

# LINGUASAGEM

## A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM LETRAS DE CANÇÕES INTERPRETADAS POR LUÍSA SONZA E ANITTA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA

Amanda Xavier Vasconcelos<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo tem como tema o estudo da representação feminina presente em letras de canções interpretadas por Luísa Sonza e Anitta. O problema da pesquisa que buscamos responder é: como a mulher é representada em letras de canções de *funk* e *pop*? Para respondermos esses questionamentos, temos como objetivo geral analisar as letras de músicas interpretadas pelas cantoras Luísa Sonza e Anitta, com o intuito de explicitar a representação da imagem feminina presente nas canções que compõem o *corpus*. Para tanto, temos como objetivos específicos: examinar as formações discursivas presentes nas letras; identificar os interdiscursos mais recorrentes presentes nas canções; evidenciar o *ethos* discursivo assumido pelos enunciadores nas letras selecionadas; e comparar os resultados sobre os conceitos investigados nas letras das músicas interpretadas pelas duas artistas. Dos pressupostos teórico-metodológicos para a análise dos dados, optamos por eleger a Análise do discurso de linha francesa, baseando-nos nos trabalhos de Pêcheux (2009), Orlandi (1999), Maingueneau (1993) e Maingueneau (2008). Para tratarmos sobre as questões de gênero, adotamos como aporte teórico as obras de Bourdieu (2022), Beauvoir (1970), Pinsky (2013) e Garcia (2015). Os resultados das análises mostram que a imagem feminina presente nas letras aponta para uma representação, em diversos momentos, sexualizada e empoderada, que exerce poder e dominação através de discursos que emanam da formação discursiva feminista. Ademais, os resultados também mostram, em menor quantidade, a mulher que se submete e se encontra vulnerável por conta de laços amorosos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise do discurso; Representação feminina; Música pop; Funk.

### ABSTRACT

This article has as its theme the study of female representation present in songs performed by Luísa Sonza and Anitta. The research problem we seek to answer is: how are women represented in funk and pop songs? To answer these questions, our general objective is to analyze the lyrics of songs performed by singers Luísa Sonza and Anitta, with the aim of explaining the representation of the female image present in the songs that make up the corpus. To this end, we have the following specific objectives: to examine the discursive formations present in the lyrics; identify the most recurrent interdiscourses present in the songs; highlight the discursive ethos assumed by the enunciators in the selected lyrics and compare the results on the concepts investigated in the lyrics of the songs performed by the two artists. From the theoretical-methodological assumptions for data analysis, we chose to work on French-style discourse analysis, based on the work of Pêcheux (2009), Orlandi (1999), Maingueneau (1993) and Maingueneau (2008). To address gender issues, we adopted the works of Bourdieu (2022), Beauvoir (1970), Pinsky (2013) and Garcia (2015) as a theoretical contribution. The results of the analyzes show that the female image present in the lyrics point to a representation, at different

---

<sup>1</sup>Licenciada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: [amandavasconcelos.lp@gmail.com](mailto:amandavasconcelos.lp@gmail.com).

times, sexualized and empowered, which exercises power and domination through discourses that emanate from feminist discursive formation. Furthermore, the results also show, to a lesser extent, women who submit and are vulnerable due to romantic ties.

**KEYWORDS:** Discourse analysis; Female representation; Pop music; Funk.

### Considerações iniciais

A música acompanhou a evolução da humanidade, sendo vista como uma arte ou manifestação cultural, que, de certa maneira, exerce influência no cotidiano. Com isso, cada canção se torna única, no sentido de que o sujeito recebe sua mensagem e a interpreta de acordo com suas experiências e momento em que se encontra. Nesse contexto, através da música, temos um mecanismo que se mostra capaz de imprimir crenças, valores e opiniões, não somente de seu autor, mas de determinado grupo social.

Partindo desse pressuposto, temos como objetivo geral analisar as letras de canções interpretadas pelas cantoras Luísa Sonza e Anitta, com o intuito de explicitar a representação da imagem feminina presente nas canções que compõem o *corpus*. Para tanto, temos como objetivos específicos: examinar as formações discursivas presentes nas letras; identificar os interdiscursos mais recorrentes presentes nas canções; evidenciar o *ethos* discursivo assumido pelos enunciadores nas letras selecionadas; e comparar os resultados obtidos sobre os conceitos investigados nas letras das músicas interpretadas pelas duas artistas. Com isso, a relevância de analisar os discursos e trazer à luz o *ethos* discursivo presente nas letras de músicas interpretadas pelas cantoras Luísa Sonza e Anitta se dá por elas serem artistas que possuem grande influência e relevância no cenário artístico-musical brasileiro. Uma vez que a música também é usada como mecanismo social e ideológico, buscamos por meio deste trabalho esclarecer o discurso que reverbera sobre a imagem feminina.

A partir dessas questões, constituímos como *corpus* desta pesquisa oito canções. Para a constituição desse *corpus*, utilizamos como critério fazerem parte das temáticas mais recorrentes da discografia das cantoras. Para além deste, também adotamos como critério estarem entre as mais tocadas em um *ranking* de 50+ do site *Letras de músicas*. A partir desses critérios, foram selecionadas quatro canções da cantora Luísa Sonza: *Chico* (2023), *Penhasco* (2021), *A dona aranha* (2023), *Mulher do ano* (2021); e quatro da cantora Anitta: *Envolver* (2022), *Meiga e abusada* (2013), *Girl from rio* (2022), *Boys don't cry* (2022).

Como aporte teórico-metodológico para a análise dos dados, optamos por adotar a Análise de discurso de linha francesa, baseando-nos nos trabalhos de Pêcheux (2009), Orlandi (1999), Maingueneau (1993) e Maingueneau (2008). Para tratarmos sobre as questões de gênero, adotamos como aporte teórico as obras de Bourdieu (2022), Beauvoir (1970), Pinsky (2013) e Garcia (2015).

Por fim, este artigo apresenta a seguinte estrutura: considerações iniciais; pressupostos teóricos da Análise do discurso, tais como seu surgimento, teóricos e conceitos importantes; questões de gênero na música, sob a perspectiva histórico-social; contextualização do *corpus*, em que evidenciamos os critérios adotados para a escolha do *corpus* de análise; análise e discussão dos resultados; considerações finais.

### **Pressupostos teóricos da Análise do discurso**

A Análise do discurso teve seu início na França em meados dos anos 60. O projeto da Análise do discurso, doravante AD, nasce com Michel Pêcheux a partir de seus questionamentos críticos sobre a linguística estruturalista e a proposição de uma ruptura epistemológica, que desloca os estudos sobre discurso para outro campo que possibilite a exploