula*”, do cantor Odair José. Apesar da grande importância e da contribuição para a música àquela época, a crítica musical considerava essa produção de qualidade inferior, por isso não houve interesse em documentar a passagem desse movimento popular na história da música (ARAÚJO, 2002 *apud* FONTANELLA, 2005).

Apesar do grande sucesso da música brega até os anos 1990, o cenário ocupado por ela foi desaparecendo das mídias de massa, e muitos cantores seguiram fazendo shows em cidades menores e sem muita prospecção midiática. Alguns outros ritmos começaram a ganhar projeção no Nordeste do Brasil, foi o caso da lambada e do axé, porém não conseguiram ficar em evidência por muito tempo. Esses gêneros musicais traziam temáticas românticas do brega, ritmos caribenhos, com arranjo do rock, utilizando guitarra e teclado, além de apresentarem coreografias sensuais performadas por dançarinos vestindo trajes extravagantes. O ciclo da lambada rapidamente deixou de ocupar a mídia nacional e seus músicos passaram a se apresentar em lugares alternativos populares, absorvendo as novas influências, mantendo sua produção de atendimento a um público significativo nas periferias. Mesmo com o declínio do brega no cenário nacional, em Pernambuco, muitos cantores cafonas conseguiram não apenas se manter em voga, como influenciar nova geração de bandas.



“Em Pernambuco, muitos cafonas como Reginaldo Rossi e Adilson Ramos não só continuavam populares, como faziam escola em uma nova geração de bandas que surgia, como a banda Labaredas e Só Brega. Nos dois casos, à medida que se desenvolvia esse circuito musical alternativo nas periferias das duas regiões metropolitanas, o termo pejorativo “brega” foi sendo gradualmente assumido como um estilo musical por vários músicos e fãs, sendo incorporado ao nome das bandas e formando o “movimento bregueiro”. A partir do final da década de 90, com o ressurgimento de um interesse pela música considerada de mau gosto de décadas passadas, surgindo como o culto ao lixo típico do estilo *trash*, o Brega nacionalmente ganha nova visibilidade, apesar de deslocada, e cantores como Reginaldo Rossi e Sidney Magal passam a ser *cult*. Não haviam mais tantos motivos para se ter vergonha de ser brega” (FONTANELLA, 2005, p.23).

Com o passar do tempo, várias adaptações de diversos ritmos pop preferidos pela massa foram se remodelando, algumas bandas se unificaram ganhando força e dando reconhecimento a esse estilo que passou a se propagar como “O Brega”, cujas palavras, outrora pejorativas, passaram a representar uma performance bem-humorada de gosto marginal.

Nesse cenário, o brega do Pará cresceu e suas bandas tomaram uma projeção maior, graças à sua estrutura de produção musical e prospecção midiática. Elas contavam com um bom aparato logístico para montar sistemas de som e de iluminação, criavam, assim, condições ideais para a conquista de novos mercados Estado afora (NEVES, 2005 *apud* FONTANELLA, 2005).

Apesar de o ritmo brega já ser uma realidade em diversas cidades do Norte e Nordeste, o mercado ainda não possuía uma estrutura grande o suficiente para oferecer shows de grande porte, ficando o Brega limitado a pequenos espaços cedidos pela mídia. A chegada dos shows de bandas paraenses foi crucial para que um novo olhar fosse dado ao estilo na cidade do Recife. Agora esses shows representavam a vinda de uma estrutura de espetáculo mais robusta para a periferia, tratando da mesma temática local que as canções anteriores, porém com o mesmo aparato tecnológico de som, iluminação, figurino e palco daqueles paraenses “É a democratização, mesmo que em um circuito underground subalterno, do espetáculo midiático” (FONTANELLA, 2005, p. 24).

Para Fernando Israel Fontanella (2005), há várias diferenças entre o brega pop e a música cafona tradicional. Primeiro, ele destaca a dança executada por casais, mais próxima da estética da lambada, onde a sensualidade e os arranjos provenientes do ritmo caribenho e do forró ganham destaque, porém com batidas mais aceleradas e uso da guitarra, influência do rock internacional (NEVES, 2005 *apud* FONTANELLA, 2005).

Em seguida, Fontanella (2005) aborda a temática trazida das letras das músicas do brega, ainda mantendo uma forte carga romântica, ganha temas eróticos explícitos em que o sexo é tratado sem idealizações e como meio de conseguir prazer imediato e intenso. Esse discurso é ratificado semioticamente com o papel representado pelos dançarinos, performadores de coreografias com o forte apelo sexual das letras. A vestimenta desses artistas destaca partes significativas do corpo

dentro do contexto sexual, movimentos amplos e intensos também relacionados à sexualidade são coreografados nos palcos, reforçando os significados de libertação. Outro elemento apontado por Fontanella (2005), acerca das características particulares do brega pop, que reforçam a estética *kitsch* e sensual, é o nome das bandas musicais, dentre elas: Swing do Amor, Vício Louco, Pank Brega, Talibã, Brega.com, entre outras.

Mesmo com a aceitação popular, algumas bandas de brega tentaram se desvincular de elementos típicos dessa cultura para conseguir inserção no mercado mais amplo das grandes redes de comunicação. Fontanella (2005) destaca, desde a amenização dos temas sexuais explícitos nas letras, até a mudança do nome da banda, como no caso da Brega.com, que passou a se chamar Banda.com, a tentativa de fugir do rótulo das “bandas de brega”, visto pelos produtores como ponto negativo para a promoção midiática.

O cenário do brega pernambucano teve como maior expoente o cantor Reginaldo Rossi, cantor advindo de uma banda de rock dos anos 1970 e considerado “cafona” pela elite cultural daquela época. Ele explorou o “brega romântico” em suas músicas, não ficou limitado à Música Popular Brasileira, segmento onde iniciou seu trabalho. Rossi era considerado o Rei pelos pernambucanos, seu trabalho perpassou décadas e tem destaque na mídia e espaços de entretenimentos até hoje (SILVA, 2020).

No final dos anos 90 e início de 2000, com a chegada dos ritmos do Pará, Pernambuco sofre uma grande influência desse segmento musical e passa a dar espaço ao “tecnobrega”. Embora os ritmos paraenses exercessem forte influência no cenário local, outras variações do brega surgiram, foi o caso do “brega-funk” e a retomada das antigas músicas de “brega romântico” sob a nomenclatura de “brega das antigas”. Durante todo esse tempo, o brega conseguiu sobreviver graças, também, à sua fusão e adaptação a outros ritmos. Mesmo com tantas vertentes do brega no Estado, as músicas já existentes não sucumbiam às novas (SILVA, 2020).

Outro ponto importante para a manutenção e segmentação do brega, ao longo de décadas, foi a forma como sua promoção e circulação foi agenciada. O fato de essa cultura ter permanecido durante muito tempo restrita a bailes e shows na periferia, além da distribuição do material musical através do comércio informal, influenciou significativamente na sua prospecção e foi determinante para esse nicho. Mesmo quando uma banda conseguia uma representatividade maior em outros espaços privilegiados, ainda levava traços dessa influência marginal (FONTANELLA, 2005).

Na cadeia de produção do Brega Pop, ocorre uma “pirataria consentida” em que grande parte dos músicos e DJ’s gravam de maneira relativamente informal seus CD’s e distribuem eles mesmos para o comércio informal. Como consequência, a principal fonte de lucros da grande maioria das bandas não está na venda de CD’s, que quando são lançados oficialmente são vendidos em quantidade muito menores do que suas versões piratas. O

grande medidor do sucesso de uma banda são as coletâneas de DJ's de periferia, lançadas em séries (algumas já contando com mais de 10 volumes), e que juntam as músicas de mais ouvidas no momento (FONTANELLA, 2005, p.27).

Fontanella (2005) também destaca a vendagem, pelos camelôs, de outros bens culturais ligados ao brega, não resumindo, assim, apenas ao consumo de CD's. Silva (2020 *apud* FONTANELLA, 2009) discute acerca da democratização do artista a partir dessa logística de propagação do brega. Para ele, o artista deste segmento não necessita de domínio técnico artístico específico para circular nesses meios, pois o seu público não exige que ele tenha maiores habilidades para cantar ou compor. A principal fonte de lucro das bandas de brega é proveniente dos shows ao vivo, já que a vendagem de CD's se dá, em sua maior parte, no mercado informal.

(...) é importante frisar que a rede social que predominava nesse período era o Orkut. Nos últimos anos a popularização do Facebook, Instagram, Youtube e outras redes, facilitou a divulgação de artistas da periferia que raramente teriam oportunidade de divulgar seus trabalhos de estilo musical Brega em programas de TV, rádios e mídia impressa. Desse modo, a partir do que foi sinalizado por Fontanella (2009), observamos hoje que esta democratização perpassa o uso das redes sociais e plataformas de audiovisual como estratégias de carreira artística utilizadas por cantores(as), dançarinos(as) produtores(as) e empresários(as) do ramo (SILVA, 2020, p. 34).

Este modelo mais atual de disseminação e propagação do brega, a partir das redes sociais, muda a forma de mensurar a popularidade do artista. Se outrora se podia verificar o sucesso de determinada banca a partir da quantidade de vezes que se ouvia as músicas nos carrinhos de venda informal de CD's ou que eram reproduzidas pelos DJ's, agora esse indicador de sucesso é verificado a partir da quantidade de curtidas ou de seguidores dos fãs em postagens feitas pelas bandas de brega nas redes sociais.

Em junho de 2021, o prefeito da Cidade do Recife sancionou uma lei que tornou o brega Patrimônio Imaterial do Recife. O Projeto de Lei 01/2021, de autoria do vereador Marco Aurélio Filho, foi aprovado pela Câmara Municipal do Recife. O processo de institucionalização do brega começou quando a lei 16.044/2017, proposta pelo então deputado estadual Edilson Silva, foi aprovada pela Assembleia Legislativa de Pernambuco, que permitia o Estado de financiar o gênero nos grandes eventos públicos, segundo Emmanuel Bento (2021).

É importante trazer esta discussão acerca da historicidade do Brega, desde seu surgimento advindo dos artistas cafonas, a nível nacional, passando pelas diversas características pertinentes a este ritmo: forma de apresentação nos palcos, performance dos bailarinos, vestimenta dos artistas, conteúdo das letras, entre outros elementos comunicativos; até sua forma de propagação e consolidação no mercado cultural pernambucano, porque, mais adiante, esses fatos serão vistos como fundamentais para a consolidação identitária do brega-funk.

## 2.2. O Funk

A palavra funk vem de uma gíria norte-americana dos anos 70 (*funky*): termo pejorativo utilizado para atacar os negros, que significava malcheiroso. Na tentativa de ressignificar e contra-atacar a sociedade da época, os negros se apropriaram dessa gíria e deram a ela um novo sentido, ressaltando seu orgulho e sua identidade étnica. Essa estratégia se estendeu a outros elementos performáticos que construíram uma identidade *funky* de ser, a partir das roupas, do corte do cabelo, da forma de se comportar e até das músicas com arranjos mais agressivos e ritmo marcado que deram base ao funk atual, afirma Christina Fornaciari (2011).

Quando a música soul tem a percussão reduzida ao mais básico (bateria, baixo elétrico, guitarra e metais), tem-se o funk. Vianna (1988) lembra que essa mudança ocorreu no final da década de 1960 quando o soul era apenas “mais um rótulo comercial”, usado como sinonímia para black music. Foi nesse período que a palavra funk perdeu sua carga pejorativa (gíria utilizada pelos negros para se referir ao mau cheiro, quase um palavrão) e passou a simbolizar o orgulho negro (podendo fazer referência à vestimenta, à forma de andar e à de tocar música, bem como a um bairro da cidade) (GOMES, 2013, p. 81).

O funk nasce dentro de um contexto de contestação onde os norte-americanos, já na década de 1930, após migrarem de fazendas do Sul para o Norte dos Estados Unidos, denunciaram várias desigualdades sofridas e exigiram melhores condições de sobrevivência. No Brasil, houve uma ressignificação do ritmo, distanciando-se dessa conotação política do movimento (GOMES, 2013). Mesmo distante do caráter político estadunidense, segundo Coutinho (2015), o funk carioca foi recebido e incorporado por cantores e compositores negros como, por exemplo, Genival Cassiano, Toni Tornado e Tim Maia, dentre outros que embalavam as discotecas do início dos anos 1970 e contribuíram com o funk brasileiro.

Dessa forma, pontuamos as marcas do elemento rural e de questões raciais que compõem o estilo. Essa população negra norte-americana levou consigo sua música, o blues que, ao ser eletrificado, deu origem ao *rhythm and blues*. Passado algum tempo, surgiu o rock, música que conquistou os adolescentes brancos que passaram a copiar todo o estilo dos negros (KEIL, 1991 *apud* GOMES, 2013, p.81).

No início dos anos 1970, nos Estados Unidos, o “funk” e o “soul” eram confundidos e usados de forma indiscriminada sem ter relação exata com o que cada um deles significava. Esse movimento chegou ao Brasil inspirado no disco *Revolution of Mind*, de James Brown, que norteava os “Baile da Pesada” no “Canecão”, Rio de Janeiro. Outros movimentos culturais não ligados à negritude foram surgindo e permeando o espaço cultural da época, fato que acabou transferindo os “Bailes da Pesada” para a Zona Norte, onde foi absorvido pelo público do subúrbio carioca. Apesar dos Bailes da Pesada serem muito lucrativos, o público que o frequentava começou a reclamar de

falta de liberdade no espaço, e surgiram várias restrições por parte dos diretores. Um fato importante foi quando a direção do “Canecão” decidiu fazer um show com Roberto Carlos, essa foi a oportunidade que eles queriam para acabar de vez com baile. (Jornal de Música, n. 30, fevereiro de 1977:5 *apud* FORNACIARI, 2011).

O funk desde seu surgimento se configura como uma hibridização bastante diversa e aparentemente sem preconceitos, uma vez que agrega não só diferenças regionais (o rural e o urbano), mas também o profano e o sagrado. A descendência se deu dos lamentos negros rurais (o blues). Alguns artistas continuaram experimentando novos arranjos, seja com a marcação rítmica mais vigorosa (*rhythm 'n' blues*), seja com a melodia apurada e o esmero instrumental tomados de empréstimo da música gospel (o soul) (ESSINGER, 2005, *apud* GOMES, 2013, p. 81).

Muitos pesquisadores ressaltam que os anos de 1974 e 1976 foram o auge dos bailes, sempre lotados e que aconteciam de segunda a domingo. Sua divulgação era feita de modo restrito, com faixas em ruas movimentadas e no final de cada baile pelo próprio discotecário. É nessa época, pois, que a história do funk carioca ganha reconhecimento, através do papel didático dos bailes, trabalhando conceitos importados do movimento norte-americano do “Orgulho de Ser Negro”. Segundo Christina Fornaciari (2011), os bailes soul eram frequentados por alguns ativistas negros na tentativa de buscar novos adeptos, onde jovens negros, instruídos ou não, reuniam-se para ouvir o soul e inspirarem-se nas conquistas políticas dos negros norte-americanos, daí a politização do funk no cenário carioca.

Mesmo com seu contexto político pujante e sendo produzido para uma minoria, o funk também passou por um processo de comercialização. Vianna (1988 *apud* GOMES, 2013) mostra que esse processo permeou toda a black music norte-americana com o sucesso da “disco” e tomou conta das pistas de dança mundo afora, influenciando, inclusive, a Música Popular Brasileira (MPB). Gomes (2013) destaca que, ao longo dos anos 70, a black music ganhou popularidade nas ruas do Bronx, Nova Iorque, as festas eram realizadas em praças públicas e anunciavam o que viria a ser o verdadeiro movimento da cultura black. Os principais expoentes dessa reação black eram disk-jockey (doravante DJ) jamaicano Kool-Herc, influenciado não só pela onda de *sound systems*, mas também pelo uso do aparelho de mixagem na construção de novas músicas, e praticar o *scratch* (ruído feito pela ranhura da agulha do toca-disco no vinil em sentido anti-horário). O pioneiro desta técnica, Grandmaster Flash, também criou a figura do MC.

É importante dizer que tanto o rap quanto o scratch são apenas uma parte do diversificado leque de expressões culturais do chamado movimento hip-hop. Nessa época, surgem conjuntamente àqueles o break e o grafite. Todos esses elementos formam a cultura hip-hop, uma forma autêntica de manifestação cultural das periferias dos grandes centros urbanos. O hip-hop ganhou visibilidade e projeção nos guetos dos bairros pobres dos Estados Unidos (...). O movimento hip-hop é composto por quatro elementos, a saber: o

DJ, responsável pela música; o MC, responsável pela poesia (rap); o dançarino, responsável por executar os passos do *break* e o grafite, que é a arte gráfica realizada, no início, nos muros e trens do metrô de Nova Iorque (GOMES, 2013, p. 82).

O hip-hop, após seu sucesso entre os nova-iorquinos de maior elegância, ganhou o mundo, nos anos de 1980, e levou consigo algumas características incorporadas da *black music*, do rap e do break como a maneira de dançar e a adoção de marcas esportivas nas vestimentas, que influenciam até hoje no funk brasileiro.

“E, não deu outra, o funk, estilo próprio de música negra americana que se desenvolveu a partir da década de 1960, surge com muita força entre a juventude brasileira. No Brasil, o estilo teve sua origem na Zona Sul do Rio de Janeiro, mas foi na periferia, no subúrbio da cidade que se desenvolveu de forma bem singular, revestindo-se de características tipicamente brasileiras, mostradas em uma nacionalidade também única, embora no início tenha se mantido da produção estrangeira...” (GOMES, 2013, p. 82).

O funk brasileiro começa a conquistar espaço radiofônico e televisivo nos anos de 1990, isso deu ao movimento uma projeção nacional (como Furacão 2000 e Xuxa Park) (ARCE, 1997, p.157 *apud* COUTINHO, 2015), que passou a ser identificado como meio de divulgação de problemas sociais vivenciados pelos seus adeptos. O destaque ocupado pelo funk e hip-hop, no cenário brasileiro, não foi suficiente para livrá-los dos ataques da crítica, que os classificava como meios utilizados pelos grandes traficantes de drogas para atrair e recrutar jovens à vida do crime (COUTINHO, 2015).

Chega ao Rio de Janeiro um novo ritmo oriundo da Flórida, o Miami Bass, que consiste em músicas com letras erotizadas e batidas rápidas. Esse ritmo logo se tornou um grande sucesso (...) Com a chegada do Miami Bass, que trazia músicas mais erotizadas, batidas graves, acentuadas e mais rápidas, os bailes se tornam mais violentos, e funcionam sob aguda vigilância da polícia e da imprensa. Uma CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito, criada na Assembleia do Rio de Janeiro no final dos anos 90, visava a acabar com a violência em grande parte dos bailes (FORNACIARI, 2011p. 20).

Herschmann (2000 *apud* GOMES, 2013) discute acerca da violência no mundo funk. Há uma distinção entre dois tipos de bailes, os de comunidade: aqueles cuja violência é combatida pelos organizadores do evento ou pelo poder paralelo, que não deseja a presença dos policiais no evento; e os de corredor: onde a violência é “organizada”, “ritualizada” (grifo da autora), para que não sofressem intervenção policial. Além disso, outro fato curioso é que os bailes de comunidade onde não havia confusões foram interditados.

Levantamos uma hipótese distinta para compreensão desse ato. Talvez o poder público não desconhecesse a ausência de confrontos nesses lugares, mas pelo contrário tivesse conhecimento que se tratavam de territórios não neutros, onde o “poder paralelo” tinha representação, daí porque não permitir que esses espaços continuassem sustentando ideologicamente o tráfico, segundo o que muitos acreditavam. Aqui, julgamos que o interesse maior do Estado era combater a questão do tráfico, enquanto a preservação da

vida (supostamente ameaçada nos bailes de corredor) poderia ser postergada. Trata-se de uma hipótese válida também se recordarmos que quem se “arriscava” nessas festas não parecia ter muita importância para as políticas públicas, já que muito pouco se fazia (se faz) por aquela gente (GOMES, 2013, p.86).

Embora a sociedade enxergasse a violência como parte integrante dos bailes, outros elementos como o humor e o erotismo eram destaque naquele cenário, principalmente onde a violência era controlada. Apesar de não compreender o erotismo trazido nas letras da música em inglês, as danças de “rala-rala” e “esfrega-esfrega” representavam bem o significado do texto (VIANNA, 1988 *apud* GOMES, 2013).

### **2.3 O brega-funk**

Como vimos nos dois pontos anteriores, embora suas propagações tenham se dado de forma semelhante, o brega e o funk têm origens e ritmos diferentes. Em Pernambuco, houve uma aglutinação desses dois ritmos, dando origem ao brega-funk. Já nos anos de 1980, os bailes funk ocupavam alguns espaços na região metropolitana do Recife, foi durante a década de 1990 que essas festas atingiram seu apogeu. No final dos anos 1990, a projeção do funk perde força e dá lugar ao pagode e ao sertanejo. Não demorou muito para o funk ressurgir no cenário local, desta vez, obtendo maior visibilidade na periferia. O, ainda então, funk trazia em suas músicas revolta/denúncia social, desafio entre grupos, (in)consciência política, relações de amizade, companheirismo, o erotismo (apelo sexual) e o romantismo (GOMES, 2013). Mais tarde, por influência do tecnobrega e do brega pop, estilos que mostram a sexualidade e que são bastante difundidos no norte-nordeste, o funk ganha um formato ainda mais particular, e o que era uma tentativa de se manter no mercado local, acaba por roubar a cena musical e se tornar uma grande atração no Estado (GOMES, 2013).

Naturalmente que estes ambientes sexualizados são uma instância enunciativa das canções e da imagética do brega. A cena brega da cidade do Recife apresenta uma curiosa dicotomia: de um lado, observa-se a profusão de bandas com vocais femininos sussurrados exaltando o poder feminino; de outro, a aparição de MCs (mestres de cerimônias, assim como no funk carioca) que discorrem nas suas letras sobre o caráter sedutor da figura masculina. Bandas como Metade, Lapada, Musa do Calypso2, Swing do Pará, Toda Boa, entre outras, são a própria performatização das mulheres sedutoras (SOARES, 2012).

Em 2018, três jovens da periferia da região metropolitana do Recife, MC Loma e as Gêmeas Lacração gravaram um vídeo caseiro e lançaram o *hit* Envolvimento, que ganhou projeção nacional e deu ao brega-funk recifense uma visibilidade, até então, nunca vista antes (BENTO, 2020). O fato

de *Envolvimento* ter tido tamanha repercussão nos traz dois pontos positivos: o primeiro, uma mulher consegue “emplacar” uma música de brega-funk em um universo extremamente machista e heteronormativo; o segundo, o brega-funk local jamais teve tamanha divulgação fora de Pernambuco. Desde então, o processo de nacionalização do brega-funk foi se intensificando. No ano de 2020, das dez músicas mais ouvidas durante o carnaval, na plataforma de *streaming* musical spotify, três eram de brega-funk. Em primeiro lugar estava a música Tudo *Ok*, de Thiaguinho MT, Mila e JS, o Mão de Ouro, em terceiro: Sentidão, de Pedro Sampaio e Felipe Original; e em sétimo lugar: Surtada, de Dádá Boladão, OIK e Tati Zaqui (BENTO, 2020).

A prospecção do videoclipe de MC Loma e as Gêmeas foi muito importante para o cenário do brega-funk local, pois ele permitiu que o gênero conseguisse alcançar uma visibilidade nacional nunca vista antes.

Dois processos comunicacionais são fundamentais para o entendimento das dinâmicas envolvendo a consagração de MC Loma e as Gêmeas Lacreção através do videoclipe “Envolvimento” e centrais no espriamento e popularização do Bregafunk no Brasil: os sistemas de recomendação das redes sociais digitais e a formação de redes sócio-técnicas envolvendo atores sociais humanos e não-humanos em contextos digitais. Antes da cantora Anitta imitar e, portanto, apresentar MC Loma e as Gêmeas Lacreção para seus seguidores, as meninas já tinham sido recomendadas pelo youtuber Felipe Neto semanas antes: “Achei o hit do Carnaval”, bradava o influenciador digital ao se referir e “reagir” à precariedade estética presente no videoclipe da canção “Envolvimento” (SOARES, 2021 p. 246).

O meio de propagação do brega-funk nesse período deixou de ser os carrinhos de CD’s, citados no item anterior, e passou ser difundido nos espaços virtuais. O influenciador digital, Felipe Neto, *youtuber* com muitos seguidores nas redes sociais, fez críticas positivas para que seus fãs apreciassem também aquela música, que na sua concepção, seria o *hit* do carnaval próximo. Apesar de toda evidência do brega-funk no cenário nacional, Soares (2021) aponta uma tentativa de apagamento por conta dos grandes veículos de mídia quando se referiram ao brega-funk como apenas funk, nomenclatura oriunda do Sudeste.

Principalmente nos grandes veículos de mídia, MC Loma era constantemente chamada de “funkeira”, evidenciando zonas classificatórias que apagam a terminologia “brega” ao vincular a cantora a um gênero musical. (...) Quando a faixa “Envolvimento” ocupou a primeira posição das “As 50 mais virais” do Spotify, em fevereiro de 2018, ela se encontrava em playlists de Funk. Só uma semana depois, a principal plataforma de consumo de música em streaming no Brasil criou uma playlist específica intitulada Bregafunk – e que trazia a imagem de MC Loma e as Gêmeas Lacreção ilustrando a capa da referida playlist (SOARES, 2021 p. 248).

Outro ponto importante trazido por Soares (2021) é que grande parte dos artistas de brega-funk são afrodescendentes, e muitos provenientes da periferia da RMR. Esse fator racial passa a ter



outras implicações quando os artistas de brega-funk passam a ocupar espaços frequentados pela “alta sociedade” (grifo do autor) do Recife. Alguns produtores impedem os “maloqueiros” (nomenclatura utilizada pejorativamente para ofender, depreciar e desqualificar o jovem periférico) de subir ao palco para cantar sob o pretexto de que suas músicas “incitariam a violência”. Esse é mais um exemplo “do sectarismo de classe social e do racismo que permeiam o cotidiano dos artistas de periferia e de grande parte de indivíduos negras e negros pobres do País” (SOARES, 2021 p.248).

A nomenclatura “maloqueiro” passa a ter um novo significado para os jovens dançarinos de brega-funk. Assim como o termo *funky* sofre uma ressignificação pelo movimento negro nos Estados Unidos da América. Esses jovens atribuem um novo tratamento ao termo pejorativo (maloqueiro) e batizam a sua coreografia que mescla passos do funk, swingueira e street dance como “passinho dos malocas”.

Os malokas (gíria para “maloqueiro”, “meninos da periferia”, “galeroso”) realizavam coreografias em que movimentam os braços e a região da virilha, simulando movimentos sexuais e mesclando conotação erótica com irreverência. Sarrada, puxada, laço e ombrinho são alguns dos nomes atribuídos aos principais movimentos coreográficos que iriam habitar vídeos dispostos em redes sociais e instaurar novos movimentos de intensificação dos processos de celebração de anônimos no contexto da música brega de Pernambuco. A dança, mais uma vez, se consagra como um elemento intensificador da presença em rede social e das disputas de valores que surgem dentro do gênero musical. (...) O passinho dos malokas se conecta ao Bregafunk mas cria dinâmicas autônomas a partir da consagração de dançarinos e não necessariamente cantores (SOARES, 2021, p. 261).

As redes sociais e as plataformas audiovisuais permitiram uma grande propagação do brega-funk pelo Brasil afora. Graças a essa ampla divulgação, o passinho se tornou conhecido pelos usuários dessas plataformas e em pouco tempo passou a influenciar a geração desses jovens no que diz respeito à sua coreografia. Grupos de comunidades da RMR começaram a marcar encontros para competir e mostrar quem melhor executava a coreografia, surgiram as batalhas do passinho. “Nas batalhas, as apresentações de pequenos grupos, trios, duplas ou pessoas individualmente (geralmente crianças ou jovens) disputam a preferência dos espectadores” (SILVA, 2020, p. 35). Esse movimento permitiu que os artistas periféricos se conectassem através das redes sociais digitais e compartilhassem experiências, vivências, inclusive símbolos identitários pernambucanos. Apesar do movimento positivo vivido pelos jovens, uma série de tensões vinha à tona, evidenciando, mais uma vez, os estigmas sociais e raciais. Ao marcarem, pelas redes sociais, os locais dos encontros a fim de promoverem as batalhas do passinho, os jovens eram expulsos pela segurança policial, dos espaços públicos, que, por vezes, se localizavam na região mais abastada do Recife. Vários episódios exigindo que os jovens “se retirassem” dos parques e praças públicas, sob

o pretexto de ameaça pública, foram compartilhados nas redes sociais e amplamente noticiados pela mídia, afirma Soares (2021).

Ao longo deste capítulo, mostrei o percurso trilhado pelo brega-funk desde o movimento brega da década de 70, a influência do Funk e a aglutinação desses ritmos dando origem ao que chamamos hoje de brega-funk. É importante salientar o caráter marginal sempre atribuído a todos esses gêneros e a tentativa de apagamento de suas histórias. Foram evidenciados o meio de circulação, a forma de propagação dessas canções e as adaptações necessárias para que cada gênero conseguisse se manter e sobreviver no mercado cultural. A seguir, utilizando alguns referenciais de temas recorrentes nas composições, será abordado como se dá a construção social da imagem da mulher no brega-funk.

### **3. ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO: CONSTRUÇÃO SOCIAL DA IMAGEM DA MULHER DO PATRIARCADO AO BREGA-FUNK**

Este capítulo apresenta, de início, uma discussão acerca da construção da identidade social da mulher ocidental, no patriarcado brasileiro, nos últimos séculos, conforme Stuart Hall (2006), Kellen Jacobsen Follador (2009), Ana Maria Colling (2015), Angela Davis (2016) e Bell Hooks (2019). Em seguida, passa-se à construção social dessa identidade à luz das práticas discursivas e sociais defendidas por Norman Fairclough (2016). Apesar de a mulher estar inserida em um ambiente onde historicamente a sociedade ainda lhe designa atribuições domésticas, cuidado com os filhos e marido, exercendo um papel de submissão, recato e docilidade, ela consegue, timidamente e através de muita luta, participar de espaços outrora exclusivamente pertencente aos homens.

Para tanto, é possível fazer um paralelo da personagem dos contos de fada Malévola, com uma releitura apresentada por uma música de brega-funk, também intitulada Malévola. Ao longo do capítulo, discuto a possibilidade de inserção social, ainda tímida, mas que dá à mulher uma prospecção diferente daquela estigmatizada. Neste capítulo, a formação da identidade social da mulher passa a ser abordada sob diferentes perspectivas teóricas, a partir do exemplo de uma música de brega-funk, a fim de discutir os novos rumos que a mulher vem trilhando no brega-funk no Brasil.

#### **3.1. Construção da identidade**

Nesta seção, faço uma reflexão acerca da construção da identidade como produto social das interações entre o sujeito e o meio em que ele vive. Essas identidades passam pelo papel social desenvolvido por cada indivíduo e podem variar de acordo com o contexto em que ele se encontra e como ele decide apresentá-las ao seu interlocutor. Para Moita Lopes (2003), as identidades não pertencem aos sujeitos, elas estão sempre em processo e dependem de situações discursivas diversas em circunstâncias únicas, pois é levada em consideração a importância que os indivíduos dão a si e aos outros envolvidos no discurso. Para Hall (2006), em detrimento das identidades modernas do século XX, as velhas identidades que norteavam o equilíbrio social estão em declínio e novas identidades surgem, conseqüentemente, fragmentam o indivíduo até então compreendido como uno.

Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos

sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (HALL, 2006 p. 9).

Assim como as identidades são instáveis, o discurso também o é, uma vez que para Hall (2006) é através do discurso que os indivíduos constroem suas identidades como forma de manifestação social. Neste caso, há uma imbricação entre discurso e identidade, em termos de manutenção ou mudança das convenções sociais. A partir do pensamento de Hall e por acreditar que a identidade não pertence ao sujeito nem tem caráter individual pessoal, apresento as ideias baseadas na discussão da identidade social. Hall (2006) aponta três concepções independentes de identidade, quais sejam:

- i) sujeito do Iluminismo, cuja concepção de indivíduo era baseada no sujeito centrado, unificado, com alta capacidade de razão e consciência de razão inatos;
- ii) sujeito sociológico baseava-se na concepção interativa da identidade e do eu, excluindo a possibilidade de autossuficiência e autonomia do sujeito com relação ao seu núcleo interior;
- iii) sujeito pós-moderno cuja identidade não é fixa, essencial ou permanente.

Pode-se observar que neste último conceito de identidade móvel, transformada continuamente, é definida pela história do sujeito e não por características biológicas. O indivíduo performa diferentes identidades em momentos distintos, não há um “eu” (grifo do autor) coerente. “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 13).

Fairclough (2016) faz um recorte das identidades sociais no que se refere aos trabalhadores, para ele as mudanças nas práticas discursivas passam a assumir um papel importante como meio de produção e controle social no local de trabalho. As identidades sociais dos trabalhadores passam a ter uma definição que foge restritamente ao âmbito ocupacional e tange à esfera privada. As mudanças sociais, nesta esfera, também são marcadas pela importação oriunda dos países economicamente mais bem-sucedidos, de estilos de administração e modelos tecnológicos mais eficientes. Esse novo aparato tecnológico implica mudança nas práticas discursivas locais, e o que antes era limitado ao grupo social local, agora passa a configurar “tensões generalizadas entre práticas internacionais importadas e tradições locais” (FAIRCLOUGH, 2016, p. 26).

As identidades sociais, além de formatarem as práticas do meio de produção, também atingem o processo de divisão ideológica de classes, fazendo com que determinados grupos atribuam identidades a outros grupos. A exemplo disso, temos a visão social estereotipada da mulher, a qual

são atribuídas funções extremamente limitadas. Ainda há muitos campos profissionais dominados pela presença masculina e quando há uma mulher neste determinado posto causa estranhamento, causaria ainda mais estranhamento se a ocupação fosse por uma mulher negra. Esta desigualdade marca não só a diferença entre gêneros, mas de classes sociais e de raças.

Durante a pesquisa com as(os) alunas(os), percebi que havia um estereótipo construído com relação à identidade da mulher. A maioria das(os) alunas(os) defende que a mulher deve ocupar os espaços que ela quiser, mas ainda há uma resistência com relação à sexualidade, se comparada àquela masculina. As(os) estudantes fizeram generalizações, supondo que as mulheres que “se submetem” a dançar o brega-funk não se valorizam como mulher ou “elas não têm amor-próprio”. Essa contradição – ora a mulher pode estar onde ela quiser, ora ela não se dá o valor por performar determinada dança – nos mostra que a construção social da imagem da mulher no paradigma vigente ainda carrega traços de um sistema patriarcal que nega à mulher direitos, autonomia e visibilidade, e relaciona sua identidade social à submissão, ao recato e à docilidade, além das atribuições domésticas, do cuidado com os filhos e com o marido (FOLLADOR, 2007). No próximo tópico, eu discuto acerca da construção social da identidade da mulher, ora associada à imagem da Virgem Maria ora à Eva pecadora.

### **3.1.1. A construção histórica da identidade feminina**

Começo fazendo uma observação acerca do termo utilizado para denominar o sexo/gênero feminino neste trabalho. Segundo Judith Butler (2003, P. 24), a distinção “entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo”. Apesar de a autora ter lançado mão deste conceito para contestar a unidade do sujeito e apresentá-lo numa perspectiva de interpretação múltipla do sexo, para fins didáticos, seguindo esta lógica, utilizarei o termo ‘mulher’ para uma referência baseada apenas no sexo, já o termo ‘feminino’ será utilizado para designar um conjunto de características atribuídas socialmente ao sexo feminino. Adoto, portanto, o ponto de vista de Simone de Beauvoir acerca do gênero como construto social “tão variável e volativo” (BUTLER, 2003, p. 27).

A discussão social acerca da identidade da mulher na sociedade não é nova. Essa temática já teve vários olhares e à mulher quase sempre tem sido atribuída uma feminilidade marcada por duas perspectivas ideológicas: de um lado a submissão, o ser frágil, vitimizado e santo; do outro, os papéis de mulher forte, perigosa e pecadora. Utilizo o pressuposto de Hall (2006), para justificar a construção da identidade da mulher a partir do discurso social.

Para Follador (2009, p. 4), essas características culminaram em dois papéis que o homem ocidental impôs às mulheres: o de Eva, que servia para desvalorizar a imagem da mulher por ele maculada; e o de Maria, mãe santa, obediente e zelosa, modelo a ser alcançado por toda mulher honrada. Para Delumeau<sup>1</sup> (1990), a mulher era associada a forças da natureza, durante milênios, por ser fértil e reprodutora. Essa capacidade inexplicável da maternidade, à época, provocava medo nos homens. Esse medo do desconhecido levou o homem a desenvolver estratégias de domínio sobre a mulher para garantir o seu controle e sua superioridade em relação a ela. Para Ana Maria Colling (2015), os fundadores do discurso que apresenta Eva como pecadora e a Virgem Maria assexuada são geralmente homens que representam, numa relação de poder, o gênero feminino. No ocidente cristão medieval, o símbolo do pecado e da tentação materializado na imagem de Eva associa a mulher ao demônio, ao mesmo passo que, durante a Idade Média, houve um fortalecimento do culto à Virgem Maria, que representava o ideal de mulher pura, assexuada, capaz de conceber sem pecar, e deveria ser seguido por todas em detrimento do castigo e da herança sexual deixada por Eva.

Logo, é nítido que no Ocidente a imagem das mulheres ora foi diabolizada, ora santificada, e, a expressão diabólica compunha a noção de uma natureza sexuada selvagem, rebelde, má, cuja domesticação resultaria na imagem da “boa”, da “verdadeira” mulher. Os discursos fundadores dessas concepções em torno do feminino vão de Aristóteles a Paulo de Tarso, passando por inumeráveis caminhos discursivos e temporalidades diversas, entre o medieval, com as teorias de Santo Agostinho, e, a modernidade, com os discursos de Rousseau (FOLLADOR, 2009, p. 05).

A mulher só passou a ser conhecida como “guardiã da infância” (grifo da autora) no século XVIII, porém não foi fácil convencer a sociedade de que a mulher, outrora considerada perigosa, poderia se responsabilizar pelos cuidados de uma criança. A mulher passou a assumir o papel de boa mãe, adequado à imagem de Maria e à função divina, e aquela que transgredisse ao modelo “esposa-mãe-donadecasa-assexuada” (grifo da autora) desvinculava-se do papel social esperado pela sociedade da época, afirma Follador (2015). A seguir, veremos que esse ideal de mulher que subordinava sua sexualidade à maternidade dominou o pensamento social dos séculos XIX e XX, e foi chancelado cientificamente por filósofos, médicos e juristas, legitimando aquelas características femininas de gênero atribuídas à mulher e já explicadas pela ideologia cristã.

O discurso grego acerca das diferenças sexuais entre homens e mulheres permanece até hoje na nossa construção da imagem feminina, como afirma Colling (2015, p. 184):

É Platão que inaugura a teoria da matriz, do útero como animal raivoso, dando identidade à mulher. Inicia-se aí o culto à reprodução e a crítica ao celibato feminino. Esta proposta irá desembocar mais tarde na histeria, caracterizada como uma doença feminina por excelência, e entre as causas de sua origem a “falta de homem”. É a incompletude da mulher sendo teorizada.

1. DELUMEAU, Jean. História do medo no Ocidente: 1300-1800. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

O pensamento de Platão imbrica-se com o de Hipócrates<sup>2</sup> no que diz respeito à imagem da mulher como matriz, ser reprodutor semeado por outro, já a do homem como semente. Hipócrates acreditava que a semente “macho” era mais forte que a semente fêmea, porém ambos, homens e mulheres, tinham sementes fortes e fracas. Caso a semente forte viesse dos dois lados, o resultado era um macho, caso a semente fosse mais fraca o produto era fêmea. Para completar essa teoria, se a semente mais fraca fosse mais abundante, esta dominava as mais fortes, misturar-se-ia a elas e o resultado era fêmea; se a semente forte fosse mais abundante, a mais fraca seria vencida e transformar-se-ia em macho. Hipócrates também acreditava que a saúde das mulheres melhorava a partir do momento em que elas tivessem relação sexual com o homem, pois o coito as umidificava eliminando a *secura* que causavam dores aos seus corpos, além de umidificar o sangue e deixar o caminho mais fácil para a menstruação (caso a mulher não menstruasse, era considerada doente).

O sistema reprodutivo da mulher continuava sendo um mistério, exageravam-se os efeitos supostamente debilitadores da menstruação, tida como uma tensão tremenda em um sistema já débil por si. Jules Michelet afirmava que, devido à menstruação, “durante 15 ou 20 dias de 28 (poderíamos dizer que quase sempre), uma mulher é não somente uma inválida, senão uma inválida ferida. Ela sofre sem cessar a eterna ferida do amor”. Nos dias de menstruação as mães 19 recomendavam às suas filhas que não realizassem qualquer atividade física e, especialmente, qualquer esforço intelectual (COLLING, 2015, p. 194).

Ainda na perspectiva filosófica grega, Aristóteles<sup>3</sup> defendia duas maneiras para definir as características dos corpos femininos: uma é a característica anatômica, na qual o homem possui um pênis e a fêmea um útero; a outra é a inferioridade da mulher com relação ao homem. Esta comparação na história dos animais sempre traz a mulher com o corpo mais débil e fraco. Aristóteles também defendeu a teoria de que o cérebro da mulher era menor que o do homem para legitimar a maior inteligência do homem em relação a da mulher. “Entre os animais, é o homem que tem o cérebro maior, proporcionalmente ao seu tamanho, e, nos homens, os machos têm o cérebro mais volumoso que as fêmeas” (ARISTÓTELES, 1957, P.41 *apud* COLLING, 2015, p. 186).

O pensamento aristotélico e platônico, durante a Idade Média, foi utilizado pela igreja para legitimar o discurso cristão da inferioridade da mulher. Como vimos acima, o relato da criação da mulher, assim como a sua parte na tentação de Adão, sucumbindo na condenação divina, castigou toda a humanidade com efeitos que questionam a dignidade da imagem feminina até a atualidade. O discurso religioso influenciou os juristas, que consideraram a mulher com menos capacidade de autonomia, segundo Colling (2015, p. 190):

2. O maior médico da Antiguidade, incorporou os saberes médicos e de cura do corpo condensados por Platão e Aristóteles, que provinham das parteiras sobre as doenças das mulheres, ligados à menstruação, parto, menopausa, etc, in Colling (2015).

3. Tratado da geração dos animais, ARISTÓTELES. Les parties des animaux. Paris: Les Belles Lettres, 1957, p. 41. Tradução livre.

São Tomás de Aquino, também um bom leitor de Aristóteles, influenciará os juristas, que consideram as mulheres carentes de capacidades para se regerem a si próprias, devendo estar, por isso mesmo, sujeitas à tutela de alguém. Explica que os fundamentos desta sujeição – que é diferente da do escravo – são altruístas, destinando-se a proteger a própria mulher. Antes do casamento, estão sob a *patria potestas* do pai, depois, como pupilas, sob a curatela do marido: assim assimilou o direito os ensinamentos religiosos.

O discurso psicanalítico freudiano, no ensaio *Feminilidade*, aproxima-se daquele de Aristóteles no qual a mulher por si só não consegue produzir a semente, só o macho poderia ser fecundo. Freud<sup>4</sup> ainda defende a ideia de que a mulher é castrada pela falta de pênis e isso a torna um homem incompleto cujo momento culminante na vida se produz quando esta dá à luz um filho homem.

Foi o discurso da histeria feminina cujos sintomas são a languidez, o cansaço, a melancolia e o desinteresse das mulheres, desenvolvido nos séculos XVIII e XIX, que fascinou Freud. Segundo ele, a sexualidade feminina é desenhada a partir do confronto com a “perfeição” masculina e marcada por uma insatisfação da mulher, de sua consciência da falta do pênis e na inveja dele. O feminino é definido como falta, privação, impotência – a mulher é um homem incompleto (COLLING, 2015, p. 196).

Para resolver o “problema” da inveja que as mulheres teriam com relação à falta do pênis, Freud defende que tudo estaria resolvido quando ela desse à luz um filho homem, assim ela criaria um substituto ao pênis que lhe faltara. Ele ainda afirma que esse seria o momento culminante na vida da mulher.

Esse paradigma da construção social da imagem da mulher no mundo ocidental foi trazido pelo colonizador e absorvido pelo sistema patriarcal brasileiro. O modelo social feminino atribuído à mulher, aqui, ratificou o lugar de submissão, recato e docilidade, “onde sua tarefa seria a de cuidar da casa, dos filhos e do marido, e, sendo sempre totalmente submissa a ele” (FOLLADOR, 2015, p. 8). De modo geral, o poder absoluto era destinado ao homem, chefe da família na sociedade patriarcal brasileira, e à mulher era relegada a vida doméstica, reclusão ao lar junto à criadagem escrava. No período colonial, a educação formal era prioridade apenas para os homens, as mulheres não tinham esse direito. Aprender os deveres com a administração da casa e criação dos filhos era o que lhes cabia, além de se sujeitarem a aceitar as relações extramatrimoniais dos seus cônjuges com as escravas, afirma Follador (2015). Esse modelo social não era o mesmo para todas as mulheres, havia aquelas que precisavam trabalhar para sustentar a família e dividiam o espaço público reservado aos homens. As mulheres negras sempre trabalharam fora, proporcionalmente mais que as suas irmãs brancas. Esse padrão, ainda comum no século XXI, reproduz àquele estabelecido no período da escravidão (DAVIS, 2016). Para além dessas exceções, as mulheres não podiam sair desacompanhadas e sua presença em determinados espaços só era bem aceita se concernentes às

4. FREUD, Sigmund. A Feminilidade. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1994.



atividades religiosas, como missas, novenas e procissões, que serviam também para o lazer aos jovens daquela época. A tentativa de manter a mulher isolada do convívio social, limitando-a à participação da vida pública apenas no que diz respeito à religiosidade, tem a ver com aquele conceito da imagem feminina, trazido da seção anterior, ligada à Virgem Maria.

Toda essa vigilância em torno da mulher era necessária para se resguardar a virgindade, a fidelidade e a honra. Caso fosse solteira, a mulher era vigiada para que mantivesse essa qualidade, pois de sua castidade e pureza dependia a honra de todos os homens da família, ou seja, irmãos e pai. Quando casada a mulher era vigiada porque dela também dependia a honra do marido, tanto no que dizia respeito à fidelidade e a legitimidade da prole, quanto no que se referia à própria masculinidade do marido. Assim, cabia à mulher, em parte, a responsabilidade pela manutenção da honra dos homens da família a qual pertencia (FOLLADOR, 2015, p. 9).

Os padrões femininos até aqui expostos se aplicavam, de modo geral, às mulheres brancas e de melhor situação financeira. As mulheres negras, escravizadas, mestiças e até mesmo as alforriadas já eram consideradas pela sociedade como mulher sem honra. “A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias” (DAVIS, 2016, P. 21). Follador (2015) destaca que àquela época havia três classificações para as mulheres: as honradas, que seguiam o ideal de pureza mariano, adequando-se aos padrões sociais da época; as desonradas, mulheres que perdiam a virgindade antes do casamento, praticava relações extraconjugais e possuíam um comportamento transgressor; e as sem honra, mulheres ligadas à prostituição<sup>5</sup> ou ao submundo da rua, denominação, também, que classificava as mulheres escravizadas. As mulheres mais pobres, que precisavam trabalhar para o sustento da família, desempenharam atividades como lavadeiras, cozinheiras, domésticas, vendedoras ambulantes, além desenvolver atividades consideradas masculinas para a época, como por exemplo as de copeiras e tropeiras. As atividades do comércio local de alimentos, ligadas às camadas mais inferiores da sociedade e aos escravos, eram praticamente todas desenvolvidas por mulheres, onde vendiam doces, hortaliças e derivados do leite, muitas vezes, iam à cidade vender produtos produzidos nas fazendas dos seus senhores. Essa participação da mulher foi muito importante para desenvolvimento do o comércio local alimentício da época. (MEGAR<sup>6</sup>, 2006 *apud* FOLLADOR, 2015, p. 11).

5. No geral, a existência dessas mulheres ligadas à prostituição era aceita na sociedade pelas famílias ricas e pela Igreja, já que ambos segmentos viam-nas como uma forma de proteger a sexualidade das virgens de boa família. Cabia ainda a essas mulheres a iniciação sexual dos varões das famílias abastadas. A prostituição era, em muitos casos, a única forma de algumas mulheres pobres e marginalizadas sobreviverem e sustentarem a família (FOLLADOR 201, p. 10).

6. MERGÁR, Arion. A representação social do gênero feminino nos autos criminais na Província do Espírito Santo (1853-1870). 2006. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2006, p. 79.

O fim da colonização e a fuga da Família Real de Portugal para o Brasil trouxe consigo algumas mudanças não só para o cenário econômico brasileiro, mas também para a configuração social do país, atingindo as relações e costumes familiares. O país passou por um processo de urbanização, a abertura para o mercado mundial proporcionou a entrada do capitalismo por aqui, permitindo às mulheres uma maior participação social. Elas passaram a ocupar espaços públicos, frequentar teatros, bailes e salões de beleza. Pouco a pouco, foram surgindo lojas para servir as senhoras da elite imperial. A luta para ampliar a participação da mulher na sociedade permitiu grandes avanços, para a época, nos campos do trabalho, da educação e da política.

A busca pela igualdade dos direitos entre mulheres e homens ganhou fôlego com as transformações que ocorreram no ocidente no século XIX. Mesmo com as mudanças, o patriarcado brasileiro era muito forte e trazia enraizado consigo características de uma sociedade tradicional machista, além do meio de produção baseado na escravidão. Se a mulher branca tinha certas limitações de acesso a determinadas atividades, a mulher negra escravizada era vista como força de trabalho tão lucrativa quanto o homem, ela era uma trabalhadora em tempo integral para o seu proprietário, ficando para um plano secundário o seu papel de esposa, mãe e dona de casa. Porém, essa “equiparação” (grifo meu) dizia respeito apenas às questões relacionadas ao trabalho, para o seu Senhor, não havia distinção sexual.

Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas (DAVIS, 2016, p. 22).

Follador (2015) destaca que a mulher da elite, apesar das mudanças, ainda era muito limitada em sua autonomia perante os homens. As mais pobres possuíam limitações intransponíveis, frequentavam escolas normais de baixa qualidade e cursavam, quando muito, até o primário. Só na segunda metade do século XIX, o ensino torna-se mais acessível e as mulheres tiveram oportunidade de cursar o ensino primário e secundário. Esse período foi marcado por diversos avanços na luta pela igualdade de direitos, elas também ganharam força e engajamento nos movimentos abolicionistas e sufragistas.

A luta pelo fim da escravidão também foi vivida pelas mulheres negras e brancas que apesar das limitações impostas às mulheres no século XIX conseguiram criar organizações em prol de si mesmas e dos excluídos. Do Norte ao Sul, mulheres organizaram associações voltadas para a causa abolicionista: no Ceará, em 1882, a Sociedade das Senhoras Libertadoras, sob a presidência de Maria Tomázia Figueira, com Maria Correia do Amaral e Elvira Pinho, agitou cidades cearenses, promovendo atos em prol da abolição. Em 1884, a

Assembleia Legislativa da Província do Ceará aboliu a escravidão na província (BANDEIRA; MELO, 2010, p. 11).

A Província do Amazonas, inspirada pelo modelo cearense, criou, em 1884, a associação de mulheres Amazonenses Libertadoras, que em 1887, através do engajamento no movimento abolicionista, suas fundadoras: Elisa de Faria Souto, Olímpia Fonseca e Filomena Amorim; conseguiram a libertação dos escravos na Província Amazonense. O movimento abolicionista só crescia Brasil afora, e as mulheres, pela primeira vez, apareciam como protagonistas destas ideias. Elas também defendiam a República para o país e timidamente começavam a luta pelo direito ao voto.

Assim, no final do século XIX, com acesso à educação relativamente contemplado, baseado no lema: “mulher instruída, mulher emancipada”<sup>0</sup> cresceu a participação feminina pelo direito ao voto, em movimentos constitucionalistas, assim como nos movimentos sociais. A luta feminista ganhou destaque, uma vez que as reivindicações pela emancipação das mulheres estavam presentes em espaços variados da sociedade (BANDEIRA; MELO, 2010, p.12).

Embora tenha havido uma grande mobilização das mulheres na reivindicação do direito ao voto, a primeira Constituição Republicana, promulgada em 1891, deixou de fora o amparo legal que daria o direito do voto às mulheres, a declaração expressa no seu art. 70 “São eleitores todos os cidadãos maiores de 21 anos que se alistarem na forma da lei” (BANDEIRA; MELO, 2010, p.13) direcionava de forma tácita o direito do voto apenas para os homens, pois só eles se alistavam. Apesar dos avanços obtidos na educação, na prática, as mulheres deveriam ser educadas e não instruídas, o ensino à mulher resumia-se ao conhecimento necessário para o seu bom comportamento em sociedade, dentre as atividades outorgadas a elas estavam a dança, a música, o aprendizado de piano, escrita, leitura (com temáticas sem maiores questões para discussão e voltadas para os relacionamentos amorosos, pois a maioria das mulheres tinham o casamento como desejo maior) e até mesmo o domínio de uma língua estrangeira.

Contraopondo-se a esse paradigma colonial patriarcal e sexista, no ano de 1910, mesmo sem ter conquistado ainda o direito ao voto, um grupo de mulheres da Capital Federal à época, Rio de Janeiro, fundou o partido político chamado Partido Republicano Feminino, formado por professoras, escritoras, pessoas com provável autonomia econômica, tendo como presidenta eleita pelo grupo a professora Leolinda de Figueiredo Daltro, ressaltam Lourdes Bandeira & Hildete Pereira Melo (2010). Na década de 1920, os movimentos artísticos e políticos favoreceram a fundação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), em agosto de 1922. Essa luta pelo voto ganhou força quando a bióloga Bertha Lutz, regressou da Europa trazendo consigo a influência do movimento sufragista da Inglaterra. Em 1927, no Rio Grande do Norte, as mulheres conseguiram conquistar sua primeira vitória no direito ao voto. Uma promessa de campanha feita à

Bertha Lutz e às mulheres da FBPF pelo então Senador do Rio Grande do Norte Juvenal Lamartine, incluía o direito ao voto para as mulheres em suas propostas de candidatura ao governo daquele Estado.

Neste caminho foi que em 1927, o Rio Grande do Norte se tornou o primeiro Estado brasileiro a permitir que as mulheres votassem nas eleições. Naquele mesmo ano, a professora Celina Guimarães Viana, que vivia em Mossoró (RN) se tornou a primeira mulher brasileira a fazer o alistamento eleitoral, portanto, a 1ª. eleitora, uma vez que no dia 25 de novembro de 1927, deu entrada a uma petição requerendo sua inclusão no rol de eleitores do município de Mossoró (RN), local de residência (BANDEIRA; MELO, 2010, p.16).

O Estado do Rio Grande do Norte, em 1928, também foi o primeiro a eleger uma mulher para um cargo eletivo municipal, Alzira Soriano se tornou a primeira mulher a assumir uma prefeitura no país. Embora a Comissão de Poderes do Senado tenha anulado os votos de todas as mulheres, esse ato impulsionou a luta das mulheres pelo voto universal e pela sua emancipação política.

Por sua vez, o Presidente Getúlio Vargas, resolveu simplificar e todas as restrições às mulheres foram suprimidas, na medida em que através do Decreto nº. 21.076, de 24 de fevereiro de 1932, foi instituído o Código Eleitoral Brasileiro, e o artigo 2 disciplinava que era eleitor o cidadão maior de 21 anos, sem distinção de sexo, alistado na forma do código. Assim, o direito do voto feminino obtido por meio do Código Eleitoral Provisório em 24 de fevereiro de 1932(...) (BANDEIRA; MELO, 2010, p.17).

Sem dúvida, o direito do voto às mulheres viria ampliar a democracia no Brasil. Pôde-se perceber uma maior participação das mulheres na política nos tempos republicanos. Infelizmente em 10 de novembro de 1930, o golpe militar-político fecha o Congresso Nacional e extingue os partidos políticos, estava instaurado o Estado Novo. Após o golpe, alguns segmentos buscaram ingressar no mercado de trabalho dos diversos setores: indústria, comércio e serviços. Durante o período de cerceamento político dos movimentos sociais, as mulheres tiveram participação importante na participação da redemocratização do país. Elas foram ativistas na luta pela anistia nos presos políticos na década de 1940, defenderam a entrada do Brasil na segunda guerra para lutar contra o totalitarismo nazi-facista, houve o ingresso de mulheres na educação da alfabetização ao ensino superior, conseguiram proteção legal à maternidade com Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), ficando de fora as empregadas domésticas, que só conseguiram esse direito com a aprovação da Lei Complementar nº 150, de 2015, que regulamentou a Emenda Constitucional nº 72 (BRASIL, 2017). Outra conquista importante nos anos de 1960 foi a promulgação do Estatuto da Mulher Casada, agora igualada aos maridos, antes as consideravam incapazes e tuteladas pelo pai ou marido (BANDEIRA; MELO, 2010).

Só nos anos de 1980, a interseccionalidade trouxe à tona a visibilidade para outros setores organizados da sociedade como o das mulheres negras e o das lésbicas. Em 1984, foi realizado o I Encontro Nacional de Mulheres Negras em São Paulo, cujo objetivo era estabelecer estratégias de ação para viabilizar as demandas das mulheres negras. A partir desse marco, vários coletivos políticos voltados às necessidades da mulher negra foram formados no país, com destaque para as intelectuais Lélia Gonzalez<sup>7</sup> e Beatriz Nascimento<sup>8</sup>. A conjuntura da década de 80 foi marcada pelas diversas agendas feministas que, no cenário de retomada da democracia, culminaram com a inserção de ideias feministas no aparelhamento do Estado. Apesar de leis que garantissem 20% da presença das mulheres nos pleitos eleitorais, a participação das mulheres era tímida e o predomínio dos resquícios do patriarcado permanece no Brasil do século XXI. “Em novembro de 1985, sob a presidência de Jaqueline Pitanguy, (1945 - ), o Conselho lançou a Campanha Mulher e Constituinte com a convocatória *Constituinte para valer tem que ter palavra de mulher.*”(BANDEIRA; MELO, 2010, p.27). Graças a esta consigna, que se difundiu pelo Brasil à época e ganhou forte mobilização das mulheres, a Constituição de 1988 conseguiu atingir 80% das demandas das mulheres. Mesmo com esta consolidação na legislação, e com tantos avanços da mulher no cenário político, só em 2010 o Brasil conseguiu eleger Dilma Rousseff primeira presidenta da República.

Neste tópico, foi abordada a construção da identidade da mulher ao longo da história, com lutas e conquistas de igualdade legal de direitos, porém, na prática, ainda há muito o que se conquistar para garantir uma igualdade de fato. No tópico seguinte, trago exemplos de cantoras de brega-funk que usam suas músicas para quebrar barreiras e enfrentar o machismo generalizado. Assim tentam construir uma identidade diferente daquela estigmatizada.

### **3.2. A imagem da mulher no cenário do brega-funk**

Como vimos no item anterior, alguns espaços dominados pelos homens começam pouco a pouco ganhar a ocupação por sujeitos diversos. O brega-funk pernambucano dá sinais de renovação e há, ainda timidamente, a presença das mulheres em um cenário dominado historicamente por homens. Utilizaremos as matérias de dois importantes jornais de grande circulação em Pernambuco para discorrer acerca da participação da mulher no cenário do brega-funk local.

7. Ativista e intelectual negra; denunciou o racismo e o sexismo como formas de violência que subalternizam as mulheres negras (GONÇALVES, 2019).

8. Intelectual, historiadora, professora, poeta e ativista antirracista. Produziu uma relevante contribuição em temáticas sobre questões raciais e culturas negras, com uma trajetória marcada pela pesquisa, ensino, produção de textos e participação no documentário “Ori”, de Raquel Gerber. (CUSTÓDIO, 2021).

O Jornal do Comércio (JC), jornal de grande circulação em Pernambuco, traz uma matéria falando sobre três pernambucanas que ousaram entrar no mundo do brega-funk, ambiente onde ainda prepondera a voz masculina, e mostram que estão resistindo ao preconceito. Soares (2021) aponta a excessiva masculinidade na estética do brega-funk e mostra como é importante verificar a apropriação feminina desses movimentos, pois, quando as mulheres performam as músicas, elas executam movimentos corporais tipicamente masculinos, inclusive as dançarinas encenam e ressignificam elementos que são lidos consensualmente como masculinos.

Figura 01



Fonte: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/09/10/mcs-mulheres-entram-no-bregafunk-e-afrontam-o-machismo-em-suas-musicas-305935.php>

A matéria ainda traz o ponto de vista do pesquisador Thiago Soares acerca de dois tipos performáticos que se sobressaem ao brega: a “diva bregueira”, que canta sobre romances e separações de forma intensa; e o “gangsta” do brega-funk, personagem que se aproxima da estética masculina e do “cafuçu”. Ostentando carros, bebidas e dispondo do seu corpo como provedor de prazer.

Mais adiante, Van Van, cantora de brega-funk, diz que busca quebrar a barreira da submissão, pois, segundo ela, ainda existe um preconceito grande, em que colocam a mulher numa posição de passividade, de ser inerte, servindo apenas como objeto sexual. Ela afirma que “não é porque a mulher sai com uma roupa curta que ela tem que ser assediada ou que ela está a fim de alguma coisa. É porque ela se sente bem com aquela roupa, se sente bonita” (ALBUQUERQUE, 2017). Van Van segue se afirmando que valoriza a imagem da mulher independente, que tenha seu automóvel, pague seu aluguel, trabalhe muito para se autossustentar, ela se questiona se isso não é ser um pouco feminista também. Em outro ponto da matéria do JC, Van Van fala que, no começo de sua carreira, explorou muitos elementos da sensualidade em suas performances e agora gostaria de

desvincular um pouco a sua imagem daquela sexual, ela não quer que vejam o seu corpo apenas como objeto de desejo. No Recife, para a artista, ainda há um machismo muito grande:

“Aqui no Recife existe um machismo muito grande que diz que não é legal a mulher rebolar, usar roupa curta, não pode beber. Isso tem que ser quebrado porque a mulher é independente, trabalha a semana inteira, às vezes até horas a mais, para poder chegar no final de semana e curtir. Isso não significa que ela é vulgar ou ‘fácil’. Em São Paulo já é mais comum e mais aceito. Aqui as pessoas julgam muito e esquecem de olhar para o próprio umbigo”, conclui Van Van (ALBUQUERQUE, 2017).

Ela ainda complementa que gostaria que as pessoas a enxergassem como cantora ou atriz. Para tentar driblar esse estigma, Van Van está mudando de nome para Vanessa Porto (nome de batismo) e deixando o gênero brega-funk na tentativa de ressignificar sua imagem.

Em outro relato, desta vez a MC Maya, de 23 anos, acredita que a presença das mulheres no cenário do brega-funk é uma resposta ou embate ao discurso dos Mcs. Para ela,

“As músicas do bregafunk particularmente não falam valorizando a mulher e o quanto ela é poderosa. Quando decidi entrar no bregfunk foi para fazer músicas mostrando nosso poder, nossa sensualidade. Mas não nos menosprezando, não permitindo que o homem faça o que quer” (ALBUQUERQUE, 2017).

O relato de MC Maya mostra a busca pelo reconhecimento do seu trabalho, da visibilidade da mulher no cenário do brega-funk de uma forma mais empoderada, sem se submeter ao lugar comum estereotipado da mulher frágil. Albuquerque (2017) finaliza a matéria com a problematização da dissertação de Mariana Gomes Caetano: *My pussy é o poder – A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro*. Neste trabalho, Mariana fala sobre a relação entre o erotismo e o feminismo, mas é categórica em defender que se pode achar um meio termo nessa relação:

A relação do feminismo com a indústria cultural sempre será contraditória, ambígua, complexa, porque a lógica do feminismo em si é a da resistência e do questionamento dos padrões ali contidos, reproduzidos, reafirmados, repetidos. Neste caso, algumas vertentes do feminismo, com as quais me aproximo, defenderão que é melhor que a indústria cultural abarque algum feminismo do que nenhum (CAETANO, 2015. p. 152).

Mariana Gomes Caetano (2015) também discute a exploração do erotismo no universo do funk como apelo mercadológico. A autora fala que o erotismo ainda é negociado como caminho para a entrada da mulher no ambiente masculinizado do funk. Ela ressalta que não é apenas a presença delas nestes espaços que promoverá esta abertura, mas é preciso entender como funciona a lógica do papel desempenhado por elas. Caetano (2015) ressalta que não é por demonstrar empoderamento, muitas vezes através do erotismo, que esse discurso já será intitulado como

discurso feminista, pois o erotismo é apontado justamente como o elemento descaracterizador do feminismo.

Já o Diário de Pernambuco, em fevereiro de 2020, trouxe uma matéria falando sobre a prospecção que o ritmo periférico conseguiu alcançar no cenário nacional.

Brega ou brega-funk, como quiserem. A denominação não faz diferença. O importante é ressaltar que o Nordeste chegou e está, mais uma vez, presente entre os ritmos musicais mais escutados do Brasil. Mais do que música, é o som de resistência dos artistas da região. Os sucessos de verão, trilhados pelo axé e pelo frevo, chegam ao ritmo brega também. Toda a animação e alegria brasileira pode ser encontrada nas sonoridades do estilo (BENTO, 2020).

Em outro trecho, o jornal atrela a prospecção nacional do brega-funk pernambucano ao sucesso emplacado por MC Loma: “A primeira vez que o ritmo teve alcance nacional na mídia foi em 2018, com Envolvimento, de Loma e as Gêmeas, que viralizou com um vídeo caseiro no YouTube. Desde então, o processo de nacionalização tem se intensificado” (BENTO, 2020). A inserção da mulher no cenário do brega-funk é também uma forma de o gênero musical se renovar, de lançar mão de novas estratégias de sobrevivência.

Figura 02



Fonte: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/02/como-o-brega-funk-que-surgiu-periferia-do-recife-emplacou-tres-hits.html>

Apesar de a música “Envolvimento” ter emplacado o brega-funk no cenário nacional, o jornal não dá visibilidade à mulher como produtora musical e principal responsável por esse pioneirismo. A matéria se preocupa em discutir outros fatores como meio de produção e distribuição



do produto cultural; desterritorialização, higienização e atualização do brega-funk no cenário pernambucano. Essas temáticas trazidas pelo jornal são importantes, porém o fato de uma mulher ter conseguido colocar o brega-funk no cenário nacional poderia ter sido melhor explorada pelo jornalista. Isso nos leva a supor que mesmo a mulher conseguindo alcançar determinados espaços, ela ainda é vítima da invisibilidade social.

No próximo tópico, uma música de brega-funk faz menção à personagem cinematográfica Malévola. A primeira versão é a do filme da década de 1950, a releitura da mesma personagem, sob uma óptica mais moderna é retratada na década de 2010. Mc Loma, cantora da canção, faz uma releitura da personagem Malévola, explorando um lugar incomum atribuído à mulher.

### **3.2.1 Malévola: do cinema ao brega-funk, para além do bem e do mal**

Após me debruçar sobre o processo histórico que construiu a identidade da mulher numa perspectiva machista, patriarcal e branca, trago representações e relatos de algumas mulheres que quebram barreiras e fazem parte do cenário do brega-funk pernambucano. Neste tópico, busco mostrar a dualidade de diferentes realidades vividas pela mesma personagem, sob duas óticas de construção da identidade da mulher. Estabeleço uma comparação entre a personagem Malévola do filme produzido em 1959 e a mesma personagem ressignificada e representada no brega-funk intitulado Malévola, cantado e performado pela MC Loma na atualidade. Para isso, vamos movimentar alguns conceitos, como por exemplo o da interdiscursividade: um discurso não opera sobre a realidade das coisas, mas sobre outros discursos. Isso nos mostra que a linguagem é, em essência, heterogênea, o que legitima a noção de dialogismo propagada por Bakhtin (2003).

Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Somente o Adão mítico chegou com a primeira palavra no mundo virgem, podia evitar por completo essa mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto (BAKHTIN, 2003, p. 88).

Como exemplo de representação da reprodução desse discurso, temos as características da antagonista do filme *A Bela Adormecida* (1959). Malévola é uma bruxa e principal vilã do filme, também conhecida como Senhora de Todo o Mal, ela amaldiçoa a princesa Aurora, filha do rei Estevão e da rainha Leah, cujo castigo seria, aos 16 anos, espetar o dedo no fuso de uma roca e morrer. As fadas do reino descobrem o antídoto para o feitiço: somente um verdadeiro beijo de amor poderia despertar a princesa. Enquanto o reino dorme, o príncipe Felipe, grande amor de Aurora, derrota Malévola e quebra seu feitiço com um verdadeiro beijo de amor na adormecida, narra Ana Mery Sehbe de Carli & Karem Roberta Sartor dos Santos (2015).

Podemos perceber nessa narrativa o discurso estereotipado da personagem feminina que precisa de uma figura masculina para salvá-la. Há, também, o dualismo cartesiano mostrando a oposição entre o bem e o mal, na figura de Malévola e das fadas do reino, que precisam vencê-la por meio de um príncipe herói (DE CARLI & SANTOS, 2015). No filme, o casamento é tratado como a grande realização da mulher, e os papéis do feminino e do masculino pouco avançaram em relação aos romances educativos de Rousseau (1712-1778). Ao final da cena do baile, fica evidente a visão do final feliz para sempre, do casamento ideal para a vida (DE CARLI; SANTOS, 2015).

Já na versão cinematográfica de 2014, a personagem Malévola conta a história de A Bela Adormecida a partir do seu olhar, do seu ponto de vista. Na trama, Malévola é uma jovem ingênua e bela que foi traída ao tentar proteger o seu povo do ataque do reino vizinho. Esse fato despertou em Malévola um sentimento de vingança. Ela trava uma grande batalha com o rei dos humanos e amaldiçoa sua filha recém-nascida, Aurora, com a mesma maldição do conto tradicional. Porém, quando a princesa cresce, Malévola percebe que Aurora é o principal elemento que reestabelecerá a paz entre o reino dos humanos e o seu. Nessa narrativa, o resgate da personagem de A Bela Adormecida é reinterpretado sob o olhar contemporâneo. Há uma quebra do discurso histórico reproduzido pelos contos de fadas de apresentarem personagens caracterizados pelo bem e o mal com a pretensão de ratificar determinados valores sociais, “o conto de fadas nos ajuda a nos entendermos melhor, já que, na estória, os dois lados de nossa ambivalência são isolados e projetados” (BETTELHIM, 2002 p. 22, *apud* DE CARLI; SANTOS, 2015). Essa mudança, à luz da ACD, é vista como modo de ação e da relação entre o social e o linguístico. O sujeito, ainda que constituído de sua historicidade, tem a possibilidade de agir, de articular o discurso e as práticas sociais, destaca Iran Ferreira de Melo (2009).

A Malévola cinematográfica traz sua relevância por resgatar uma personagem, outrora com características de um gênero textual tradicional, e transformá-la, sob um olhar contemporâneo, de um mundo menos maniqueísta, cujo vilão, ora faz justiça com as próprias mãos, ora realiza atos que os heróis fariam (DE CARLI; SANTOS, 2015). A narrativa contemporânea traz as duas principais personagens do gênero feminino, Aurora e Malévola, mulheres fortes e longe dos estereótipos construídos socialmente nos contos de fadas da donzela que precisa de uma figura masculina para ser feliz.

O brega-funk **Malévola**, texto 01 a seguir, cantado por MC Loma e As Gêmeas Lacreção, utilizou o mote deste filme para mostrar uma mulher longe dos estereótipos da sociedade machista, tirando-a do lugar-comum e colocando-a como controladora da situação:

## Texto 01

### Malévola

MC Loma e As Gêmeas Lacreção

As definições de hits foram atualizadas, papai  
E aê, DJ Dubai? Escama só de peixe, uai!  
Cebruthius  
Ai, que vontade de chorar

Bem provável que eu faça assim  
Te deixando louco, gamado em mim  
Bem provável que eu faça assim  
Te deixando gamadin

Eu já falei para você não se apaixonar  
Eu não sou flor que se cheire, posso te fazer pirar  
Avisei para você que não sou a Chapeuzinho  
Dessa pequena história tu só sabe um trequinho

Eu sou malévola e vou te fazer pirar  
Eu sou malévola e posso te enfeitiçar  
Eu sou malévola, minhas asas vem cortar  
Eu sou malévola, malévola  
(...)  
Vou te, vou te, vou te fazer pirar  
Vou te, vou te, vou te fazer pirar  
Vou te, vou te, vou te fazer pirar  
E posso te enfeitiçar  
(...)  
Essa aqui é hit, então não se engane  
E tame, e tame, e tame, tame, tame

Fonte: <https://www.letras.mus.br/mc-loma/malevola/>

Analisando os versos da canção, em “Bem provável que eu faça assim”, o sujeito enunciator deixa claro que dominará a situação fazendo do seu jeito. Em seguida, os versos “Te deixando louco, gamado em mim” e “Te deixando gamadin” mostram a fragilidade emocional do provável amante, que não conseguirá resistir aos encantos da dominação do sujeito do enunciado.

Na terceira estrofe, o sujeito dominado é prevenido acerca das características da personalidade do enunciator: “Eu não sou flor que se cheire, posso te fazer pirar”, em seguida o enunciator ratifica a quebra na linearidade do que se espera da figura feminina, “avisei que não sou a Chapeuzinho” “Dessa pequena história tu só sabe um trequinho”: Ao contrário da Chapeuzinho vermelho do conto de fadas, que era uma bela e ingênua menina, o enunciator nega a possibilidade de seguir tais estereótipos estabelecidos pela sociedade patriarcal. Em “Eu sou malévola e vou te

fazer pirar”, observamos o resgate da personagem do filme na versão de 2015 protagonizado por Malévola, uma mulher forte, e guerreira que defende o seu povo ferozmente do ataque do reino vizinho (DE CARLI; SANTOS, 2015).

Neste tópico, resgato características apontadas na seção anterior que valorizam e empoderam a mulher, tirando-a do lugar-comum de docilidade e recato. Não busco, nesta discussão, suscitar elementos de cunho erótico, pois a nossa análise se preocupou em mostrar os dois pontos de vistas da personagem, ora sob a ótica social dicotômica, apresentando-a como vilã, ora do seu ponto de vista realista longe do maniqueísmo. Na próxima seção, exponho o referencial teórico da Análise Crítica do Discurso, a fim de embasar as discussões, a partir do discurso como ação social.

### **3.3. Análise Crítica do Discurso: brega-funk como prática social**

Assim como a letra do brega-funk anterior foi comentada à luz da Análise Crítica do Discurso (ACD), a análise da percepção das(os) estudantes acerca da representação da mulher na letra de outra canção de brega-funk pautou-se na mesma perspectiva, em conformidade com o arcabouço teórico de Fairclough (2016), que compreende o discurso como uma ação social de uso da linguagem. Essa abordagem, na qual o discurso é definido como ação, reitera o olhar acerca do brega-funk como canal de representação das mudanças sociais e conquistas de alguns espaços pela mulher, ou seja, o discurso é uma representação do mundo e da forma de as pessoas agirem umas sobre as outras, além de estabelecer uma relação dialética entre a estrutura social e o discurso (GOMES, 2013). Adotei como fundamentação para a análise os pressupostos de Fairclough (2016), a fim de explicar a dimensão ideológica na constituição do discurso como modo de ação e relação entre o social e o linguístico ou na construção do sujeito, que é constituído de sua historicidade e tem a possibilidade de agir, de articular o discurso e as práticas sociais. Analisei o discurso das(os) estudantes a partir do quadro tridimensional, que leva em conta os aspectos do texto, da prática discursiva e da prática social. Esses pressupostos são importantes para compreender melhor o contexto da ACD e as dimensões de análise que serão adotadas.

#### **3.3.1. Reflexões à luz da Análise Crítica do Discurso (ACD)**

A nomenclatura “Análise de Discurso Crítica” foi trazida à baila pelo linguista britânico Norman Fairclough, publicado em 1985, no periódico chamado *Journal of Pragmatics*. Podemos afirmar que a ACD retoma os estudos acerca da Linguística Crítica dos anos de 1970, na Universidade de East Anglia e se consolidou como disciplina após a reunião dos teóricos Teun Van

Dijk, Norman Fairclough, Gunter Kress, Theo van Leeuwen e Ruth Wodak em um simpósio, localizado em Amsterdam, em janeiro de 1991. Apesar de haver várias abordagens de análises críticas da linguagem, Norman Fairclough se destaca dentro da ACD com a sua proposta teórico-metodológica: Teoria Social do Discurso, segundo Viviane Ramalho & Viviane de Melo Resende (2006). O objetivo principal dessa corrente é “investigar criticamente de que forma a desigualdade social é expressa, sinalizada, constituída, legitimada através do uso da linguagem” (FRAGA; RAMIRES, 2014, p. 3).

De acordo com este conceito, a opção pelo enquadre da pesquisa no aporte teórico da ACD possibilita analisar o contexto de produção dos textos de brega-funk e refletir acerca das questões ideológicas atinentes ao discurso que marginaliza este gênero.

De forma mais ampla, ACD toma como base uma percepção da linguagem que está conectada à sociedade e interconectada com outros elementos da vida social (RAMALHO; RESENDE, 2006; RESENDE, 2009 *apud* COSTA; SILVA, 2011). Do ponto de vista metodológico, deve-se observar o estudo de dominação entre o grupo dominado e o dominante; a experiência obtida dos grupos dominados para avaliar o discurso dominante; a denúncia da ilegitimidade do discurso do grupo dominante e a formulação de alternativas viáveis aos grupos dominantes, como destacam Izabela Pereira Franga & Vicentina Maria Ramires (2014).

Essa abordagem teórico-metodológica tem importante relevância à compreensão da linguagem no cerne da vida social, uma vez que muda o paradigma do discurso que, até então, não era visto como elemento que molda e é moldado pelas práticas sociais (WODAK, 2004, *apud* COSTA; SILVA, 2011). Podemos perceber que o valor dado ao contexto no uso da linguagem é elemento crucial. Essa perspectiva propõe, “por exemplo, pesquisas voltadas para relações sociais de luta e conflito, materializadas por um discurso institucional, político em gêneros da mídia” (COSTA; SILVA, 2011).

A ideologia, na ACD, é vista como um fator de manutenção de domínio de classe na sociedade através do ‘poder’, manipulando toda a massa social, bem como usufruindo de certas vantagens sociais.

Ideologia é vista como um importante aspecto da criação e manutenção de relações desiguais de poder, e, nesse sentido, (...) ideologias são significações/construções da realidade (...) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação (FAIRCLOUGH, 2016, p. 117).

Nesse contexto, a visão de ‘poder’ para a ACD consiste em manipulação de práticas sociais sediadas por classes dominantes em detrimento de classes menos favorecidas, o que traz uma

discussão sobre hierarquia, também considerada como fundamento para a análise das instituições midiáticas, afirmam Ivandilson Costa & Tatiane Xavier Silva (2011). Se aplicarmos esse conceito ao cenário da música periférica, veremos que há um apagamento da produção cultural marginal em detrimento daquela monopolizada pelo mercado dominante. A hierarquia é considerada pela ACD como fundamento para a análise das instituições midiáticas e se deve a práticas discursivas integrantes de práticas sociais (FAIRCLOUGH, 2016). Essas práticas discursivas se apropriam da ideologia para estabelecer e manter a hierarquia, temáticas discutidas no próximo subitem com mais profundidade. Na busca por uma melhor compreensão das práticas discursivas e sociais referentes, à percepção das(os) alunas(os) acerca da representação da mulher no brega-funk, embaso este estudo à luz de Fairclough (2016). Para ele, o discurso contribui para a constituição de todas as dimensões sociais, portanto, também aplicável ao contexto escolar.

O recorte trazido por Fairclough (2016) acerca do “discurso”<sup>9</sup> é abordado de forma mais estreita que as dos cientistas sociais que geralmente se referenciam ao uso da linguagem falada ou escrita. O termo ‘discurso’ (grifo do autor) é proposto para uso da linguagem como forma de prática social e não apenas como uma mera atividade individual ou reflexo de variáveis situacionais, ele é visto como um verdadeiro modelador social.

Os eventos discursivos específicos variam em sua determinação estrutural segundo o domínio social particular ou o quatro institucional em que são gerados. Por outro lado, o discurso é socialmente constitutivo. (...) O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado (FAIRCLOUGH, 2016, p. 95).

Diante do posto, Fairclough (2016) distingue três aspectos dos efeitos constitutivos do discurso, o primeiro é a construção das ‘identidades sociais’; o segundo é a contribuição do discurso para construir as relações sociais entre as pessoas; e o terceiro concerne às influências do discurso na construção de sistemas de conhecimento e crença. Esses três efeitos correspondem respectivamente a três funções da linguagem e a dimensões de sentido que coexistem e interagem em todo discurso: identitária, relacional e ideacional. A função identitária tem a ver com o modo pelas quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso; a relacional é como essas relações são negociadas e representadas; já a ideacional diz respeito ao modo que os textos significam o mundo e os seus processos, entidades e relações. As funções identitária e relacional são vinculadas à função interpessoal (HOLLIDAY, 1978 *apud* FAIRCLOUGH, 2016).

9. Ele traz o termo “discurso” (grifo do autor) visto a partir da óptica tradicionalmente utilizada pelos linguistas “para escrever sobre o ‘uso da linguagem’, parole (fala) ou ‘desempenho’ (FAIRCLOUGH, 2016, p. 93).

O discurso contribui, em primeiro lugar, para a construção do que variavelmente é referido como ‘identidades sociais’ e ‘posições de sujeito’ para os ‘sujeitos’ sociais e os tipos de ‘eu’(...). Segundo, o discurso contribui para construir as relações sociais entre as pessoas. E, terceiro, o discurso contribui para a construção de sistemas de conhecimento e crença (FAIRCLOUGH, 2016, p. 91).

Já do ponto de vista do discurso como prática política e ideológica, ele “estabelece, mantém e transforma as relações de poder e as entidades coletivas (classes, blocos, comunidades, grupos) entre os quais existem relações de poder” (FAIRCLOUGH, 2016, p. 94). O exercício e a luta pelo poder são bons exemplos dos significados gerados na relação, e o discurso como prática política é um marco delimitador nessa luta pelo poder. É preciso ter cautela, pois as práticas discursivas recorrem às convenções que naturalizam as relações de poder, as ideologias particulares e as próprias convenções. Para Fairclough (2016, p. 109):

Há dimensões sociocognitivas específicas de produção e interpretação textual, que se centralizam na inter-relação entre os recursos dos membros, que os participantes do discurso têm interiorizados e trazem consigo para o processamento textual, e o próprio texto.

As dimensões sociocognitivas são consideradas como um conjunto de ‘traços’ do processo de produção, ou um conjunto de ‘pistas’ para o processo de interpretação. Esses processos geralmente procedem de maneira não consciente e automática, o que é importante fator na determinação de sua eficácia ideológica, embora certos aspectos sejam mais facilmente trazidos à consciência do que outros. Para Fairclough (2016), o discurso mantém e transforma os significados do mundo. Podemos entender o discurso como uma prática social transformadora de realidades sociais e do sujeito, reestruturando as formações ideológicas socialmente empreendidas no discurso. Há momentos em que o sujeito se conforma às formações discursivas/sociais que o compõem, há momentos em que essas práticas são ressignificadas e reconfiguradas. Neste momento, percebo que há uma mudança, ainda tímida, na construção da identidade ideológica acerca do brega-funk no cenário local como descritos no capítulo 02 deste trabalho, que vão desde a sanção da lei que tornou o brega patrimônio imaterial da capital pernambucana, aos trabalhos desenvolvidos no âmbito acadêmico que dão visibilidade às práticas discursivas referentes a esse movimento.

### **3.3.2. Teoria social do discurso: modelo tridimensional de Fairclough**

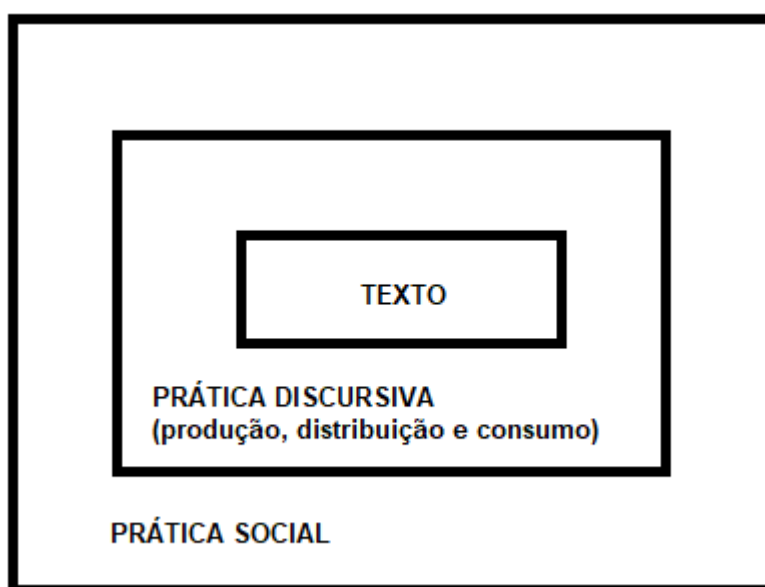
A teoria defendida por Fairclough (2016) é fundamentada em um modelo tridimensional para desenvolver análises acerca dos eventos discursivos. Ele entende que a ação discursiva na construção dos significados se dá de forma dialética, constituindo-se e sendo constituída, como uma

via de mão dupla entre o social e o simbólico, entre sociedades (grupos de indivíduos organizados) e linguagens (símbolos organizados em significados ideológicos).

É uma tentativa de reunir três tradições analíticas, cada uma das quais indispensável na análise de discurso. Essas são a tradição de análise textual e linguística detalhada na Linguística, a tradição macrossociológica de análise da prática social em relação às estruturas sociais e a tradição interpretativa ou microsociológica de considerar a prática social como alguma coisa que as pessoas produzem ativamente e entende como base em procedimentos de senso comum partilhados (FAIRCLOUGH, 2016, p.104).

A partir da figura 03 discutiremos o modelo proposto por Fairclough (2016)

Figura 03



Concepção tridimensional do discurso (FAIRCLOUGH, 2016, p.105)

**a- Discurso como texto:** esta abordagem concernente à categoria de análise textual traz quatro itens para a serem observados: vocabulário, gramática, coesão e estrutura textual. Fairclough (2016, p. 108) classifica esses itens em uma escala ascendente: “o vocabulário trata principalmente das palavras individuais, a gramática, das palavras combinadas em orações e frases, a coesão trata da ligação entre orações e frases e estrutura textual trata das propriedades organizacionais de larga escala dos textos”. Nesta perspectiva, forma e significado são indissociáveis. Ele ainda elenca três outros itens principais não utilizados na análise textual, mas na análise da prática discursiva: a ‘força’ (grifo do autor) dos enunciados, ou seja, os tipos de atos de fala, como por exemplo, os pedidos, as promessas, etc; a ‘coerência’ dos textos; e a ‘intertextualidade’ dos textos.



**b- Práticas discursivas:** Fairclough (2016) aponta que os processos de produção, distribuição e consumo textual estão relacionados com a dimensão de análise da prática discursiva e a natureza desses processos varia entre diferentes tipos de discurso de acordo com fatores sociais, ou seja, o texto é analisado a partir do seu processo de planejamento, atravessando a sua verbalização e construção. Se tomarmos como base a concepção de Marcuschi (2008), de que os textos, orais e escritos, se materializam em gêneros, veremos que o sentido não se limita apenas ao texto, mas às interações que ele permite realizar. Por isso, tanto Marcuschi (2008) quanto Fairclough (2016) negam a transparência da língua, defendem a sua opacidade, o que possibilita várias interpretações de acordo com as interações e especificidade de cada sujeito.

Ainda com este mesmo olhar, Fairclough (2016) aponta que os textos são consumidos diferentemente e em lugares distintos. Isso tem a ver com o papel social de cada texto e com os modos de interpretação disponíveis. A produção textual é realizada com base no seu contexto social específico. Por exemplo, para a produção de uma música de brega-funk, o compositor não levará em conta aspectos metodológicos aplicados à produção de uma dissertação, ele vai lançar mão de recursos linguísticos pertinentes àquele contexto.

Outro ponto destacado pelo autor, atenta não só para o ambiente de produção, mas para os diversos contextos sociais e as formas de interpretação do ambiente de consumo desses textos; além de se preocupar também com a distribuição simples (quando restrita a grupos pequenos) ou complexa (quando são textos públicos de lideranças políticas ou negociações internacionais).

Para a análise dos dados desta pesquisa, foi levado em consideração o ambiente de consumo das músicas de brega-funk. Verifiquei que os (as) estudantes, apesar de terem ouvido a música ou de ela fazer parte do ambiente em que eles circulam, em um significativo número de respostas, não há a afirmação de que eles(as) tenham o hábito de ouvir esse gênero musical. Essa negativa pode se dar pelo fato de eles(as) não quererem fazer parte do ambiente de circulação desse produto.

A intertextualidade é abordada nesta dimensão com o objetivo de especificar os tipos de discurso que estão contidos na amostra a ser analisada, ela “é basicamente a propriedade que têm os textos de serem cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente e assim por diante.” (FAIRCLOUGH, 2016, p. 119). Para melhor compreender este conceito, tomaremos como exemplo a análise da música Malévola, discorrida na seção anterior. MC Loma busca, a partir da intertextualidade, o resgate de uma personagem dos contos infantis: chapeuzinho vermelho, e a partir dessa retomada, a autora da música estabelece um contraponto entre as duas personagens, que na versão da canção ganha características diversas daquela dos contos infantis.

É possível perceber, então, que os textos interferem diretamente na produção de outros textos, podendo transformá-los em novos textos. Um ponto fundamental acerca desta categoria é o fato de ela destacar a historicidade dos textos, uma possibilidade que surge quando o autor compreende a intertextualidade como uma propriedade de produção, estrutura e organização textual.

**c- Discurso como prática social:** a construção da realidade social e cultural é concretizada a partir da linguagem concebida como uma prática social, assim defende Fairclough (2016) em sua proposta de teoria social. Esta dimensão procura explicar como o texto se reveste, quais as conexões deste texto com as práticas sociais e principalmente focadas na ideologia e na hegemonia. Com relação à ideologia, as bases teóricas destacadas por Fairclough (2016, p. 121) são:

Primeiro, a asserção de que ela tem existência material nas práticas das instituições, que abre o caminho para investigar as práticas discursivas como formas materiais de ideologia. Segundo, a asserção de que a ideologia ‘interpela os sujeitos’, que conduz à concepção de que um dos mais significativos ‘efeitos ideológicos’ que os linguistas ignoram no discurso (segundo ALTHUSSER, 1971, p. 161, n.16) é a constituição dos sujeitos. Terceiro, a asserção de que os ‘aparelhos ideológicos do estado’ (instituições tais como a educação ou a mídia) são locais e marcos delimitadores na luta de classe, que apontam para a luta no discurso e subjacente a ele como foco para uma análise de discurso orientada ideologicamente.

A ideologia não está apenas localizada nas estruturas ou nas ordens do discurso que constituem o resultado dos eventos passados, mas também nas condições para os eventos atuais e nos próprios eventos quando produzem e transformam as estruturas condicionadoras. Apesar disso, mesmo os sujeitos posicionados ideologicamente, eles são capazes de agir de forma diversa e criativa, reestruturar suas práticas e as estruturas posicionadoras. Por isso, baseado nessa categoria, busquei verificar quais posicionamentos poderiam apresentar indícios de mudança, entre as(os) estudantes, depois de uma intervenção didática. Eles compartilharam suas opiniões com os outros colegas de sala e puderam analisar e reformular os conceitos que tinham antes da intervenção.

Além do equilíbrio entre o sujeito ‘efeito’ ideológico e o sujeito agente ativo, que depende das condições sociais para reestruturar tais práticas, Fairclough (2016, p. 126) defende que:

Nem todo discurso é irremediavelmente ideológico. As ideologias surgem nas sociedades caracterizadas por relações de dominação com base na classe, no gênero social, no grupo cultural, e assim por diante, e, à medida que os seres humanos são capazes de transcender tais sociedades, são capazes de transcender a ideologia.

A noção de hegemonia nesta dimensão é caracterizada como forma de poder de um grupo sobre outros, utilizando mais o consenso que a força. “A hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças

e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas” (FAIRCLOUGH, 2016 p. 127).

Esse conceito traz para o discurso uma forma de analisar a prática social à qual pertence o discurso em termos de relação de poder, ou seja, essas relações elaboram, reestruturam ou desafiam as hegemonias existentes, como uma forma de analisar a própria prática discursiva como modo de luta hegemônica, que reestrutura, reproduz ou desafia as ordens do discurso existentes.

Para analisar o corpus desta pesquisa, utilizei o modelo tridimensional defendido por Fairclough (2016) da seguinte forma: Na dimensão do discurso como texto abordo os termos lexicais mobilizados pelas(os) estudantes para expressarem suas opiniões. Para a categoria das práticas discursivas, analiso o olhar das(os) estudantes com relação ao processo de produção, distribuição e consumo das canções de brega-funk, a partir da percepção das características musicais que especificam o brega-funk. Para a categoria do discurso como prática social, busco analisar as percepções das(os) estudantes concernentes às ações sociais e institucionais, que fazem parte do gênero brega-funk. Veremos também como as (os) estudantes conseguem compreender os elementos ideológicos, hegemônicos e de poder atinentes à representação da mulher no gênero em questão. Mais adiante, no tópico Categorias de análise, retomarei esta explanação de maneira mais abrangente. No capítulo, seguinte, apresento os procedimentos metodológicos que nortearam o trabalho.

#### 4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este capítulo se debruça sobre os aspectos metodológicos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa realizada com as(os) alunas(os) do 8º ano do Ensino Fundamental Anos Finais, em uma Escola Pública Municipal do Paulista, Pernambuco, localizada no bairro do Janga, Manepá. Apresento as ferramentas utilizadas para a coleta e análise dos dados, pontuando todas as etapas desde a elucubração do projeto, perpassando pelos objetivos, aplicação de questionários, oficina de leitura com as(os) alunas(os), focada na discussão sobre a temática da representação da mulher no brega-funk, até a coleta e análise dos questionários (quadro 02) aplicados às(os) estudantes.

Durante o período de pandemia da Covid-19, a Prefeitura do Paulista adotou a modalidade de ensino remoto, por isso nosso trabalho foi realizado através dos encontros virtuais nos horários da manhã em que as aulas ocorreram normalmente. Para desenvolver a pesquisa, foi planejada uma sequência didática pautada em três módulos. No primeiro módulo, às(os) alunas(os), foi apresentada uma música de brega-funk. Em seguida, eles leram o texto e responderam a um questionário concernente à interpretação da música selecionada. No segundo módulo, houve um compartilhamento das percepções sobre o texto/música analisado/a entre as(os) alunas(os) e o professor. Nesta ocasião, eu compartilhei algumas informações sobre a historicidade do gênero musical em questão, elementos que caracterizam tal formação discursiva e a percepção da representação feminina no brega-funk como recorte social. No terceiro módulo, após essa etapa de provocação, discussão e reflexão mediada pelo professor, as(os) alunas(os) responderam novamente o questionário utilizado anteriormente, desta feita com um novo olhar, munidos de informações que eles não tinham antes da intervenção.

O critério de seleção da música trabalhada na sala de aula foi baseado naqueles textos que têm como conteúdo a representação de uma mulher diferente daquela socialmente construída, que hipersexualiza os corpos. Também optei em selecionar uma música de grande conhecimento popular, neste caso, utilizei como texto de suporte para análise das(os) estudantes, uma música que foi a mais tocada no *spotify*, aplicativo de música, no carnaval de 2020.

A coleta dos dados foi feita usando a observação direta e intensiva, que é uma técnica de coleta de dados para conseguir informações e utiliza os sentidos, ela permite examinar fatos ou fenômenos que desejamos estudar, segundo orientação de Eva Maria Lakatos & Marina Marconi (2003). Assim, a partir das respostas das(os) discentes com relação à música analisada por eles, foi feita uma análise desses dados à luz da Análise Crítica do Discurso e das práticas sociais discursivas a partir do estudo do gênero canção.

Há, nesta pesquisa, risco de uma eventual identificação dos participantes, podendo causar algum constrangimento à(o) aluna(o). Para que isso não acontecesse, os dados do questionário foram respondidos sob absoluto sigilo, utilizando a ferramenta formulário da plataforma *google*, onde apenas o pesquisador, após o preenchimento individual pela(o) aluna(o), teve acesso. Após a anotação dos dados, todos os questionários foram apagados de todos os drives que se encontram nas nuvens. Os dados coletados dos participantes foram utilizados exclusivamente para a finalidade do estudo, atentando às informações sociais registradas como condicionantes biológicas e físicos (idade, gênero, raça/cor).

Para que a pesquisa fosse realizada com as(os) discentes, foi enviado para o Comitê de Ética um projeto contendo os procedimentos metodológicos: projeto de pesquisa explicitando sua importância social e os impactos positivos no desenvolvimento crítico das(os) alunas(os) alcançadas(os) direta e indiretamente pelo trabalho; construção do questionário com questões baseadas nas categorias de análises selecionadas para o desenvolvimento da atividade; escolha do meio/plataforma em que a intervenção foi realizada; explicação detalhada acerca da coleta e análise dos dados, bem como os procedimentos necessários para não expor os participantes da pesquisa, além da base teórica que deu suporte à análise dos dados. O Comitê de Ética emitiu um parecer favorável à execução da pesquisa sob o número 4.901.656.

#### 4.1. Contexto do local e colaboradores da pesquisa

A pesquisa foi realizada em uma Escola situada no município do Paulista, Pernambuco. No ano de 2021, a escola tinha 364 alunas e alunos matriculadas(os). Com o início da pandemia da Covid-19 em 2020, a Rede Municipal do Paulista adotou o ensino remoto como modalidade para garantir a segurança das funcionárias e dos funcionários da Rede, bem como das estudantes e dos estudantes. A pesquisa contou com a participação de 25 colaboradores em todo o processo, classificados por gênero e idade no quadro seguinte.

Quadro 01: Classificação da(o) aluna(o) por gênero e idade

ALUNA(O)	Identidade de Gênero	Idade em 22.09.2021
Aluna 1	Feminino	13 anos
Aluna 2	Feminino	14 anos
Aluna 3	Feminino	14 anos
Aluno 4	Masculino	14 anos
Aluno 5	Masculino	13 anos
Aluno 6	Masculino	13 anos

Aluna 7	Feminino	14 anos
Aluna 8	Feminino	14 anos
Aluno 9	Masculino	15 anos
Aluno 10	Masculino	14 anos
Aluno 11	Masculino	17 anos
Aluna 12	Feminino	13 anos
Aluno 13	Masculino	13 anos
Aluno 14	Masculino	14 anos
Aluna 15	Feminino	13 anos
Alune 16	Outro	14 anos
Aluno 17	Masculino	14 anos
Aluno 18	Masculino	13 anos
Aluno 19	Masculino	Não informado
Aluna 20	Feminino	Não informado
Aluno 21	Masculino	Não informado
Aluna 22	Feminino	14 anos
Aluna 23	Feminino	12 anos
Aluna 24	Feminino	13 anos
Aluna 25	Feminino	16 anos

O quadro 01 mostra a caracterização da população investigada, levando em conta todas (os) que participaram de algum momento da pesquisa, seja respondendo ao primeiro questionário, seja do momento de intervenção ou do preenchimento do segundo momento do questionário. Das(os) 25 estudantes apresentados no quadro 01, apenas 15 participaram dos 3 (três) módulos da sequência didática, 21 deles participaram do primeiro e do segundo módulos e 19 participaram do terceiro módulo. Para a nossa análise, levaremos em consideração apenas as respostas das(os) 15 participantes que responderam aos primeiro e segundo questionários. Todas (os) que participaram do trabalho eram alunas(os) do 8º ano do Ensino Fundamental em setembro de 2021. A escolha por fazer este trabalho na Escola do Município do Paulista se deu pelo fato de que eu já trabalhava no local, no ano letivo de 2021, o que facilitou bastante o acesso aos participantes. Algumas(uns) estudantes responderam ao primeiro questionário, mas, por falta de um aparato tecnológico adequado, não conseguiram acompanhar toda a atividade e responder ao questionário no segundo momento. A seguir, apresento as etapas da pesquisa e a descrição das atividades propostas na sequência didática.

## 4.2. Escolha do texto para a intervenção

Como visto no início deste trabalho, a escola determinou certos saberes, privilegiando os gêneros clássicos para serem usados como base no ensino de LP. No final dos anos 1970, houve um movimento de mudança nos paradigmas do ensino e o texto passou a ser o centro de ensino da língua, sendo enfatizada a sua diversidade. Já nos anos de 1980, o ensino da língua passa a ser baseado na perspectiva dos gêneros textuais. Esta proposta, que apresenta a concepção de língua como interação, entende que a escrita é uma prática social e reconhece, no texto oral e escrito, a realização de uma determinada situação.

A abordagem do ensino a partir dos gêneros defende que, ao ensiná-los, deve-se atentar não só apenas à realidade do contexto, mas também às convenções textuais feitas quando esses discursos são transferidos para um cenário diferente daquele que foi produzido inicialmente. A partir das sugestões de intervenção em sala de aula, é possível desenvolver as habilidades concernentes ao letramento crítico utilizando os gêneros produzidos por grupos socioculturais distintos daqueles costumeiramente impostos pela academia. Desse modo, pôde-se contemplar situações discursivas utilizando textos da cultura popular, cultura de massa e culturas juvenis, a fim de garantir uma ampliação de repertório e de interação entre os distintos grupos sociais, como orienta a Base Nacional Comum Curricular, que, inclusive, ainda não traz o brega-funk, de forma explícita, em seu texto como gênero a ser trabalhado em sala de aula.

A oralidade, quase sempre, recebe um status inferior e continua sendo considerada um espaço para erros e defeitos da língua, por isso muitos desvios analisados na escrita são tidos como transferências indevidas da fala. É papel da Escola utilizar a variação linguística no desenvolvimento de atividades que contemplem textos de situações reais, falados e escritos. Através dessas atividades, é possível desenvolver nas(os) alunas(os) habilidades linguísticas capazes de perceber a adequação de determinados empregos em situações pertinentes, uma abordagem da língua baseada no seu uso. O gênero canção faz a ponte entre a oralidade e a escrita e oferece possibilidades para discutir aspectos de produção e interpretação desse gênero, relacionados a questões ideológicas, de poder e hegemônicas, por meio do arcabouço da ACD.

Para desenvolver esse trabalho em sala, escolhemos a canção **Tudo Ok**, produzida por Thiaguinho MT e Mão de Ouro (texto 02). Para seleção deste texto, adotamos alguns critérios: o primeiro deles foi escolher uma música que não mostrasse conteúdo sexual (pois gostaríamos de mostrar que as músicas de brega-funk não são sempre sobre erotismo); o segundo foi selecionar um texto que valorizasse a mulher de alguma forma (já que levantamos a hipótese de que as (os)

estudantes acreditam que o gênero sempre desvaloriza a mulher); e em seguida, uma música que tivesse uma grande repercussão midiática (para que todos já a conhecessem).

## **Texto 02**

### **Tudo Ok – Thiaguinho MT e Mila**

Esse é o arrocha-funk ha ha ha da ex que tu perdeu

É o Thiaguinho MT e a a Mila no controle, vai

É hoje que ele paga todo o mal que ele te fez

É hoje que ele paga todo o mal que ele te fez

Cabelo ok, marquinha ok, sobrancelha ok, a unha 'tá ok

Brota no bailão pro desespero do seu ex [x2]

(Brota-brota no bailão pro desespero do seu ex) [x2]

(...)

Se ele te trombar, vai se arrepender

Uma bebê dessa, nunca mais ele vai ter

Uma-uma bebê dessa, nunca mais ele vai ter

Fonte: <https://www.letras.mus.br/thiaguinho-mt/tudo-ok-part-mila-e-js-o-mao-de-ouro/>

Na perspectiva da escola genebrina, a língua é vista enquanto atividade social e interativa, e não sob a óptica do ensino tradicional. Quando se trabalha exclusivamente com a gramática na Educação Básica, mantém-se a análise de sentenças isoladas, perdendo, assim, a oportunidade de levar as(os) alunas(os) a perceberem as relações de sentido carregadas de posições ideológicas das diferentes esferas sociais que perpassam todo o texto, destacam Maria Angélica Furtado Cunha & Maria Alice Tavares (2016).

A motivação para trabalhar o brega-funk se deu pelo fato de as(os) alunas(os) ouvirem constantemente o gênero e performar coreografias no espaço escolar. Sempre que havia alguma culminância de evento na Escola, as(os) estudantes pediam para performar algo ligado ao brega-funk, porém, na ocasião, a direção da Escola não permitia que tal gênero fizesse parte do âmbito escolar, sob o pretexto de que a coreografia erotizava os corpos, principalmente o feminino, e não se adequava ao ambiente de ensino.



A minha inquietação começou quando percebi que as(os) alunas(os) eram tolhidos de ouvir ou performar o gênero nos eventos escolares, bem como havia muitas críticas negativas dos docentes com relação ao brega-funk, porém sem qualquer argumento plausível ou de cunho pedagógico, que levasse as(os) estudantes à reflexão sobre as questões sociais abordadas pelo gênero. Se há uma erotização dos corpos que performam ao som do brega-funk, qual motivo de esses corpos ocuparem esses lugares? Será que as(os) estudantes conseguem perceber esse tipo de performance da mulher no brega-funk? A partir dessa problemática, comecei a pesquisar sobre o brega-funk e como poderia trabalhar, de forma didática, leitura, oralidade e interpretação textual a partir dos textos desse gênero. Assim, a escolha dessa canção de brega funk oportunizou atividades de leitura crítica e de reflexão.

### 4.3. Construção do *corpus* para a pesquisa e as categorias de análise

O objetivo principal deste trabalho é saber como as(os) estudantes do 8º ano do Ensino Fundamental percebem a imagem da mulher nas músicas de brega-funk, para, a partir daí, refletir acerca dos espaços ocupados por essas mulheres. A fim de atingir esse resultado, elaborei uma proposta de intervenção, contemplando os eixos de ensino de leitura e oralidade: leitura do texto/canção brega-funk; aplicação de questionário voltado à análise do texto lido e baseado no modelo tridimensional de Fairclough (2016); discussão coletiva em sala (virtual) sobre os pontos abordados no questionário; e aplicação do mesmo formulário após a discussão.

Para identificar o posicionamento das(os) alunas(os), elaborei uma sequência didática, por meio da qual as(os) estudantes tiveram o contato inicial, por meio da leitura de um texto do gênero canção, em seguida, responderam a um questionário proposto para a análise, no intuito de verificar se eles tinham conhecimento do gênero em questão; se a canção era mais comum ser cantada por homens ou por mulheres; qual a importância do gênero para a sociedade; e como a mulher é representada especificamente no texto proposto. A partir desse escopo, elaborei o questionário abaixo:

Quadro 02: Perguntas do questionário

1- Você já ouviu essa música alguma vez?
2- Qual gênero você enquadraria essa música?
3- Esse gênero musical é normalmente cantado por homens ou por mulheres?
4- De acordo com o conhecimento que você tem sobre esse gênero musical, como você vê a mulher sendo representada na canção? (mínimo de 03 linhas).
5- Você acha que esse gênero musical é importante para a sociedade?

6- Por quê? (Explique a sua resposta anterior em no mínimo 3 linhas).
7- Conte-nos, brevemente, sobre qual a mensagem que a canção tenta nos passar. (mínimo de 02 linhas)
8- Como a personagem feminina é representada pelo autor dessa música?
9- Explique melhor a sua escolha anterior, destacando palavras e expressões que justifiquem a sua resposta. (mínimo de 03 linhas).

Fonte: dados da pesquisa

As duas primeiras perguntas do questionário versam diretamente sobre a percepção das(os) estudantes com relação ao reconhecimento do gênero brega-funk. Quando as(os) estudantes conseguem identificar o gênero musical, eles também conseguem trazer várias referências do contexto de criação daquela determinada produção. Para Dolz (2022), o ambiente de criação desse gênero é muito amplo, e quando se trabalha o gênero canção pode-se explorar vários vieses que vão desde a melodia até questões mais complexas que abrangem as esferas da atividade humana. Vila Nova (2012), na perspectiva bakhtiniana, defende o gênero canção como enunciado dialógico e, a partir daí, apresenta a possibilidade de abordar não só as questões estéticas ligadas ao gênero, mas discutir questões ideológicas que perpassam o brega-funk.

A terceira pergunta do questionário tem o objetivo de fazer as(os) estudantes refletirem acerca das(os) principais agentes produtores de brega-funk. A partir do momento em que eles(as) fazem essa reflexão, surgem novas percepções para enxergar a representação da mulher no cenário deste gênero musical.

A quarta pergunta traz uma melhor explanação acerca da percepção das(os) estudantes com relação a imagem da mulher no brega-funk. Eles(as), a partir da visão de mundo de cada um(a), precisariam expor o seu ponto de vista com relação à performance das mulheres no cenário do brega-funk. Quais papéis esses corpos ocupam e performam? Essa é a pergunta central desta pesquisa.

As questões cinco e seis levam as(os) estudantes a refletirem sobre a importância social do brega-funk como movimento artístico periférico. Busco discutir, a partir das respostas das(os) estudantes, o caráter marginal atribuído a esses gêneros e a tentativa de apagamento desses movimentos pela sociedade.

A sétima, oitava e nona questões versam sobre a textualidade a partir da compreensão global do texto. Neste momento, proponho que as(os) estudantes façam uma reflexão/comparação com a questão quatro, onde eles descrevem o comportamento da mulher nas músicas de brega-funk. Para a elaboração dessa questão, levanto a hipótese de que as(os) estudantes acreditam que as letras do gênero brega-funk fazem predominantemente uma abordagem depreciativa sobre o corpo da mulher, porém, a letra escolhida para o trabalho em sala foi oposta a esse conceito. Optei por

apresentar um texto no qual a mulher estivesse mais empoderada e não contivesse conotação sexual. Caso a resposta para a quarta questão fosse a de que as(os) estudantes enxergam a mulher de forma pejorativa ou depreciativa nas letras de brega-funk, o texto utilizado na atividade didática não faria parte da regra e os levaria a questionar a generalidade de suas respostas, na quarta questão.

A partir da coleta das respostas dos colaboradores, elaborei alguns critérios para analisar os dados coletados. Na subseção a seguir, explico como as respostas das(os) estudantes foram analisadas de acordo com o modelo tridimensional de Fairclough (2016).

#### 4.3.1 Categorias de análise

Esta pesquisa está voltada para a análise do discurso das(os) estudantes do 8º ano do ensino fundamental acerca de suas percepções com relação à construção da imagem da mulher no brega-funk. Nesta subseção, exponho os critérios de análise dos dados com base no modelo tridimensional de Fairclough (2016).

Um dos desafios de quem trabalha com análise do discurso é viabilizar uma logística de utilização dos conceitos propostos na teoria de forma que sejam transpostos para o contexto escolar de maneira didática. Uma das principais propostas para se analisar o papel do discurso nas mais diversas práticas textuais, que pode ser articulada em sala de aula por meio de atividades que abordem cada fase deste trabalho, é descrita por Fairclough (1992, 2003) em seu modelo tridimensional (BEZERRA, 2016, P. 191).

Optei pelo método crítico analítico da ACD por entender que, para dar conta das questões relacionadas ao brega-funk, como por exemplo: aspectos do contexto de produção do gênero, questões ideológicas, de poder e hegemônicas, seria necessário o enquadre em uma metodologia mais ampla e multidimensional, como afirma Gomes (2013. p. 35):

(...) recorreremos aos postulados da ACD por entendermos que nas letras de funk há muito mais a conhecer sobre a sociedade brasileira e sobre os funkeiros mais especificamente, do que podemos supor numa primeira interpretação, bastante ingênua e também limitada, de que seja o funk apenas curtição ou, simplesmente, apologia ao crime ou ao sexo livre. (...) uma investigação nessa abordagem exige, além da análise do texto, da prática discursiva e da prática social, ou exatamente por isso, compreender o discurso a partir de diferentes funções, além de representar o sujeito, a linguagem possibilita a organização do mundo, o estabelecimento de relações e tudo isso em instituições sociais.

Assim, para analisar os dados coletados das(os) estudantes, adotei três categorias de análise. Para uma abordagem mais didática, optamos por explorar cada uma delas em questões específicas estruturadas da seguinte forma:

**a- Categoria I:** para a análise dessa categoria, elaborei três questões (7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> do Quadro 01) que fazem referência aos elementos textuais, gramaticais, de coesão e à estrutura textual. Fairclough (2016, p. 108) classifica esses itens em uma escala ascendente: “o vocabulário trata principalmente das palavras individuais, a gramática, das palavras combinadas em orações e frases, a coesão trata da ligação entre orações e frases e estrutura textual trata das propriedades organizacionais de larga escala dos textos”. Discuto, na análise, como as(os) estudantes mobilizam determinados termos, a fim de legitimar suas opiniões, bem com a percepção deles(as) com relação ao léxico do texto trabalhado na sala de aula, que foi mobilizado para expressar o discurso.

**b- Categoria II:** elaborei três questões (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> do Quadro 01 ) a fim de contemplar esta categoria que, dentro do método tridimensional, se preocupa com os processos de produção, distribuição e consumo dos textos. Fairclough (2016) aponta que esses processos estão relacionados com a dimensão de análise da prática discursiva, e a natureza desses processos varia entre diferentes tipos de discurso de acordo com fatores sociais, ou seja, o texto é analisado a partir do seu processo de planejamento, atravessando a sua verbalização, construção e circulação. Nessa perspectiva, objetivo coletar das(os) estudantes, nestas três questões, a percepção deles(as) com relação aos principais autores/cantores das canções de brega-funk, se eles(elas) conseguem diferenciar este gênero com relação aos outros. A identificação dessas percepções permite inferir que as(os) estudantes conseguem recuperar questões ideológicas marcadas no ambiente de criação e reprodução desses textos. Do ponto de vista didático, Dolz (2022) defende a diversidade do ambiente de criação do gênero canção, para ele, é possível explorar desde a melodia até questões mais complexas da sociedade.

**c- Categoria III:** as três questões (4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> do Quadro 01) desenvolvidas para abordar esta categoria remontam ao discurso no nível das práticas sociais. A construção da realidade social e cultural é concretizada a partir da linguagem concebida como uma prática social, assim defende Norman Fairclough (2016) em sua proposta de teoria social. A partir das respostas das(os) estudantes, busquei analisar as suas percepções concernentes às ações sociais e institucionais que fazem parte do gênero brega-funk. Verifiquei também como as(os) estudantes conseguem compreender os elementos ideológicos, hegemônicos e de poder atinentes à representação da mulher no gênero musical em questão. Recorro a Bell Hooks (2019) para discutir a negociação da mulher negra nos espaços midiáticos; Angela Davis (2016) e o ponto de vista histórico acerca da construção da identidade da mulher negra na sociedade patriarcal; Stuart Hall (2006) e o seu

discurso sobre a construção das identidades sociais; na tentativa de melhor elucidar e direcionar a análise do *corpus* desta pesquisa.

A seguir, mostro as etapas de desenvolvimento da sequência didática com as(os) estudantes, expondo os módulos, desde o momento da informação inicial dada às(os) estudantes sobre a realização da pesquisa, passando pelo desenvolvimento, até chegar à finalização do processo.

#### 4.4 Etapas da sequência didática e exposição das atividades

A atividade com as(os) alunas(os) foi realizada em uma sequência didática em três aulas de 1 hora, cada. Eu havia pensando em fazer uma intervenção com um número maior de aulas para obter um resultado mais abrangente, porém a oscilação na presença das(os) estudantes era muito grande e o resultado do trabalho final poderia ter um número pequeno de colaboradores, já que levei em consideração apenas aqueles(as) estudantes que participaram de todo o processo, lembrando que estávamos em pleno período de pandemia.

Na etapa inicial, as(os) alunas(os) foram previamente orientados sobre a pesquisa, quando receberam o termo de compromisso para preenchimento, quando também foi repassada a informação de que seria muito importante o engajamento de todos e todas.

Para melhor explanação da proposta didática, fiz uma síntese das etapas da atividade de leitura e interpretação (Quadro 03). A sequência didática aconteceu de forma remota pela plataforma *google meet* no período de 22.09.2021 e 29.09.2021.

Quadro 03: síntese dos módulos que estruturam a sequência

1º Módulo Aula – 09h às 10h	1º Foram repassadas, às(os) alunas(os), as informações concernentes à atividade que seria realizada na aula.  2º O professor compartilhou o texto com a letra da música com as(os) alunas(os).  3º Em seguida, o professor compartilhou o som da música e pediu para que as(os) alunas(os) acompanhassem com o texto.  4º Foi enviado um link para o chat da apresentação na plataforma <i>google meet</i> , para que as (os) alunas(os) preenchessem de acordo com a música que ouviram. Foram estipulados 15 (quinze) minutos, podendo ser dilatado de acordo com a necessidade e disponibilidade da internet.  5º Após a finalização dos questionários, o professor perguntou se as(os) alunas(os) já conheciam a música selecionada e reuniu a opinião das(os) alunas(os) acerca da música.
2º Módulo Aula – 10h às 11h	6º O professor conduziu a discussão com os questionamentos, abordando a história do gênero musical em questão, os elementos que caracterizam a representação da mulher naquela formação discursiva. Também houve o questionamento acerca da organização sintática do texto e a possível finalidade dos efeitos de sentido.

	7º Momento de mediação e participação das(os) estudantes no debate. Nesta etapa, as respostas das(os) alunas(os) foram gravadas para análise posterior. 8º Finalização da atividade com alguns apontamentos feitos pelo professor.
3º Módulo Aula – 10h às 11h	9º O professor retomou a discussão da aula anterior e explicou às(os) alunas(os) que o questionário seria respondido novamente, considerando as discussões da aula anterior: 10º Preenchimento dos questionários pelas(os) alunas(os).  11º Debate acerca das respostas do questionário, momento em que as(os) alunas(os) puderam compartilhar o que havia mudado com relação a suas opiniões sobre a música de brega-funk e sobre a representação da mulher.

Fonte: dados da pesquisa

O quadro 03 mostra que a sequência didática foi planejada para ser executada em um período de 3 aulas, sendo 1h cada aula. Para adaptar a pesquisa ao formato remoto, optei por um tempo mais curto, visto que a percepção do tempo virtual é diferente, mais acelerada que aquele do tempo real. A atividade foi marcada com antecedência e as(os) alunas(os) já haviam sido informadas(os) sobre o trabalho que aconteceria nos dias seguintes. No primeiro momento, da primeira aula, eu repassei as informações necessárias para eles compreenderem todo o processo da atividade que aconteceria a partir dali até as duas aulas seguintes. Durante a execução da atividade não houve nenhum elemento externo que invalidasse e prejudicasse a intervenção. Como de praxe, algumas(uns) alunas(os) entraram e saíram da sala por conta da oscilação da internet, porém nenhuma(um) aluna(o) deixou de participar da discussão por conta dessa instabilidade. A temática proposta foi contemplada durante a discussão sem que houvesse dispersão das(os) estudantes ou abordagem de conteúdo diferente daquele proposto. Um único aluno não quis participar do preenchimento do questionário por alegar questões de cunho pessoal ligadas à religião. Ele pediu para fazer outra atividade para compensar esta, da qual não participou.

No tópico seguinte, segue o detalhamento do processo metodológico utilizado para o desenvolvimento deste trabalho do ponto de vista da tipologia da pesquisa.

#### 4.5 Tipologia da pesquisa

Para desenvolver a pesquisa, foi necessário seguir um plano metodológico que concerne à tipologia da pesquisa. Nesta seção, apresento, de forma mais detalhada, os procedimentos utilizados para desenvolvimento da pesquisa, bem como a abordagem utilizada e os objetivos pretendidos.

#### **4.5.1. Quanto ao método de procedimento: pesquisa-ação**

Para o desenvolvimento deste trabalho, utilizei como procedimento a pesquisa-ação. Para Thiollent (1998, *apud* GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 40), ela é um tipo de investigação social com base empírica que associa a ação à resolução de um problema coletivo cujos pesquisadores e participantes da situação estão envolvidos de modo participativo ou cooperativo na situação ou problema. Levando em conta o posicionamento de Fairclough (2016) acerca do discurso como modo de ação historicamente situado, decidi orientar o trabalho com as(o)s alunas(os) a partir dessa perspectiva e mostrar, nesse recorte, como a estrutura da produção discursiva se organiza na sociedade (no contexto micro da sala de aula) e que cada novo enunciado pode contribuir para a continuidade ou para a transformação a partir da ação individual. Desse modo, a pesquisa-ação corresponde a um estudo que visa a uma possível transformação. Segundo Fonseca (2002, *apud* GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 48):

A pesquisa-ação pressupõe uma participação planejada do pesquisador na situação problemática a ser investigada. O processo de pesquisa recorre a uma metodologia sistemática, no sentido de transformar as realidades observadas, a partir da sua compreensão, conhecimento e compromisso para a ação dos elementos envolvidos na pesquisa.

Esse método tem como objetivo investigar uma situação social situada em conjunto e não um conjunto de variáveis isoladas que se poderiam ser analisadas isoladas de um todo. Os dados obtidos durante este trabalho não têm valor significativo em si, sua função é importante enquanto elemento de contribuição para uma mudança social. Nessa perspectiva, o pesquisador se distancia do seu papel observador, não deixando de lado os seus conhecimentos norteadores para reflexão, e busca uma relação de sujeito a sujeito com os outros parceiros. Para Gil (2007 *apud* GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 48), essa relação entre pesquisador e atores tem sido alvo de controvérsia por causa do envolvimento ativo entre pesquisador, ação e participantes. Apesar das críticas, essa modalidade de pesquisa ainda tem sido escolhida por pesquisadores de viés ideológicos participativos e reformistas. Essa é a postura que eu assumo enquanto pesquisador.

#### **4.5.2. Quanto à abordagem será qualitativa**

Do ponto de vista da abordagem do problema, a pesquisa é qualitativa, pois não nos preocupamos com a representatividade numérica dos resultados, mas com o estudo e compreensão de um grupo social. Aqui buscamos compreender o porquê de a imagem da mulher no cenário do brega-funk ainda ser tão associada à exploração sexual do corpo e como as(os) estudantes do 8º ano do ensino fundamental enxergam e expressam esse discurso.

As características da pesquisa qualitativa são: objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 36).

As respostas coletadas por meio do questionário aplicado às(os) estudantes foram analisadas à luz da Análise Crítica do Discurso. Vale ressaltar que a pesquisa qualitativa necessita de que o pesquisador esteja atento para alguns riscos e limites necessários no tocante ao pesquisador, como afirmam Tatiana Engel Gerhardt & Denise Tolfo Silveira (2009, p. 36):

(...) o pesquisador deve estar atento para alguns limites e riscos da pesquisa qualitativa, tais como: excessiva confiança no investigador como instrumento de coleta de dados; risco de que a reflexão exaustiva acerca das notas de campo possa representar uma tentativa de dar conta da totalidade do objeto estudado, além de controlar a influência do observador sobre o objeto de estudo; falta de detalhes sobre os processos através dos quais as conclusões foram alcançadas; falta de observância de aspectos diferentes sob enfoques diferentes; certeza do próprio pesquisador com relação a seus dados; sensação de dominar profundamente seu objeto de estudo; envolvimento do pesquisador na situação pesquisada, ou com os sujeitos pesquisados.

Para evitar a insurgência de possíveis riscos que inviabilizassem a pesquisa, delimitei a análise dos dados apenas às(os) estudantes que participaram de todo o processo de pesquisa, a fim de obter uma análise mais consistente das suas respostas, levando em consideração o enquadre teórico.

#### **4.5.3. Quanto aos objetivos: exploratória**

Do ponto de vista dos objetivos, a pesquisa é exploratória. Ainda sob a óptica de Lakatos; Marconi (2003), a pesquisa exploratória usa a praxe para a formulação de questões ou de um problema. Geralmente são empregados procedimentos sistemáticos para a obtenção de informações empíricas ou para as análises de dados, ou para ambas.

Vimos, neste capítulo, os aspectos metodológicos que compuseram as principais orientações para o desenvolvimento da dissertação. Foram apresentadas as principais ferramentas utilizadas para a coleta e análise dos dados, bem como as etapas das pesquisas, desenvolvimento das atividades em sala de aula. A seguir, no capítulo seguinte, mostraremos a análise dos dados coletados durante a sequência didática na Escola.



## 5. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

Para analisar os dados coletados antes (questionário), durante (debate) e depois (questionário) da intervenção, utilizei o modelo tridimensional defendido por Fairclough (2016): a categoria das práticas discursivas, para analisar o olhar das(os) estudantes com relação ao processo de produção, distribuição e consumo das canções de brega-funk, a partir da percepção das características musicais que especificam o brega-funk; a categoria do discurso como prática social para abordar as percepções das(os) estudantes concernentes às ações sociais e institucionais, que fazem parte do gênero brega-funk; a dimensão do discurso como texto para identificar os termos lexicais mobilizados pelas(os) estudantes para expressarem suas opiniões. O momento da intervenção foi registrado na plataforma de reunião on-line e transcrito.

### 5.1 Identificação das características do brega-funk

A primeira pergunta do questionário tem o objetivo de saber se as(os) estudantes já conheciam o texto, a letra do brega-funk levado para a sala de aula, se haviam ouvido em algum outro momento a música e se tinham conhecimento do contexto sociodiscursivo do gênero. Esse recorte mostra que 100% das respostas foram positivas, ou seja, todas(os) 15 alunas(os) já haviam ouvido a música alguma vez antes da intervenção.

Apesar de todas(os) conhecerem a música sugerida, muitas(os) afirmaram não ter afinidade com o esse gênero. Algumas hipóteses podem ser levantadas com relação ao fato de todas(os) reconhecerem o texto: a primeira se dá pelo sucesso midiático da música, ela foi a mais tocada durante o período do carnaval de 2021 na plataforma digital musical, então, elas(es) podem ter ouvido não por escolha, mas por estar presente em outro conteúdo consumido por elas(es); outra possibilidade é a de que elas(es) ouviram tocar no transporte público ou em ambientes públicos onde houvesse aparelho de som reproduzindo a música; há também a possibilidade de a música ter sido reproduzida no mesmo ambiente doméstico por outros familiares ou amigos; há ainda a possibilidade, e essa suscita maior preocupação, de que elas(es) ouçam as músicas de brega-funk e não se sintam à vontade para assumir tal postura diante da represália social aos consumidores desse produto.

Na próxima seção, discuto como as(os) estudantes conseguem identificar o gênero brega-funk. Essa questão dá suporte a um melhor embasamento acerca das hipóteses referentes ao acesso das(os) estudantes ao gênero brega-funk, pois se elas(es) conseguem reconhecer o gênero e as

canções, possivelmente, o gênero está muito mais presente do dia a dia delas(es) do que, de fato, foi apresentado.

## **5.2 Identificação do gênero brega-funk**

A segunda pergunta do questionário tem o objetivo de verificar se as(os) estudantes conseguem identificar o gênero brega-funk. A intenção também foi saber, caso eles não tivessem identificado o gênero, na primeira etapa do trabalho, se, após a intervenção, eles conseguiriam enxergar outros elementos pertencentes ao brega-funk a ponto de mudar a resposta dada na primeira aplicação do questionário.

Verifiquei que, das(os) 15 estudantes que preencheram ambos questionários, 10 reconheceram a música como brega-funk no primeiro questionário, 4 identificaram como funk e 1 como brega. Já no segundo questionário, nenhum(a) dos(as) participantes assinalou a alternativa do brega. Porém, foi curioso observar que após a intervenção, 6 estudantes marcaram funk como opção para a identificação do gênero musical, sendo que 2 deles haviam marcado a opção brega-funk no primeiro momento.

De um modo geral, ficou evidenciado que as(os) participantes não tiveram dúvidas com relação à classificação brega-funk, brega ou funk, se comparado aos outros gêneros musicais disponíveis para escolha. De acordo com Silva (2020), o brega, na tentativa de sobreviver ao mercado local dos anos 2000, passou a se adaptar aos outros ritmos e acabou incorporando algumas características, é o caso do tecnobrega, que funde elementos imagéticos e sonoros dos ritmos do Pará ao brega. Além dessa influência, durante aquela época, o brega buscou sobreviver e se reinventar com o surgimento do brega romântico e do brega-funk.

O brega-funk, o funk e o brega passaram por semelhantes ambientes de criação: esferas da atividade humana que determinaram o gênero da sua produção; a semelhança de articulação entre a melodia e a canção; os conteúdos temáticos pertinentes; procedimentos estilísticos, vocais e musicais; além de influenciarem e sofrerem influência uns dos outros.

## **5.3 Identificação da participação de mulheres no brega-funk**

A terceira pergunta buscou identificar se as(os) estudantes reconheciam a participação de mulheres como cantoras das canções de brega-funk. Das(os) 15 participantes que responderam o primeiro questionário, apenas 3 consideraram que o brega-funk normalmente é cantado por

mulheres, 4 responderam que ambos cantavam normalmente as músicas, e 8 disseram que geralmente as músicas são cantadas por homens.

De acordo com os dados acima, no primeiro momento, as(os) estudantes reconheceram a participação predominantemente de homens nas apresentações de músicas de brega-funk. A minoria reconheceu a mulher como cantora do gênero. Podemos perceber que, mesmo sendo uma mulher a precursora do brega-funk no cenário nacional, ainda há uma resistência em assimilar este fato em um espaço de predomínio de homens.

Após a intervenção, as respostas dos questionários passaram por modificação. Das(os) 15 estudantes, 08 responderam que ambos, tanto mulher quanto homem cantavam o brega-funk; 03 continuaram com a resposta de que o homem era o principal cantor do gênero e apenas 01 defendeu a mulher como principal cantora das músicas. Isso nos leva a crer que após a intervenção, eles conseguiram analisar o fato de que há mulheres cantoras de brega-funk, muitas com projeção nacional, mas o olhar é mais voltado para a imagem do homem nesses espaços.

Um dos indicadores que suponho ter influenciado essa mudança de percepção de algumas(uns) estudantes, após a intervenção, é o de que, durante a discussão, foi defendida a participação e até mesmo o pioneirismo de mulheres no brega-funk, como é o caso de MC Loma, que, com a música Envolvimento, conseguiu introduzir o brega-funk pernambucano no circuito nacional, segundo Bento (2020).

Até aqui, os questionamentos versaram acerca da identificação do gênero brega-funk e dos principais autores e intérpretes das músicas do gênero. Assim, recorro à teoria tridimensional de Fairclough (2016), no nível das práticas discursivas, para interpretar os dados concernentes ao ambiente de produção, distribuição e consumo dos textos. As respostas dos questionários foram de múltipla escolha, para a identificação da melodia e dos agentes que protagonizam a reprodução dessas músicas. No momento posterior à intervenção, observei que houve uma mudança de opinião, principalmente com relação aos agentes produtores das canções, elas(es) identificaram uma participação da mulher na execução das canções, visto que, antes, a maioria das respostas apontava para uma participação maior dos homens como cantores do gênero. No próximo tópico, abordo como as(os) estudantes percebem a representação da mulher no universo do brega-funk.

#### **5.4 A percepção das(os) estudantes acerca da representação da mulher nas canções de brega-funk**

Neste tópico, trato, sem sombra de dúvida, da questão central desta pesquisa. As(os) estudantes escreveram sobre a sua percepção acerca da representação da mulher nas músicas de brega-funk.. Analisando genericamente os resultados, houve quase uma unanimidade, no primeiro

questionário, com relação à representação da mulher de forma negativa, apenas um aluno respondeu que a mulher era representada de forma empoderada. Já no segundo questionário, todas(os) foram categóricas(os) em dizer que a mulher era representada de uma forma negativa, mais adiante, mostrarei o léxico identificado nesta classificação negativa.

Para analisar essas respostas, traremos um recorte do referencial teórico baseado na construção das identidades e os papéis sociais performados pelos indivíduos, seguindo a Análise Crítica do Discurso.

Durante a intervenção em sala de aula, as(os) alunas(os) se colocaram como pessoas que não consumiam o gênero brega-funk, inclusive, o Aluno 11 introduziu sua resposta a esta questão da seguinte forma: “Não sei direito, não gosto desse tipo de música”, na sequência, ele segue dando o seu ponto de vista “Mais na minha perspectiva eu acho q as mulheres estão se ridicularizando e os homens não são exceção”. É possível observar que, no início da questão, o Aluno tenta se isentar de qualquer relação com o gênero, alegando desconhecer o universo do brega-funk, mas, na sequência, ele diz que as mulheres e os homens estão se ridicularizando. É interessante perceber que ele enfatizou a ridicularização da mulher em sua colocação, em seguida completou “e o homem também”. A partir desta resposta, identifico uma repetição de conceito sem maior elaboração crítica por parte do sujeito, neste caso, o Aluno. Essa repetição é marcada em outras repostas:

Quadro 04: respostas mais relevantes para análise acerca da percepção da imagem da mulher

Aluno 01 “Eu vejo na maioria das vezes como um objeto tipo de um brinquedo que os homens brincam e jogam fora “;

Aluno03 “nesse gênero musical as mulheres são representadas como se fosse só um corpo que o homem pode fazer oq quiser com ele”;

Aluno 04”De forma vulgar, como um objeto de prazer, um troféu que deve ser ostentado”;

Aluno 07 ”Na maioria das veses as mulheres são muito sexualizadas com letras muito vulgares e as letras só tem isso sobre as mulheres”;

Aluno 11”Não sei direito, não gosto desse tipo de música Mais na minha perspectiva eu acho q as mulheres estão se ridicularizando e os homens não são exceção,”;

Aluno 13 “Na maioria das canções as mulheres sao representadas como algo facil ou então um chaverinho que se pode usar quando e onde quiser.”;

Fonte: dados da pesquisa

Diante da visão dessas(es) alunas(os), as mulheres são representadas de forma negativa no brega-funk. O Aluno 04 compara a mulher representada no brega-funk a um troféu. Como o troféu é

algo valioso, e o aluno faz uma ressignificação da palavra, nesse caso, o troféu é um objeto sexual valioso.

Como vimos no capítulo três, as identidades podem variar para cada indivíduo de acordo com o contexto em que ele está inserido ou como ele decide negociar com o seu interlocutor. Moita Lopes (2003) afirma que as identidades não pertencem aos sujeitos, elas estão em processo e variam de acordo com as diversas situações sociais. O aluno 14 dá duas opiniões distintas nos questionários. No primeiro, ele aponta que as músicas de brega-funk costumam abordar relacionamento acabado e traição. Para ele, as mulheres são representadas de maneira empodera, e que caso haja o fim de uma relação amorosa, o homem, neste contexto, é quem vai sair muito mais triste com o fim da relação. Esse ponto de vista destoa completamente das outras respostas. Outro fato curioso é que no segundo questionário, o aluno 14 tem uma resposta bem diferente daquela do primeiro questionário. Ele aponta que a mulher pode ser representada de diversas formas nas músicas de brega-funk, desde a sexualidade ao empoderamento. Há uma mudança na opinião do aluno 14, após a intervenção, a sua perspectiva amplia-se com relação a representação da mulher no gênero em questão.

Já o Aluno 9 responde ao primeiro questionário da seguinte forma: “Sinceramente, as vezes é representada de uma maneira banal, mas não é como se isso realmente significa-se algo para as próprias mulheres, além de que. . . Se ainda tem música com representações banais, é porque alguma mulher quiz. Mas também a antiga e tradicional moda da sensualização pode ser um sinal de respeito ou reverencia, os homens respeitam bastante as mulheres, a única coisa que peço é para não generalizar coisas que não relevância ou sentido.”

Ele começa pontando que as mulheres são representadas de forma banal, assim como as (os) outras(os) estudantes em resposta à mesma pergunta. Em seguida, ele fala que isso pode não significar algo para as mulheres, ou seja, é possível inferir que, para ele, as mulheres não estão preocupadas se são representadas de uma forma banal ou não. Para finalizar o pensamento, ele diz que se tem músicas com representações banais é porque ainda há alguma mulher que quis essas representações. Ele coloca a mulher como responsável pela sua representação de forma banal no brega-funk. Há uma negação, por parte do aluno 9, da herança machista da sociedade patriarcal que coloca a mulher numa posição de inferioridade. Segundo Follador (2007), a nossa sociedade atual está construída em um conceito, fruto do sistema patriarcal, que nega à mulher direitos, autonomia e visibilidade, condicionando sua existência à submissão, recato e docilidade. Numa retomada, o aluno 9 fala que a sensualização pode ser um sinal de respeito ou reverência, e que os homens respeitam muito as mulheres. Essa opinião só reforça a ideia de objetificação do corpo feminino, como mero reprodutor ou que está ali ao dispor do homem, para satisfazer seus anseios sexuais.

No segundo questionário, o aluno 9 responde: “De uma maneira mais sexualizada, isso desde a antiguidade, fazendo apologia a reprodução, ao extinto de reprodução.” Ele reforça a crença no papel da mulher como mero ser reprodutor e utiliza esse argumento como justificativa da erotização do corpo da mulher nas músicas de brega-funk.

Na fala do aluno 2, em resposta ao primeiro questionário: “eu vejo elas sendo segunda voz as vezes na minha opinião o homem fala tipo vc é o meu amor ai depois ela vai e fala o que ele disse”, é possível notar que, para ele, a mulher é uma mera reprodutora do discurso do homem, ela apenas repete aquilo que ele fala, um sujeito sem voz, assujeitado, que depende do outro para agir. Esta percepção vai de encontro ao que propõe Fairclough (2016), ao defender a dimensão ideológica na constituição do sujeito, desde a sua historicidade ao seu poder de agir e articular o seu discurso e práticas sociais.

Há a construção social estereotipada da mulher, cujas atribuições em determinadas práticas sociais ainda são limitadas, mas em vias de expansão, a exemplo da participação da mulher no brega-funk. Quando se trata da construção da imagem da mulher negra, Hooks (2019, p. 93) comenta que “Representações de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje”. Hooks (2019) fala sobre o fato de os brancos sexualizarem seu mundo projetando sobre os corpos negros uma narrativa sexual dissociada da branquitude, ou seja, a sexualidade era idealizada para os negros de uma forma diferente daquela para os brancos.

Encarando a si mesma, a mulher negra percebe tudo o que precisa combater para alcançar a autorrealização. Ela deve rebater as representações de sua identidade, de seu corpo, de seu ser como dispensáveis. Bombardeadas por imagens que representam corpos de mulheres negras como descartáveis, as mulheres negras absorveram esse pensamento passivamente ou resistiram a ele como veemência. A cultura popular oferece exemplos incontáveis de mulheres negras se apropriando de e explorando “estereótipos negativos” para garantir o controle sobre a representação ou, no mínimo, colher seus lucros (HOOKS, 2019, p. 93).

Ao analisar as repostas das(os) estudantes, como sugestão para uma próxima intervenção, o questionamento deveria ser: por que a sociedade ainda negocia as mulheres negras de forma erotizada? As(os) estudantes conseguem perceber a forma com que o mercado da música popular periférica alicia esses corpos, mas não conseguem relacionar esse efeito com a causa: a construção social da mulher negra na sociedade machista, escravista, branca e patriarcal. No próximo tópico, discuto acerca da importância do brega-funk para a sociedade. Será que as (os) estudantes conseguem perceber a importância do movimento cultural para a sociedade?

## 5.5 A importância do gênero brega-funk sob a óptica das(os) estudantes

As perguntas cinco e seis referem-se à importância do brega-funk para o cenário social cultural. Na quinta pergunta, das(os) 15 estudantes que responderam ao primeiro questionário, 10 afirmaram que o gênero não era importante para a sociedade, os outros 5 afirmaram que era. No segundo questionário, 11 negaram a importância do gênero para a sociedade e 4 afirmaram sua importância. Se formos comparar os resultados do primeiro e segundo questionário, há uma mudança de opinião do Aluno 4, que, no primeiro momento, reconheceu a importância do gênero para a sociedade e, no segundo momento, respondeu que não era importante, porém sua justificativa na sexta questão é a mesma para ambos questionários.

Na sexta pergunta do segundo questionário, o Aluno 4 respondeu: “Nenhum gênero musical é realmente importante para a sociedade, exceto gêneros culturais e que representam a história de um país, região ou povo”. É possível perceber que, para ele, o gênero brega-funk não faz parte da cultura nem da história do país. Mesmo depois da intervenção e da discussão, trazendo elementos que justificassem a importância do gênero para a sociedade, o estudante manteve a sua opinião.

Já a Aluna 15 respondeu, no primeiro questionário, que não achava o gênero importante e justificou: “Pq tem pessoas q n curte esse tipo de música e pode se sentir desconfortável”. Já no segundo questionário, ela respondeu que o ritmo era importante e justificou: “Pq eu acho mto legal esse tipo de música pra dançar, cantar arrumar a casa e entre outros”. Analisando essas duas posições, é possível notar que a Aluna 15 possivelmente se identifica com o gênero musical, mas se sente tolhida em expressar seu gosto para não incomodar as pessoas que não gostam desse tipo de música ou para não ser tachada de gostar de um gênero considerado socialmente menor.

Dentre aqueles que consideram o gênero importante para a sociedade, as justificativas foram:

Quadro 05: respostas das(os) estudantes que consideram o gênero brega-funk importante

Aluna 1, “Sim acho importante para sociedade por que uma cultura essa cultura do Brasil e de nós nordestinos o brega funk e os passinhos que estão dorminando o mundo ver nossa cultura no mundo a fora, fora do nosso país tem que ser um orgulho para nós é cada dia que passa está crescendo mais ainda”;

Aluna 08, “Eu acho que sim, Por conta da batida que é boa sabe? A letra pode ser ruim até, Mas a batida é boa e isso é bom no carnaval”;

Aluna 09 “Sim, pois muitas pessoas gostam desse estilo de música, é a diversão delas, e a sociedade, as pessoas necessitam da alegria. E quem seria eu para criticar isso?”

Fonte: dados da pesquisa

A Aluna 1 apresenta o brega-funk como um movimento cultural importante para o Estado onde ele se desenvolveu. Ela destaca a importância da prospecção do gênero atingir patamares internacionais. Essa ampla divulgação é motivo de orgulho para as pessoas que moram no Estado. As Alunas 8 e 9 embasam sua opinião explorando a musicalidade e a batida do brega-funk. A Aluna 8 fala que a letra pode não ser de boa qualidade, mas a batida é boa. Isso demonstra que as questões textuais e discursivas não são tão importantes para a Aluna 8, mas sim o ritmo. Ela finaliza atrelando a batida do brega-funk à performance das danças carnavalescas. A Aluna 9 associa o estilo do gênero à diversão e, para ela, a sociedade precisa de alegria, precisa de se divertir, ou seja, o brega-funk desperta alegria nas pessoas. Ela finaliza sua opinião dizendo que as pessoas precisam de alegria e ela não é a pessoa que vai criticar isso (o fato de as pessoas serem felizes consumindo brega-funk). Ora, ela não precisa de alegria ou dessa alegria? Esse último posicionamento a isenta de qualquer participação no cenário do brega-funk, é como se ela não fosse de acordo com aquele comportamento, porém não se sente legitimada para discordar.

Algumas(alguns) estudantes que negaram a importância social do gênero disseram:

Quadro 06: respostas das(os) estudantes que não consideram o gênero brega-funk importante

Aluna 2, “por que não é importante por que cada música nova que eles vão fazendo mais coisa feia eles vão falando e também por que tem crianças no mundo vão e ficam cantando essas músicas feias crianças são pra tá na escola não cantando essas músicas”;

Aluna 3, “Por só desvaloriza a mulher e nunca fala sobre as qualidades e os valores das mulheres.”;

Aluno 11, “Por que pra mim ela não vale nada, ela simplesmente fragiliza as pessoas, e querendo ou não muitas pessoas acabam sendo influenciadas para algo.”;

Aluno 14, “Não acompanho músicas ou artistas desse gênero, então não acho que seja algo realmente importante para mim. Mas claro, tem sua importância para os artistas que ganham a vida com suas músicas.”

Fonte: dados da pesquisa



A Aluna 2 não acha que o brega-funk seja importante para a sociedade, ela defende a ideia de que o gênero só tenha “coisa feia” (referindo-se, possivelmente, ao vocabulário sexual ou palavras de baixo calão). A sua inquietação é com relação às crianças, para ela, as crianças não deveriam reproduzir as músicas de brega-funk. A Aluna 2 não resgata músicas de outros gêneros que fazem uso de léxico sexual. Ela finaliza dizendo que as crianças deveriam estar na escola e não cantando “essas músicas”. É nítido que a Aluna 2 reprova o uso dos textos de brega-funk como suporte didático. A escola, definitivamente, não é lugar para reprodução do brega-funk, sob seu olhar.

A Aluna 3 diz que o gênero não é importante porque “nunca” fala sobre qualidade e valores da mulher. Acredito que ela não tenha levado em consideração o conteúdo do texto - Tudo ok – para generalizar sua resposta nesta pergunta. Caso as músicas nunca valorizassem a mulher, como a Aluna 3 afirmou, ou “Tudo ok” não é brega-funk ou esse texto não é um texto de empoderamento. Há também a possibilidade de a Aluna 3 achar que o texto de suporte não valoriza ou empodera a mulher.

Na opinião do Aluno 11, o brega-funk não vale de nada, para ele, o gênero só fragiliza as pessoas. Entendo que a fragilidade a qual ele se refere é com relação à erotização dos corpos, ele enxerga o contexto do brega-funk como algo negativo e que influencia as pessoas a fazerem algo que não está explícito no seu texto, mas nos leva a imaginar que ele se refira a algum tipo de violência.

O Aluno 14 afirma que não acompanha as músicas de brega-funk, pois acredita não ser algo importante para ele. A pergunta versa sobre a importância do brega-funk para a sociedade, talvez ele queria dizer que o ritmo não é importante para a sociedade porque ele não vê importância. Ele encerra sua resposta pontuando que a importância mesmo é para os artistas que ganham suas vidas com o brega-funk. É possível refletir acerca desse último posicionamento sobre o ambiente de produção do gênero, que é, em sua grande maioria, nas periferias e os seus produtores musicais não tiveram outras oportunidades ao longo da vida, e que o brega-funk leva para esses espaços um pouco mais de renda.

De acordo com as respostas a esse quesito, percebemos que a maioria das (os) alunos não considera o brega-funk como um movimento artístico periférico importante para a sociedade. Já na opinião das (os) três que o consideram importante, duas respostas consideram apenas a batida, o ritmo, como interessante e por isso é importante, desconsiderando toda a questão cultural e social do gênero. Uma resposta apenas consegue enxergá-lo como movimento cultural importante para a

sociedade local, para a Aluna 1, o brega-funk leva a nossa cultura para fora do Estado e é motivo de orgulho para as pessoas.

A seguir, analiso a resposta das(os) estudantes com relação à compreensão global do texto utilizado na atividade didática para a pesquisa.

## 5.6 Compreensão da canção sob a óptica das(os) estudantes

Para a questão 07, as(os) estudantes analisaram o texto – Tudo ok - e responderam de acordo com a sua compreensão do sentido global do texto, como consta na habilidade da BNCC p. 157:

(EF69LP46) Participar de práticas de compartilhamento de leitura/recepção de obras literárias/ manifestações artísticas, como rodas de leitura, clubes de leitura, eventos de contação de histórias, de leituras dramáticas, de apresentações teatrais, musicais e de filmes, cineclubes, festivais de vídeo, saraus, slams, canais de booktubers, redes sociais temáticas (de leitores, de cinéfilos, de música etc.), dentre outros, tecendo, quando possível, comentários de ordem estética e afetiva e justificando suas apreciações, escrevendo comentários e resenhas para jornais, blogs e redes sociais e utilizando formas de expressão das culturas juvenis, tais como, vlogs e podcasts culturais (literatura, cinema, teatro, música), playlists comentadas, fanfics, fanzines, e-zines, fanvídeos, fanclipes, posts em fanpages, trailer honesto, vídeo-minuto, dentre outras possibilidades de práticas de apreciação e de manifestação da cultura de fãs.

Para esta questão, todas(os) estudantes responderam o primeiro e o segundo questionário. Eles não mudaram de opinião depois da intervenção. De acordo com a maioria delas(es), o texto retrata uma mulher que quis se vingar do seu ex-companheiro. Algumas respostas apontam o empoderamento da mulher e a volta por cima que ela dá em sua vida diante de uma possível traição. A resposta do Aluno 10, no primeiro questionário, diz que, na sua opinião, o sentido global do texto mostra que as mulheres não precisam sofrer pelos homens; e no segundo questionário, que as mulheres sigam em frente. Das respostas que foram dadas a esta questão, destaco:

Quadro 07: respostas que apontam empoderamento da mulher

Aluno 7: “Essa música em específica tentar passar uma mensagem de empoderamento e superação”

Aluno 12: Que mulheres gostam de se maquiarem e passar inveja

Aluno 14: A música quer passar uma mensagem de empoderamento feminino, mostrando para a mulher que ela deve se valorizar, e que quem perdeu não foi ela, mas sim seu ex que decidiu terminar a relação.

Fonte: dados da pesquisa

O aluno 7 analisa a música e diz que a ideia passada é de empoderamento, mas faz uma ressalva “Essa música em específica”

A observação do Aluno 7 tira este texto do lugar comum normalmente estereotipado do brega-funk, se essa música em específico explora positivamente a imagem da mulher, por esse comentário, entendemos que as demais não utilizam a mesma estratégia. Já o Aluno 12 observa apenas que as mulheres gostam de se maquiar para fazer inveja a outras pessoas, o Aluno não deixa claro a quem a mulher vai fazer inveja. O Aluno 14 afirma que a música passa uma ideia de empoderamento da mulher. Na justificativa, ele acredita que a música aconselha a mulher a se valorizar, mostrando que, na verdade, quando ela assume essa postura, quem fica em desvantagem com o fim da relação é o homem. As demais respostas não variam o sentido. Todas(os) defendem a ideia de que a música passa a imagem de uma mulher empodera, e que gostaria de se vingar do seu ex. A seguir, verifico quais elementos as(os) estudantes extraíram do texto para justificar a sua resposta nesta questão.

### **5.7 Representação da mulher na canção analisada pelas(os) estudantes**

Neste tópico, analiso as respostas concernentes às questões 8 e 9. Na questão 8, as(os) estudantes responderam como eles veem a representação da mulher na música Tudo Ok, em seguida, na questão 9, elas(eles) buscaram elementos textuais que justificassem o seu posicionamento na resposta anterior.

Para a questão 8, a maioria das(os) estudantes responderam que a mulher é retrata de forma empoderada no texto proposto. Apenas um estudante respondeu que ela estava sendo retratada de forma submissa e um outro de forma vulgar. Para as respostas do segundo questionário, houve uma variação, uma aluna mudou a resposta de empoderada, no primeiro questionário, para vulgar no segundo. Todas(os) outras(os) mantiveram a resposta em ambos questionários. Acredito que a mudança de percepção da aluna entre o primeiro e o segundo questionário deveu-se ao fato de a discussão, o debate na sala de aula, ter trazido várias concepções de músicas de brega-funk que objetificam o corpo da mulher. Nesse caso, ela pode ter respondido ao segundo questionário levando em consideração o contexto de produção do brega-funk, de modo geral, de acordo com os pontos de vista das(os) colegas.

As respostas da questão 9 deveriam conter trechos do texto para justificar a resposta anterior, porém a maioria das(os) estudantes não respondeu com trechos do texto, apenas reforçou sua opinião sobre a questão, apenas quatro respostas foram pautadas em algum trecho do texto, são eles:

Quadro 08: respostas à questão 9 mais relevantes para análise

Aluno 4 Ela é representada de forma vulgar, pois o cantor a trata como um objeto para provocar seu ex-namorado/marido. "Brota no bailão pro desespero do teu ex", nesse trecho o cantor intiga a mulher a provocar seu ex-namorado/marido, para fazê-lo se arrepender de ter feito aquilo que provocou o fim do relacionamento.”

Aluno 9: Considero uma mulher de força, principalmente pelos trechos que dizem "Brota no bailão pro desespero do seu Ez", que representa que ela não vai agir feito seu Ez previa, então ele fica em choque após a ver dando a volta pro cima e ainda pisando em cima dele!”

Aluno 11: Bom ela disse assim " uma bebê dessa nunca mais ele vai ter" só essa já serve como explicação não é? Bem ela é empoderada por que ela esqueceu ele, e ele pelo jeito tá querendo voltar atrás. Acho que é isso ☺”

Aluno 13: “Na musica diz: ' É hoje que ele te paga todo o mau que ele te fez ' oi seja, ele fez mal para ela e agora ela esta dando a volta por cima.”

Aluno 14: “Como eu falei anteriormente, a música passa uma mensagem de empoderamento, como fala na parte "Uma bebê dessa nunca mais ele vai ter", mostrando que quem perdeu foi o ex. Além dos trechos "Maquiagem ok, unha ok", onde demonstra que a mulher estaria se cuidando para realçar sua beleza e fazer ciúmes ao ex.”

Fonte: dados da pesquisa

Começo analisando a resposta do Aluno 9, ele defende que a personagem da música é uma mulher de força, e busca justificar sua afirmação com o trecho "Brota no bailão pro desespero do seu Ez". Embora o enunciado não justifique diretamente a ideia do aluno, ele fez uma relação entre o desespero do ex ao vê-la tão bem e o fato de ela ter superado o fim da relação, o que a deixa em uma condição de poder em relação ao ex-parceiro. Esse comportamento não parece ser aquele que normalmente são veiculados, no dia a dia ou nos livros e na mídia em geral. Follador (2015) afirma que a imagem social da mulher foi construída no mundo ocidental a partir do nosso colonizador e absorvido pelo sistema patriarcal. Nesse modelo, à mulher resta o lugar da submissão e recato, além de ter como função social o cuidado da casa, do marido e dos filhos. Uma postura de empoderamento como essa soa, ainda, incomum.

O aluno 11 afirma que a personagem é empoderada porque conseguiu esquecer o ex. Mais uma vez, o fato de a mulher superar o fim do relacionamento parece ser algo muito difícil de acontecer ou de se aceitar. Talvez esses argumentos conduzam a uma relação com a alta taxa de

feminicídio no Brasil, de homens que não aceitam o fim da relação e acabam assassinando suas ex-companheiras. O aluno 13 destaca o verso “É hoje que ele te paga todo o mau que ele te fez’ para mostrar” que o seu ex fez algo de errado com a personagem da canção e hoje ela superou o que houve e está pronta para se vingar dele. O Aluno 14 traz novos elementos textuais para justificar o empoderamento feminino. Ele aponta o fato de a enunciativa, na letra da canção, estar com unhas e cabelos feitos para fazer inveja ao seu ex-. No texto, não fica nítido que o propósito da enunciativa é fazer inveja ao seu ex-, isso aconteceria de forma natural, caso ela o encontrasse no “bailão”. ---

As respostas das questões 8 e 9 não sofreram muita mudança entres os momentos antes e depois intervenção. Para a questão 8, a maioria conseguiu ver que a mulher era tratada de forma empoderada no texto. Esta interpretação foi fundamental para que eles (as) refletissem acerca do que vinham respondendo nas primeiras questões, quando disseram que as músicas de brega-funk “só” (grifo meu) mostrava conteúdo erótico e desvalorizavam a mulher. Eles (as) mostraram dificuldade em identificar o trecho do texto que desse suporte para seus argumentos.

Este capítulo foi dedicado à análise dos dados coletados a partir da percepção das (os) estudantes com relação à representação da mulher no brega-funk. Buscamos, ao longo dos capítulos desta dissertação, trazer referenciais que nos auxiliassem na interpretação e análises desses dados. Percebemos que, apesar das evidências trazidas da presença da mulher em determinados espaços, outrora proibidos a elas, é grande a resistência das (os) estudante em admitir esta ocupação. Há uma visão estereotipada da mulher a partir do olhar maniqueísta: ora ela figura a Virgem Maria, ora a pecadora Eva. Esta percepção do estereótipo feminino, limitada por si só, sequer consegue alcançar a particularidade da mulher negra, que figura, em sua maioria, o cenário do brega-funk. As (os) estudantes conseguem perceber que há uma exploração do corpo feminino nos espaços do gênero, mas não conseguem elaborar o fato de que estes corpos terem sido hipersexualizados historicamente durante a construção de suas identidades. Os dados nos apontam para novas possíveis temáticas de intervenção: Por que a sociedade ainda negocia as mulheres negras de forma erotizada? As(os) estudantes conseguem perceber a forma com que o mercado da música popular periférica alicia os corpos negros? A pesquisa nos traz outras possibilidades de trabalho e contribuição para o Ensino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso da oralidade na sala de aula ainda recebe uma atenção menor do que aquela devida e estabelecida pela BNCC. Ela ainda é vista como um lugar-comum ao erro e pouco valorizado, sobretudo quando se trata da exposição de pontos de vista das(os) estudantes acerca de seu universo sócio-cultural. Este trabalho propôs, a partir da oralidade, por meio do debate, e da leitura crítica, a partir da análise de uma canção de brega-funk, desenvolver diferentes habilidades de linguagem e de letramento nas(os) estudantes, estimular o pensamento crítico e questionar acerca das relações de poder existentes na sociedade concernentes à construção da imagem da mulher em um meio hegemonicamente machista, patriarcal e branco.

A escolha do gênero canção brega-funk se deu pelo fato de várias vezes eu ouvir no ambiente escolar a propagação de que este gênero musical não poderia chegar à escola. Porém, este era o tipo de música mais compartilhado e ouvido entre as(os) alunas(os) à época em que iniciei a pesquisa. Já que a BNCC (2018, p.500) propõe “a ampliação de repertório, considerando a diversidade cultural, de maneira a abranger produções e formas de expressão diversas– literatura juvenil, literatura periférico-marginal, o culto, o clássico, o popular, cultura de massa (...)”, decidi trazer o brega-funk para o espaço escolar/acadêmico e mostrar, por meio de uma sequência didática realizada, algumas possibilidades de se trabalhar com as(os) discentes este gênero numa perspectiva que contemplasse habilidades curriculares.

Para justificar a importância do brega-funk na sociedade como produção artística cultural periférica e desmistificar a máxima de que o gênero apenas faz apologia à violência e incitação do culto ao corpo da mulher, realizei uma pesquisa histórica que contemplou o contexto de produção da música, os procedimentos estilísticos e temáticos pertencentes a este gênero, e as práticas discursivas manifestadas nos espaços de reprodução do ritmo. A narrativa do brega-funk surge das adaptações e modificações do ritmo brega para atender e sobreviver ao mercado local. Com influências dos ritmos do Pará e do próprio funk, o brega-funk teve grande repercussão nacional quando o videoclipe da cantora MC Loma, até então desconhecida, ganhou visibilidade nas redes sociais à época, sua música foi reproduzida por artistas com projeção internacional, no caso da cantora Anitta.

Em meio à discussão sobre a historicidade do brega-funk, trouxe temáticas relacionadas ao contexto de produção desse gênero: as questões raciais e sociais pertinentes. Para Soares (2021), quando os artistas do brega-funk passam a ocupar determinados espaços frequentados por classes mais elevadas “alta sociedade”, eles são impelidos a sair do palco sob a alegação de que suas

músicas incitam à violência. O pertencimento e a ocupação de determinados espaços a partir da chancela de um grupo social dominante também foi mote para discussão em sala de aula.

Para fins didáticos, esta dissertação foi dividida em cinco capítulos. No primeiro capítulo, teve lugar a discussão acerca dos gêneros sob a referência do círculo de Bakhtin (2000); a ótica dos gêneros como “entidades sóciodiscursivas e formas de ação social incontornáveis de qualquer situação comunicativa” (MARCUSCHI, 2008, p. 19); e os estudos sociointeracionistas de Schneuwly e Dolz (2004) como meio de articulação entre as práticas sociais e as ações desenvolvidas na escola nos campos de produção textual, oral e escrita, bem como a reflexão linguística e semiótica da leitura por meio dos gêneros. Neste capítulo, também foram realizadas reflexões específicas acerca do gênero canção na perspectiva de Vila Nova (2012), Tatit (2004) e Dolz (2022), este como proposta didático-pedagógica.

No segundo capítulo, retomei a historicidade do funk, do brega e do brega-funk, abordando os principais elementos do contexto de produção e das esferas sociais de consumo desses gêneros, além de discutir aspectos sociais imbuídos nesses gêneros. A discussão foi articulada teoricamente à luz de: Thiago Soares (2021), analisando a relevância sociocultural do brega-funk e as barreiras colocadas pela crítica da elite local; Jaciara Gomes (2013), com o olhar crítico e histórico do funk local e sua influência no brega-funk; Fernando Israel Fontanella (2005), fazendo uma análise histórica desde o surgimento do brega e sua influência no mercado musical da década de 1970 até os anos 2000, com o surgimento do tecnobrega.

O terceiro capítulo, voltado para a representação da mulher, foi desenvolvido com base nos conceitos teóricos de Stuart Hall (2006) acerca da construção das identidades na pós-modernidade; acrescida das informações históricas sobre a construção da identidade da mulher no patriarcado brasileiro por Kellen Jacobsen Follador (2009); a história das lutas femininas por igualdade e direitos no Brasil, por Lourdes Bandeira & Hildete Pereira Melo (2010); e trazendo uma perspectiva interseccional à discussão aos olhos de Angela Davis (2016) e Bell Hooks (2019). Neste capítulo, também foram abordados os conceitos à luz da Análise Crítica do Discurso (ACD) (FAIRCLOUGH, 2016) sobre as práticas discursivas e sociais.

Os procedimentos metodológicos e a exposição da sequência didática ficaram no quarto capítulo. Adotei os métodos de abordagem indutivo e o procedimento comparativo; do ponto de vista de sua natureza, a pesquisa é aplicada, tendo abordagem qualitativa; do ponto de vista do procedimento adotado é uma pesquisa-ação (LAKATOS; MARCONI, 2003), (GAMBOA, 2009) e (GERHARDT; SILVEIRA, 2009). A fim de evitar qualquer identificação dos participantes, os questionários da pesquisa foram respondidos em absoluto sigilo, de forma individual, utilizando a ferramenta formulário da plataforma *google*. Após o recebimento dos formulários, os dados foram

compilados em uma tabela e o nome dos participantes substituídos pelo termo aluno seguido do número da sequência de 1 a 15, para que não houvesse risco de identificação. Essa pesquisa foi submetida e aprovada pelo Conselho de Ética sob o parecer de número 4.901.656.

Participaram da pesquisa 25 estudantes do 8º ano do Ensino Fundamental de uma escola localizada no município do Paulista. Porém, para análise dos resultados só levamos em consideração as respostas das (os) 15 estudantes que participaram de todos os momentos da pesquisa, dando um total de três módulos divididos em três aulas de 1 hora cada: o primeiro módulo correspondeu à produção inicial com o preenchimento do questionário; o segundo módulo consistiu no debate e discussão mediados pelo professor acerca das perguntas do questionário: apresentei algumas informações acerca da história do movimento brega e do funk, da importância dos movimentos periféricos como resistência social, do papel da mulher na sociedade e a construção da sua identidade ao longo da história, dos possíveis propósitos do autor da música (texto trabalhado no momento) e de como o texto quis passar determinada mensagem; o terceiro e último módulo culminou com a produção final: preenchimento novamente do mesmo formulário após a discussão. Todas as etapas foram realizadas de forma remota através de uma ferramenta de encontro virtual, devido à pandemia de Covid-19. Uma das causas do não comparecimento das(os) estudantes a todas as etapas da pesquisa foi a oscilação no sinal da internet. Algumas(uns) alunas(os) não possuíam aparelhos tecnológicos ou internet adequados para o ensino remoto.

No quinto capítulo, trago os resultados da pesquisa feita com as(os) alunas(os) e a análise dos dados coletados. É importante frisar que a atividade realizada em sala de aula alcançou o objetivo inicial proposto: analisar e discutir a percepção das(os) estudantes com relação à imagem da mulher no brega-funk. Como resultado, observamos que as(os) estudantes compartilham uma visão estereotipada da mulher, ora associada à imagem da Virgem Maria, ora àquela de Eva (pecadora). As (os) discentes conseguem perceber que há uma exploração, por parte do mercado midiático, do corpo da mulher, mas não conseguem relacionar esta exploração como consequência do processo de colonização e hipersexualização dos povos escravizados. A intervenção em sala, a partir do contexto de produção do brega-funk, foi pertinente para as(os) alunas(os) porque abordou e discutiu questões ligadas não só ao racismo, preconceito e misoginia, mas também por elucidar o processo histórico de construção das diversas imagens atribuídas a mulher sob o olhar de uma sociedade heteronormativa, branca e burguesa

Porém, não é essa atividade apenas que fará a mudança no pensamento e comportamento das(os) estudantes. Como foi visto ao longo da explanação acerca da construção das identidades, vivemos em uma sociedade que marginaliza a produção cultural periférica, e não é em apenas uma atividade didática que será possível romper esse paradigma. É necessário que esse trabalho seja



constante e efetivo para que haja resultados futuros. A luta é constante, e é a partir de iniciativas como essas, no ambiente escolar, que buscamos ampliar a visão para o reconhecimento da heterogeneidade da sociedade.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, GG. MCs mulheres entram no bregafunk e afrontam o machismo em suas músicas. **Jornal do Commercio**. Em 10 de set. de 2017. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/09/10/mcs-mulheres-entram-no-bregafunk-e-afrontam-o-machismo-em-suas-musicas-305935.php> Último acesso: 29 de jan. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_ **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Lourdes.; MELO, Hildete Pereira. **Memórias das lutas feministas no Brasil**. Tempos e Memórias do Feminismo no Brasil. In. Brasil. Presidência da República. Secretaria de Políticas para as Mulheres. Brasília. SPM, 2010.

BENTO, Emmanuel. Como o brega-funk, que surgiu na periferia do Recife, emplacou hits nacionais no carnaval. **Diário de Pernambuco**, Recife, 02 mar. 2020. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/02/como-o-brega-funk-que-surgiu-periferia-do-recife-emplacou-tres-hits.html> . Acesso em: 19 jul. 2020.

BEZERRA, Benedito Gomes. **Gêneros no contexto brasileiro: questões [meta]teóricas e conceituais**. 1 ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2017

BEZERRA, Fábio Alexandre Silva. **Educação linguística e literária: discursos, políticas e práticas/ Organizadores Carmen Verônica de A. R. Nóbrega...**[et al.]. - Campina Grande: UFCG, 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

BRASIL. **Direito do trabalhador doméstico**. Em 31 mar. 2017. Acesso em 17 dez. 2022 <https://www.gov.br/esocial/pt-br/empregador-domestico/orientacoes/direitos-do-trabalhador-domestico>

BRONCKART, Jean Paul. **Atividades de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sociodiscursivo**. São Paulo: EDUC, 2012.

BUTLER, Judith **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAETANO, Mariana Gomes. **MY PUSSY É O PODER** - Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação de mestrado. Niterói, 2015.

CAMPOS, Ana Cristina. Cinco estados registraram 409 feminicídios. **Agência Brasil**. Rio de Janeiro março de 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-03/cinco-estados-registraram-409-femicidios-em-2021>. Acesso em 12 jan.2023.

CAVALCANTE, Sávio André de Souza.; LIMA, Álisson Hudson Veras H.V; SOARES, Maria Elias. **Linguística Geral**: os conceitos que todos precisam conhecer. Volume 2. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. 437p..

COLLING, Ana Maria. A construção histórica do corpo feminino. **Caderno Espaço Feminino** - Uberlândia-MG - v. 28, n. 2 – Jul./Dez. 2015 – ISSN online 1981-3082.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Angela Paiva.; MACHADO, Ana Raquel.; BEZERRA, Maria Auxiliadora. **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007a.

COSTA, Ivandilson; SILVA, Tatiane Xavier O Discurso Religioso: Aspectos de Performatividade, Autoritarismo e Relações de Poder. **LING. – Est. e Pesq.**, Catalão-GO, vol. 15, n. 2, p. 119-136, jul./dez. 2011

CUNHA, Maria Angélica Furtado., TAVARES, Maria Alice. **Funcionalismo e ensino de gramática**. Natal, RN: EDUFRN, 2016. 223 p.

CUSTÓDIO, Tulio. Livro humaniza Beatriz Nascimento, historiadora vítima de um feminicídio. **Folha de São Paulo**. 14. Jul de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/livro-humaniza-beatriz-nascimento-historiadora-vitima-de-um-femicidio.shtml> Último acesso em: 29.01.2023

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe.; SANTOS, Karem Roberta Sartor dos. Tanto vilão quanto herói: a estética do novo protagonista dos contos de fadas. 75 Revista **GEARTE**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 75-92, abril.2015. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/gearte/article/view/54919/33622> Acessado em 08 de nov. de 2020.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**: 1300-1800. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

DOLZ, Joaquim. **As potencialidades da canção no ensino de oralidade**. Youtube, 21 out. 2022. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v= kmJ8JrHH8fI>>. Acesso em 18 dez. 2022.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social**. Editora UNB, 2016.

FOLLADOR, Kellen Jacobesen. A Mulher na Visão do Patriarcado Brasileiro: Uma Herança Ocidental. **Revista fato&versões** / n.2 v.1 / p. 3-16 / 2009, ISSN 1983-1293.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do Brega**: cultura de consumismo e o corpo nas periferias do Recife. Dissertação - Universidade Federal de Pernambuco . CAC. Comunicação, 2005.

FORNACIARI, Christina. **Funk da gema**: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira. Christina Fornaciari 2011. 111 p.

FRAGA, Izabela Pereira; RAMIRES, Vicentina Maria. Discurso na mídia: construção simbólica de ideologia e poder. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 1, n. 15, 2014.

FREUD, Sigmund. **A Feminilidade. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GAMBOA, Silvio Sánchez. **Saberes, conhecimentos e as pedagogias das perguntas e das respostas**: atualidade de antigos conflitos. *Práxis Educativa*, Ponta Grossa, 4, jul. 2009. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/466/467>. Acesso em: 03Set. 2019.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOMES, Jaciara. **Tudo junto e misturado**: violência, sexualidade e muito mais nos significados do funk pernambucano/ “É nós do Recife para o mundo”: Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Linguística, 2013.

\_\_\_\_\_. **O Gênero Funk no Ensino Fundamental II**: Uma Leitura Possível?! Estudos em linguagens, discurso e tradução: VII Seminário Nacional sobre Ensino de Língua Materna e Estrangeira e de Literatura. Campina Grande: EDUFCG, 2016

GONÇALVES. Gabriela da Costa. Lélia Gonzalez: A mulher que revolucionou o movimento negro. **Fundação Cultural Palmares**. Fev. de 2019. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?p=53181> Acesso em: 29.01.2023

GUIMARÃES, Cleber Pacheco. **Análise Crítica do Discurso**: Reflexões sobre Contexto em van Dijk e Fairclough. v. 1, n. 09, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/959>. Acesso em 08 nov. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros - Raça e Representação**. Editora Elefante, (2019).

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça Textual Linguistics: retrospective and prospects. **Alfa (Sao Paulo)**, v.41, p.67-78, 1997.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina. **Fundamentos de metodologia científica**. - 5. ed. - São Paulo: Atlas 2003.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MELO, Iran Ferreira de. Análise do discurso e análise crítica do discurso: Desdobramentos e Intersecções. **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura**. Ano 05 n.11 - 2º Semestre de 2009- ISSN 1807-5193

MERGÁR, Arion. **A representação social do gênero feminino nos autos criminais na Província do Espírito Santo (1853-1870)**. 2006. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2006.

RAMALHO, Viviane.; RESENDE, Viviane de Melo. **Análise do discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

ROJO, Roxane; CORDEIRO, Glaís Sales. Apresentação: gêneros orais e escritos como objetos de ensino - modo de pensar, modo de fazer. In: SCHNEUWLY, Bernard.; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**, 1ª ed., trad. e org. Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas: Mercado de Letras, 2004. p. 7-18.

SANTOS, Carmi Ferraz.; MENDONÇA, Márcia; CAVALCANTE, Marianne C. B. (Orgs.). **Diversidade textual: os gêneros na sala de aula**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.

\_\_\_\_\_ **Gêneros escolares. Das práticas de linguagem aos objetos de ensino**. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, Universidade de Genebra. 1995.

SILVA, Elton Gomes Fernandes. **Brega, festas populares & comunidade**. João Pessoa: Editora UFPB, 2020. 245 p.

SOARES, Thiago. **“Ninguém é perfeito e a vida é assim”**: A música brega em Pernambuco. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2021

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251p.

TAVARES, Caio Dias. **Leitura de notícias no 6º ano: na pegada do passinho, um olhar crítico sobre o bregafunk nos jornais de Pernambuco / Caio Dias Tavares**. – Recife, 2020.

VILA NOVA, Júlio César Fernandes. **O Frevo no discurso literomusical brasileiro: Ethos discursivo e posicionamento**. – Recife: O autor, 2012.

**APÊNDICE A – REPOSTA A PERGUNTA 1 - VOCÊ JÁ OUVIU ESSA MÚSICA ALGUMA VEZ?**

Pergunta	SEXO	1- Você já ouviu essa música alguma vez?			
		ANTES DA DISCUSSÃO		DEPOIS DA DISCUSSÃO	
		SIM	NÃO	SIM	NÃO
Aluna 1	M	X		X	
Aluna 2	M	X		X	
Aluna 3	M	X		X	
Aluno 4	H	X		X	
Aluno 5	H	X		X	
Aluno 6	H	X		X	
Aluna 7	M	X		X	
Aluna 8	M	X		X	
Aluno 9	H	X		X	
Aluno 10	H	X		X	
Aluno 11	H	X		X	
Aluna 12	M	X		X	
Aluno 13	H	X		X	
Aluno 14	H	X		X	
Aluna 15	M	X		X	

**APÊNDICE B – REPOSTA A PERGUNTA 2 - EM QUAL GÊNERO VOCÊ ENQUADRARIA ESSA MÚSICA?**

		2- Em qual gênero você enquadraria essa música?											
		ANTES DA DISCUSSÃO						DEPOIS DA DISCUSSÃO					
	S E X O	FORRÓ	ROCK	BREGA	BREGA -FUNK	FUNK	MPB	FORRÓ	ROCK	BRE GA	BREGA -FUNK	FUNK	MPB
Aluna 1	M				X						X		
Aluna 2	M					X						X	
Aluna 3	M				X						X		
Aluno 4	H				X						X		
Aluno 5	H					X						X	
Aluno 6	H				X						X		
Aluna 7	M				X						X		
Aluna 8	M				X							X	
Aluno 9	H			X							X		
Aluno 10	H					X						X	
Aluno 11	H				X						X		
Aluna 12	M				X								
Aluno 13	H				X						X		
Aluno 14	H				X							X	
Aluna 15	M					X						X	

**APÊNDICE C – REPOSTA A PERGUNTA 3 - ESSE GÊNERO MUSICAL É NORMALMENTE CANTADO POR HOMENS OU POR MULHERES?**

		3- Esse gênero musical é normalmente cantado por homens ou por mulheres?					
		ANTES DA DISCUSSÃO			DEPOIS DA DISCUSSÃO		
	SEXO	HOMENS	MULHERES	AMBOS	HOMENS	MULHERES	AMBOS
Aluna 1	M	X			X		
Aluna 2	M	X			X		
Aluna 3	M	X					X
Aluno 4	H	X			X		
Aluno 5	H	X			X		
Aluno 6	H			X			X
Aluna 7	M		X		X		
Aluna 8	M			X			X
Aluno 9	H	X					X
Aluno 10	H		X			X	
Aluno 11	H	X					X
Aluna 12	M	X			X		
Aluno 13	H			X			X
Aluno 14	H			X			X
Aluna 15	M		X				X



**APÊNDICE D – REPOSTA A PERGUNTA 4 - DE ACORDO COM O CONHECIMENTO QUE VOCÊ TEM SOBRE ESSE GÊNERO MUSICAL, COMO VOCÊ VÊ A MULHER SENDO REPRESENTADA NAS CANÇÕES DE BREGA-FUNK? (MÍNIMO DE 03 LINHAS).**

		<b>4- De acordo com o conhecimento que você tem sobre esse gênero musical, como você vê a mulher sendo representada nas canções de brega-funk? (mínimo de 03 linhas).</b>	
	<b>SE XO</b>	<b>ANTES DA DISCUSSÃO</b>	<b>DEPOIS DA DISCUSSÃO</b>
Aluna 1	M	Eu vejo na maioria das vezes como uma objeto tipo de um brinquedo que os homens brincam e jogam fora como a letra fala "hoje ele paga todo o mal que ele te fez" ela vai fazer uma vingança para mostrar tudo que ele perdeu	As maiorias das canções cantadas por homens vêem as mulheres como um objeto que eles tem e podem mandar nelas falar como elas devem se vestir , se comporta etc
Aluna 2	M	eu vejo elas sendo segunda voz as vezes na minha opinião o homem fala tipo vc é o meu amor ai depois ela vai e fala o que ele disse	VEJO ELAS SO SENDO SEGUNDA VOZ
Aluna 3	M	No meu ponto de vista, nesse gênero musical as mulheres são representadas como se fosse só um corpo que o homem pode fazer oq quiser com ele, eu não gosto muito desse tipo de música.	Fazem parecer que as mulheres são apenas um objeto para o uso e abuso dos homens e que não valem absolutamente nada.
Aluno 4	H	De forma vulgar, como um objeto de prazer, um troféu que deve ser ostentado	De forma vulgar, como um objeto do qual deve-se orgulhar de possuir e um troféu que deve ser ostentado
Aluno 5	H	Funk acho q não tem nenhum respeito com as mulheres mas essa musica já e boa tem respeito com as mulheres mas funk nao tem nenhum respeito com as mulheres	Sensualizando nas musica
Aluno 6	H	Na maioria das vezes igual nessa música são uma revirada na vida fazendo inveja a o ex, e também sensualizando o corpo em troca de visualizações.	A maioria e pura putaria não tem contexto a música Além de ser repetitiva sem refrão acho que as mulheres poderiam dar se mais valor.
Aluna 7	M	Na maioria das veses as mulheres são muito sexualizadas com letras muito vulgares e as letras só tem isso sobre as mulheres	Normalmente aibda muito sexualizadas na minha opinião acho muito desnecessário submissas tbm
Aluna 8	M	É tipo "Uau" ela tem que fazer isso pra chamar atenção para que algum homem note ela sabe? A maioria das músicas são falando do corpo e tals	Elas são mostradas como Objetos em algumas ocasiões tipo elas aparecem pra mostrar o corpo pra chamar atenção sabe?
Aluno 9	H	Sinceramente, as vezes é representada de uma maneira banal, mas não é como se isso realmente significa-se algo para as próprias mulheres, além de que. . . Se ainda tem música com representações banais, é porque alguma mulher quiz. Mas também a antiga e tradicional moda da sensualização pode ser um sinal de respeito ou reverencia, os homens respeitam bastante as mulheres, a única coisa que peço é para não generalizar coisas que não relevância ou sentido.	De uma maneira mais sexualizada, isso desde a antiguidade, fazendo apologia a reprodução, ao extinto de reprodução.
Aluno 10	H	Por mim elas so dançam e ter mas respeito também tem pessoas que não respeita que elas dançam tem que te mas respeito com isso mas elas também tem	Eu acho as vezes normal elas só dançam mas as vezes elas tem que te respeito e outras pessoas também tem que ter respeito também

		que ter respeito também a dança é bom a pessoa se animar e se diverte isso é minha opinião.	a dança é bom a pessoa se animar e se diverte isso é minha opinião.
Aluno 11	H	Não sei direito, não gosto desse tipo de música Mais na minha perspectiva eu acho q as mulheres estão se ridicularizando e os homens não são exceção, já não gosto de brega e nem de funk juntando os dois Brega-Funk aí deu essa papagaiada aí kkkkk	Como o senhor disse, precisa de algo sobre o debate pra que vc consiga é defender sua teoria e tal, bem no meu ver eu acho que elas são minimizadas, e também são muito expostas vulgarmente e muito das vezes elas mesmas que se rebaixam de frente a um homem, mais os homens também se rebaixam a mesma altura, então nesse caso é visse versa.
Aluna 12	M	Dão inveja, magra, dança funk, sorriso colgate, da bola pra qualquer homem e sofre mais do que tudo na vida.	Que elas são mais atingidas preceituosamente mais que os homens que cantam
Aluno 13	H	Na maioria das canções as mulheres sao representadas como algo facil ou então um chaverinho que se pode usar quando e onde quiser.	Na maioria das musicas as mulheres são vistas como um brinquedo sexual e que ela é submissa ao homem
Aluno 14	H	As músicas do gênero "Brega-funk" costumam ter como tema na maioria das vezes, um relacionamento acabado, uma traição, entre outras situações semelhantes, mas sempre nessa área mesmo. E em grande parte das vezes, as mulheres nessas músicas são representadas de forma empoderada, como se o compositor quisesse demonstrar que ao acabar uma relação é mais provável que o homem seja mais afetado que a mulher. Porém isso varia dependendo da situação.	No funk as mulheres são representadas de diversas formas, algumas músicas tratam da sexualidade da mulher e de empoderamento, porém outras tratam a mulher como um objeto de prazer sexual para o homem, com frases sexistas e explicitamente sexuais.
Aluna 15	M	Eu vejo que elas estão querendo uma vingança com os ex namorados delas	Vejo q elas estão querendo se vingar do namorado ou marido

**APÊNDICE E – REPOSTA A PERGUNTA 5 - VOCÊ ACHA QUE ESSE GÊNERO MUSICAL É IMPORTANTE PARA A SOCIEDADE?**

		5- Você acha que esse gênero musical é importante para a sociedade?			
		ANTES DA DISCUSSÃO		DEPOIS DA DISCUSSÃO	
	SEXO	NÃO	SIM	NÃO	SIM
Aluna 1	M		X		X
Aluna 2	M	X		X	
Aluna 3	M	X		X	
Aluno 4	H		X	X	
Aluno 5	H	X		X	
Aluno 6	H		X	X	
Aluna 7	M	X		X	
Aluna 8	M		X		X
Aluno 9	H		X		X
Aluno 10	H	X		X	
Aluno 11	H	X		X	
Aluna 12	M	X		X	
Aluno 13	H	X		X	
Aluno 14	H	X		X	
Aluna 15	M	X			X

**APÊNDICE F – REPOSTA A PERGUNTA 6 - POR QUÊ? (EXPLIQUE A SUA RESPOSTA ANTERIOR EM NO MÍNIMO 3 LINHAS).**

		<b>6- Por quê? (Explique a sua resposta anterior em no mínimo 3 linhas).</b>	
		ANTES DA DISCUSSÃO	DEPOIS DA DISCUSSÃO
	<b>SEXO</b>		
Aluna 1	M	Por que é uma musica é uma dança é a nossa cultura do Brasil, é agora esta alcançando o mundo a fora como todas os gêneros musicais o brega funk também é importante.	Sim acho importante para sociedade por que uma cultura essa cultura do Brasil e de nós nordestinos o brega funk e os passinhos que estão dominando o mundo ver nossa cultura no mundo a fora, fora do nosso país tem que ser um orgulho para nós é cada dia que passa está crescendo mais ainda
Aluna 2	M	por que nessas musicas agora esses cantores falam muita coisa horrível e por que esse tipo de musica acaba afetando a mente da pessoa de uma forma tipo uma criança fica cantando essas musicas feia. isso ã é bom pra criança na minha opinião	POR QUE Ñ É IMPORTATENDE POR QUE CADA MUSICA NOVA QUE ELES VÃO FAZENDO MAIS COISA FEIA ELES VÃO FALANDO E TBM POR QUE TEM CRIANÇAS NO MUNDO VÃO E FICAM CANTANDO ESSAS MUSICAS FEIA CRIANÇAS SÃO PRA TA NA ESCOLA Ñ CANTANDO ESSAS MUSICAS .
Aluna 3	M	Pq só deprecia a mulher, não mostra oa valores reais das mulheres de forma geral, então não edifica em nada na vida de ninguém o brega funk	Pq só desvaloriza a mulher e nunca fala sobre as qualidades e os valores das mulheres.
Aluno 4	H	A maioria dos gêneros musicais, exceto por gêneros culturais, pois representam a história da região, não são importantes	Nenhum gênero musical é realmente importante para a sociedade, exceto gêneros culturais e que representam a história de um país, região ou povo
Aluno 5	H	Por que so fala de putaria essas coisas	Que os homes so fica abusando das molheres nas maiorias das musicas ele nao respeita as mulheres minha opinião
Aluno 6	H	O brega funk sempre está no Carnaval do Recife 50% das músicas do carnaval e do brega funk e a maiorias das pessoas gosta desse estilo de música e eu acho que esse estilo de música faz parte de Pernambuco.	Porque as linguagens e o contexto da música e muito ruim e só fazem sensualiza as mulheres na música.
Aluna 7	M	Por que não me trás nada de bom além do hit contagiante que as músicas tem as maioria das lentras não tem nenhum ensinamento além do vulgarismo e submissão que sempre expõem	Por que não tem letra as letras não tem conteúdo a unica coisa bom que tem são as batidas fora isso não
Aluna 8	M	Porque tem gente que gosta, Eu não gosto desse estilo mas, Tem gente que curte e isso pode ser bom pra eles	Eu acho que sim, Por conta da batida que é boa sabe? A letra pode ser ruim até, Mas a batida é boa e isso é bom no carnaval
Aluno 9	H	A música é uma arte, um dos pilares do entretenimento, o entreterimento é oque faz a cor da vida. A música pode ser baseada em gostos, e se tem pessoas que gostam desse gênero musical, então considero algo importante, pois isso é a diverssão delas.	Sim, pois muitas pessos gostam desse estilo de música, é a diverssão delas, e a sociedade, as pessoas necessitam da alegria. E quem seria eu para criticar isso?

Aluno 10	H	Eu não escuto muito essa música e não é importante mas eu achei legal a batida mas as letras não achei legal mas eu respeito quem gosta e quem não gostam.	Bem importante não é não mas essa música é bem famosa muita gente faz vídeos e danças com a música eu não conheço muito mais eu achei legal a batida mas as letras não achei legal Mas respeito quem gosta e quem não gostam.
Aluno 11	H	Por que ela não tem nada a oferecer, só faz sensibilizar os ouvidos dos ouvintes e é engraçado como elas repercutem na internet, só fala baboseira nas letras	Por que pra mim ela não vale nada, ela simplesmente fragiliza as pessoas, e querendo ou não muitas pessoas acabam sendo influenciadas para algo. 🤖
Aluna 12	M	Porque às vezes as palavras da música não fala bem da mulher, ou só fala que ela vai em festas e tecnicamente "inocentes".	Porque na minha opinião cada um tem seu gosto de música.
Aluno 13	H	Porque ele não retrata algo importante como algumas musicas que falam sobre o empoderamento sobre homens ou mulheres, e sim em algumas musicas são que os homens são os donos de tudo e as mulheres sao um chaveiro ou então sobre musicas destacando o mundo ou os países e falando de suas belezas.	Porque ele alem de ter letras e danças obscenas ele tem uma visão distorcida da mulher
Aluno 14	H	Na minha opinião como alguém alheio ao brega-funk, não acho que tenha uma "importância cultural" ou algo do tipo, é apenas um gênero musical. Mas claro, pra alguém que ganha a vida com o gênero, o brega-funk é importante.	Não acompanho músicas ou artistas desse gênero, então não acho que seja algo realmente importante para mim. Mas claro, tem sua importância para os artistas que ganham a vida com suas músicas.
Aluna 15	M	Pq tem pessoas q n curte esse tipo de música e pode se sentir desconfortável	Pq eu acho mto legal esse tipo de música pra dançar, cantar arrumar a casa e entre outros

**APÊNDICE G – REPOSTA A PERGUNTA 7-- CONTE-NOS, BREVEMENTE, SOBRE QUAL A MENSAGEM QUE A CANÇÃO TENTA NOS PASSAR. (MÍNIMO DE 02 LINHAS)**

		<b>7- Conte-nos, brevemente, sobre qual a mensagem que a canção tenta nos passar. (mínimo de 02 linhas)</b>	
Aluna	SE XO	ANTES DA DISCUSSÃO	DEPOIS DA DISCUSSÃO
Aluna 1	M	O homem que não deu o valor para a mulher, ela vai se vingar se arrumando e indo para o bailão	A mulher está brava com o homem é ela vai se arrumar tudo pra mostrar a ele que ela está bem para mostra tudo o que ele perdeu
Aluna 2	M	vingança ele fez mal pra ela e ela vai fazer ele pagar esse mal	QUE TIPO ELE FAZIA O QUE QUERIA COM ELA SO QUE ELA GANHOU O PODER E ELA COMEÇOU A FAZER TUDO QUE ELE FAZIA COM ELA
Aluna 3	M	Mostra para o ex que a mulher está bem sem ele, oq na maioria das vezes não é verdade, é só p sair por cima mesmo. (não é verdade pq algumas mulheres tem dependência emocional no seu parceiro ou parceira)	Fazer de tudo para mostrar para o seu ex companheiro que está bem.
Aluno 4	H	Tenta-nos passar o fato de o ex da mulher que a música se refere, ter feito algo, e como consequência, o fim do relacionamento. Além de uma "vingança" para com seu ex, através de danças provocadoras pra criar o sentimento de ciúmes ao seu ex-namorado/marido	A música tenta nos passar que a mulher a qual a música se dirige terminou um relacionamento e pretende causar ciúmes ao seu ex-namorado/marido
Aluno 5	H	Tenta disser que o homen vai ficar querendo ela de novo e pra dar inveja pra ele e disser q ele perdeu ela.	Inveja que unha ta ok makinha ok brota no bailhao pro desespero do teu ex
Aluna 6	H	A canção ela quis trazer um estilo de mulher empoderada que não e abatida por qualquer coisa e tenta fazer inveja as pessoas que fizeram mal a ela.	A maioria das vezes e só putaria mais o contexto dessa foi tenta fazer inveja pro seu ex
Aluna 7	M	Essa música em específica tentar passar uma mensagem de empoderamento e superação	Nessa canção que passar impoderamento e superação
Aluno 8	M	Que a mulher deu uma "Volta por cima" Por ela ir na festa toda arrumada pro ex ver como ela está	que a mulher se arrumou pra mostrar pro ex dela o que ele tá perdendo
Aluno 9	H	Acho que é algum tipo de vingança, uma virada de jogo contra algum infiel (ou coisa do gênero). Parece que o jogo virou não foi amigo?	De uma mulher empoderada que vai mostrar força e superação perante um provável homem infiel que esperava outra reação da mesma.
Aluno 10	H	Não sei a disse direito mas eu achei a mensagem que tenta nos passar que nos mulheres não precisa sofre por homens isso que eu achei que tenta nos passar.	Eu não sei direito mas eu acho que a mensagem que tentam nós passar é nos mulheres segui em frente.
Aluna 11	H	Não sei direito mais acho que a letra quer dizer que a 'mulher' foi deixada de lado pelo seu parceiro, mas ela passou por cima e conseguiu vencer isso, mas ou menos isso 🤔	Ela tenta passar a mensagem que essa 'mulher' passou do seu ex que no casa eu acho que era possessivo e que tinha traído ela já e ela passou por cima disso, eu não acho que ficou tão difícil de etender. 🤔
Aluna 12	H		

Aluno 13	M	Que mulheres gostam de se maquiar e passar inveja	Dar ciúmes, separamento.
Aluno 14	H	Na minha visão é que a mulher foi traida e agora ela esta empoderada.	Que o homem fez mal para a mulher e agora ela esta dando uma volta por cima
Aluna 15	H	A música quer passar uma mensagem de empoderamento feminino, mostrando para a mulher que ela deve se valorizar, e que quem perdeu não foi ela, mas sim seu ex que decidiu terminar a relação.	A canção passa uma mensagem de empoderamento feminino, mostrando que só terminar uma relação o homem é quem perde, enquanto a mulher se torna mais desejada.
Aluno 15	M	Q elas vão se vingar dos ex namorados dela	Que as mulheres vão se arrumar para se vingar do namorado ou marido

**APÊNDICE H – REPOSTA A PERGUNTA 8 - COMO A PERSONAGEM FEMININA É REPRESENTADA PELO AUTOR DESSA MÚSICA?**

8- Como a personagem feminina é representada pelo autor dessa música?								
ANTES DA DISCUSSÃO					DEPOIS DA DISCUSSÃO			
	SUBMISSA	VULGAR	EMPODERADA	TRISTE	SUBMISSA	VULGAR	EMPODERADA	TRISTE
Aluna 1			X				X	
Aluna 2			X			X		
Aluna 3			X				X	
Aluno 4		X				X		
Aluno 5	X				X			
Aluno 6			X				X	
Aluna 7			X				X	
Aluna 8			X				X	
Aluno 9			X				X	
Aluno 10			X				X	
Aluno 11			X				X	
Aluna 12			X				X	
Aluno 13			X					
Aluno 14			X				X	
Aluna 15			X				X	



**APÊNDICE I – REPOSTA A PERGUNTA 9 - EXPLIQUE MELHOR A SUA ESCOLHA ANTERIOR, DESTACANDO PALAVRAS E EXPRESSÕES QUE JUSTIFIQUEM A SUA RESPOSTA. (MÍNIMO DE 03 LINHAS).**

		<b>9- Explique melhor a sua escolha anterior, destacando palavras e expressões que justifiquem a sua resposta. (mínimo de 03 linhas).</b>	
Aluna 1	<b>SE XO</b>	ANTES DA DISCUSSÃO	DEPOIS DA DISCUSSÃO
Aluna 2	M	Ela vai mostrar a ela o que ele perdeu,ela vai se arrumar para mostrar a ele como esta bem sem ele pra mostra, que ela não precisa dele para nada	Eu acho que ela virou uma mulher empodera ,por que invés de ela se vingar de qualquer outra forma ,ela resolveu se cuidar ,se arrumar, pra ela mesma
Aluna 3	M	ele era tipo o poderoso e perdeu pra mulher ela ficou no lugar dele e ganhou o poder e manda ( nele) ela virou a popular na minha opinião	POPR QUE ELA FAZ ELE PAGAR NA MESMA MOEDA
Aluno 4	M	Eu realmente não sei como explicar, desculpa.	brota no bailão para o desespero do seu ex" "é hoje que ele paga todo o mal que ele te fez"
Aluno 5	H	Ela é representada de forma vulgar, pois o cantor a trata como um objeto para provocar seu ex-namorado/marido. "Brotar no bailão pro desespero do teu ex", nesse trecho o cantor intiga a mulher a provocar seu ex-namorado/marido, para faze-lo se arrepender de ter feito aquilo que provocou o fim do relacionamento	Ela é tratada de forma vulgar pois, o cantor fala como se ela fosse um objeto de prazer, que seu ex-namorado/marido tivesse perdida, e agora pertence ao cantor.
Aluno 6	H	No caso os homem não tem respeito nenhum com as mulheres é o que eu acho minha opinião e essa musica conta sobre os homem	Como falei os homes faz cada letra de musica safada e eu vejo aqui na rua as mulheres ainda fica cantando a musica abusando ela. É isso que eu acho minha opinião
Aluna 7	H	Botei a repostar empoderada porquê ela não foi abatida por qualquer coisa ela quis da uma reviravolta e se arrumar e fazer inveja.	Causa que ela quis da a volta por cima e fazer inveja a seu ex isso mostra que ela não e mulher de cair por qualquer coisa.
Aluna 8	M	Na musica tentam passar assim na minha percepção sobre emporedamento superação	Essa musica específica estar tentando passar empoderamento pras mulheres de estar bonita pra si mesma pra sai e superar
Aluno 9	M	Eu não acho muito que é empoderada, mas é a melhor opção, Por exemplo Ela foi em uma festa toda "pá" pra falar pra um cara "Olha o que você perdeu" sendo que ela apenas se arrumou pra ficar " bonita " dentro dos padrões pra ele ver que ela conseguiu ficar "Gostosona" que todos os homens queiram ela, Mas se ela se sentir melhor assim sentir que "nossa eu me sinto incrível!" então tanto faz	Empoderada- Mas se ela se sentiu melhor se arrumando e mostrando pra ele tudo bem, Mas se ela fez aquilo so pra fazer ele ficar com ciúmes e voltar eu nem sei mais
Aluno 10	H	Considero uma mulher de força, principalmente pelos trechos que dizem "Brotar no bailão pro desespero do seu Ez", que representa que ela não vai agir feito seu Ez previa, então ele fica em choque após a ver dando a volta pro cima e ainda pisando em cima dele!	"É hoje que ele paga todo mal que ele te fez". Isso revela muita coisa sobre ela, pois a mesma não deixará "todo mal que ele (lhe) fez" de graça.
Aluno	H	Bem empoderada eu escolhi essa por que a personagem	Eu escolhi empoderada por que eu

11		feminina achei que apresentava que mulheres empoderadas é donas das suas próprias vidas.	acho que personagem feminina que apresentava era tipo Que se empoderou, que obteve o poder que procurava se tornou ainda mais poderosa Que passou a ter o domínio da sua própria vida.
Aluna 12	H	Bom ela disse assim " uma bebê dessa nunca mais ele vai ter" só essa já serve como explicação não é? Bem ela é empoderada por que ela esqueceu ele, e ele pelo jeito tá querendo voltar atrás. Acho que é isso 😊	Bom vamos lá, ela está empoderada por que ela tomou uma reação contra a ação dele que no meu caso eu acho que deve ter sido uma traição ou algo do tipo e ela passou por cima disso e fez ele sentir o que ele perdeu. Acho que é mais ou menos isso 😊
Aluno 13	M	1- Ela tá se achando a rainha do mundo pq terminou, 2- Que passar inveja, 3- Que encher a cara pq terminou.	Porque ela se sente feliz por ter terminado.
Aluno 14	H	Na musica diz: ' É hoje que ele te paga todo o mau que ele te fez ' oi seja, ele fez mal para ela e agora ela esta dando a volta por cima.	É hoje que ele paga todo o mal que ele te fez' o cantor esta falando que a mulher esta empoderada
Aluna 15	H	Como eu falei anteriormente, a música passa uma mensagem de empoderamento, como fala na parte "Uma bebê dessa nunca mais ele vai ter", mostrando que quem perdeu foi o ex. Além dos trechos "Maquiagem ok, unha ok", onde demonstra que a mulher estaria se cuidando para realçar sua beleza e fazer ciúmes ao ex.	Nas frases "Maquiagem ok, unha ok" o compositor expressa que a mulher deve se cuidar e realçar sua beleza após terminar uma relação, mostrando ao homem que não está abalada, e na frase "Brotá no bailão pro desespero do teu ex", o compositor expressa uma situação onde a mulher estaria fazendo ciúmes ao seu ex, para demonstrar que não se sente mal após o término.
	M	Q elas vão de vingar e eles vão pagar o mal q fez a elas	Que elas vão se arrumar pra elas se vingar do mal q eles fizeram a elas

## ANEXO I

### UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (PARA RESPONSÁVEL LEGAL PELO MENOR DE 18 ANOS)

Solicitamos a sua autorização para convidar o (a) seu/sua filho (a) \_\_\_\_\_ (ou menor que está sob sua responsabilidade) para participar, como voluntário (a), da pesquisa A Representação Feminina no Brega-funk sob a Ótica de Estudantes do Ensino Fundamental: Historicidade, Criticidade e ensino.

Esta pesquisa é da responsabilidade do (a) pesquisador (a) JARMERSON FRANKLIN BEZERRA DE MOURA, residindo à Avenida Engenheiro Domingos Ferreira, nº3190, Boa Viagem, Recife-PE, CEP 51020-040. Telefone: 81 997208865; e-mail: jarmersonfrank@gmail.com. A refere pesquisa está sob a orientação de: VALÉRIA SEVERINA GOMES: Telefone: (81)33206451, e-mail lelavsg@gmail.com.

O/a Senhor/a será esclarecido (a) sobre qualquer dúvida a respeito da participação dele/a na pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e o/a Senhor/a concordar que o (a) menor faça parte do estudo, pedimos que rubriche as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias.

Uma via deste termo de consentimento lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável. O/a Senhor/a estará livre para decidir que ele/a participe ou não desta pesquisa. Caso não aceite que ele/a participe, não haverá nenhum problema, pois desistir que seu filho/a participe é um direito seu. Caso não concorde, não haverá penalização para ele/a, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

#### INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

**Descrição da pesquisa:** O objetivo desta pesquisa é analisar a percepção dos alunos do 8º ano do Ensino Fundamental, do Município do Paulista, acerca da representação feminina nas músicas de brega-funk. Para realização deste trabalho, usaremos o(s) seguinte(s) método(s): coleta de dados a partir de um questionário onde perguntaremos acerca da representação feminina no texto trabalhado, em seguida faremos um debate sobre o texto trabalhado e discutir a proposta do autor. Após o debate, os alunos responderão novamente ao mesmo questionário sob o ponto de vista após o debate.

**Esclarecimento do período de participação da criança/adolescente na pesquisa, local, início, término e número de visitas para a pesquisa.** A pesquisa será realizada à Escola Professora Rosa Amélia, durante o período da aula correspondente à atividade. Teremos no total de três momentos: O primeiro será para responder o questionário, o segundo momento será a discussão em aula (adaptada ao ensino remoto, caso seja necessário), após a discussão do texto escolhido para análise, os alunos responderão ao mesmo questionário.

**RISCOS diretos para o responsável e para os voluntários.** Quanto aos riscos e desconfortos, há uma possibilidade eventual de identificação dos participantes com relação as respostas do questionário, podendo causar algum constrangimento para o aluno. Para que isso não aconteça, os dados do questionário serão respondidos sob absoluto sigilo, utilizando a ferramenta formulário da plataforma google, onde apenas o pesquisador, após o seu preenchimento individual pelo aluno, terá acesso. Após o acesso do pesquisador aos dados, os questionários serão apagados da plataforma e nenhum dado ficará disponível na nuvem.

**BENEFÍCIOS diretos e indiretos para os voluntários.** Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa são o de contribuir de forma significativa para o uso do letramento crítico no ensino a partir de elementos que atravessam a vida das(os) discentes. Além de discutir acerca dos espaços conquistados pela mulher contemporânea na sociedade, traremos uma nova perspectiva do ensino de língua portuguesa.

As informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a participação do/a voluntário (a). Os dados coletados nesta pesquisa questionários e anotações durante as discussões, ficarão armazenados em (pastas de arquivo, computador pessoal), sob a responsabilidade do pesquisador Jarmerson Franklin Bezerra de Moura, no endereço acima informado, pelo período mínimo de 05 anos.

O (a) senhor (a) não pagará nada e nem receberá nenhum pagamento para ele/ela participar desta pesquisa, pois deve ser de forma voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação dele/a na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento com transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, você poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa CEP/UFRPE no endereço: Rua Manoel de Medeiros, S/N Dois Irmãos – CEP: 52171-900 Telefone: (81) 3320.6638 / e-mail: cep@ufrpe.br (1º andar do Prédio Central da Reitoria da UFRPE, (ao lado da Secretaria Geral dos Conselhos Superiores). Site: [www.cep.ufrpe.br](http://www.cep.ufrpe.br) .

\_\_\_\_\_  
Assinatura do pesquisador (a)

## ANEXO II

### CONSENTIMENTO DO RESPONSÁVEL PARA A PARTICIPAÇÃO DO/A VOLUNTÁRIO

Impressão  
Digital  
(opcional)

Eu, \_\_\_\_\_, CPF \_\_\_\_\_, abaixo assinado, responsável por \_\_\_\_\_, autorizo a sua participação no estudo A Representação Feminina no Brega-funk sob a Ótica de Estudantes do Ensino Fundamental: Historicidade, Criticidade e ensino, como voluntário(a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo (a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes da participação dele (a). Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade para mim ou para o (a) menor em questão.

Local e data \_\_\_\_\_

Assinatura do (da) responsável: \_\_\_\_\_

**Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e aceite do voluntário em participar.** 02 testemunhas (não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome:	Nome:
Assinatura:	Assinatura:

### ANEXO III

#### ESCOLA MUNICIPAL PROFESSORA ROSA AMÉLIA

Avenida João Pereira de Oliveira, 867. Paulista-PE

Telefone: 81 3436-4450 CEP: 53435-020

Portaria: Portaria: 5640 D.O 23/11/04

Inscrição: 109011 INEP : 26117509

CNPJ: 01.933.812/0001-52

### **CARTA DE ANUÊNCIA**

(Elaborado de acordo com a Resolução 466/2012-CNS/CONEP)

Aceito o pesquisador JARMERSON FRANKLIN BEZERRA DE MOURA, sob responsabilidade da pesquisadora principal JARMERSON FRANKLIN BEZERRA DE MOURA, da Universidade Federal Rural de Pernambuco para desenvolver sua pesquisa intitulada A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO BREGA-FUNK SOB A ÓTICA DE ESTUDANTES DO ENSINO FUNDAMENTAL: HISTORICIDADE, CRITICIDADE E ENSINO, sob orientação da Professora VALÉRIA SEVERINA GOMES.

Ciente dos objetivos e da metodologia da pesquisa acima citada, concedo a anuência para seu desenvolvimento, desde que me sejam assegurados os requisitos abaixo:

- O cumprimento das determinações éticas da Resolução nº466/2012 CNS/CONEP,
- A garantia de solicitar e receber esclarecimentos antes, durante e depois do desenvolvimento da pesquisa,
- Não haverá nenhuma despesa para esta instituição que seja decorrente da participação dessa pesquisa,
- No caso do não cumprimento dos itens acima, a liberdade de retirar minha anuência a qualquer momento da pesquisa sem penalização alguma.

Paulista, 27 de maio de 2021.

\_\_\_\_\_  
**Assinatura do Gestor Escolar**

## ANEXO IV

### TERMO DE ASSENTIMENTO

(Elaborado de acordo com a Resolução 466/2012-CNS/CONEP)

Você está sendo convidado a participar da pesquisa intitulada **A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO BREGA-FUNK SOB A ÓTICA DE ESTUDANTES DO ENSINO FUNDAMENTAL: HISTORICIDADE, CRITICIDADE E ENSINO** sob minha responsabilidade e da orientadora Professora Valéria Severina Gomes cujo (s) objetivo (s) é analisar a percepção dos alunos do 8º ano do Ensino Fundamental, do Município do Paulista, acerca da representação feminina nas músicas de brega-funk. Para realização deste trabalho usaremos o(s) seguinte(s) método(s): coleta de dados a partir de um questionário e atividades em sala de aula. Seu nome assim como todos os dados que lhe identifiquem serão mantidos sob sigilo absoluto, antes, durante e após o término do estudo.

Quanto aos riscos e desconfortos, há uma possibilidade eventual de identificação dos participantes, podendo causar algum constrangimento para o aluno. Para que isso não aconteça, os dados do questionário serão respondidos sob absoluto sigilo, utilizando a ferramenta formulário da plataforma *google*, onde apenas o pesquisador, após o seu preenchimento individual pelo aluno, terá acesso. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa são o de contribuir de forma significativa para o uso do letramento crítico no ensino a partir de elementos que atravessam a vida das(os) discentes. Além de discutir acerca dos espaços conquistados pela mulher contemporânea na sociedade, traremos uma nova perspectiva do ensino de língua portuguesa. No curso da pesquisa você tem os seguintes direitos: a) garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta; b) liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento, mesmo que seu pai ou responsável tenha consentido sua participação, sem prejuízo para si ou para seu tratamento (se for o caso); c) garantia de que caso haja algum dano a sua pessoa, os prejuízos serão assumidos pelos pesquisadores ou pela instituição responsável inclusive acompanhamento médico e hospitalar (se for o caso). Caso haja gastos adicionais, os mesmos serão absorvidos pelo pesquisador.

Nos casos de dúvidas você deverá falar com seu responsável, para que ele procure os pesquisadores, a fim de resolver seu problema no contato: Jarmerson Franklin Bezerra de Moura, e-mail: [jarmersonfrank@gmail.com](mailto:jarmersonfrank@gmail.com), telefone: (81) 997208865.

Caso suas dúvidas não sejam resolvidas pelos pesquisadores ou seus direitos sejam negados, favor recorrer ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal Rural de Pernambuco, localizado à Rua Dom Manuel de Medeiros, s/n - Dois Irmãos, Recife/PE, 1º andar do Prédio Central da Reitoria da UFRPE, ou pelo telefone (81) 3320-6638 e e-mail: [cep@ufrpe.br](mailto:cep@ufrpe.br).

#### Assentimento Livre e Esclarecido

Eu, \_\_\_\_\_, após ter recebido todos os esclarecimentos e meu responsável assinado o TCLE, concorda em participar desta pesquisa. Desta forma, assino este termo, juntamente com o pesquisador, em duas vias de igual teor, ficando uma via sob meu poder e outra em poder do pesquisador.

Paulista, 11 de junho de 2021.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do menor

\_\_\_\_\_  
Assinatura do pesquisador

## ANEXO V

**ESCOLA MUNICIPAL ROSA AMÉLIA**  
Avenida João Pereira de Oliveira, 867. Paulista-PE  
Telefone: CEP: 53435-020

Inscrição: M. 153.003 INEP : 26117509  
CNPJ: 01.933.812/0001-52

### **TERMO DE CONCESSÃO** (Elaborado de acordo com a Resolução 466/2012- CNS/CONEP)

Concedo o uso desta Instituição, **ESCOLA MUNICIPAL ROSA AMÉLIA** a pesquisadora JARMERSON FRANKLIN BEZERRA DE MOURA, sob responsabilidade da pesquisadora principal JARMERSON FRANKLIN BEZERRA DE MOURA, da Universidade Federal Rural de Pernambuco para desenvolver sua pesquisa intitulada A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO BREGA-FUNK SOB A ÓTICA DE ESTUDANTES DO ENSINO FUNDAMENTAL: HISTORICIDADE, CRITICIDADE E ENSINO, sob orientação da Professora VALÉRIA SEVERINA GOMES.

Toda equipe deverá cumprir com as determinações éticas da Resolução nº466/2012 CNS/CONEP, garantindo esclarecimentos antes, durante e depois do desenvolvimento da pesquisa e que não haverá nenhuma despesa para esta Instituição que seja decorrente da participação dessa pesquisa. No caso do não cumprimento das garantias acima, terei a liberdade de revogar meu consentimento a qualquer momento da pesquisa sem penalização alguma.

Paulista, 27 de maio de 2021.

---

Assinatura do Gestor Escolar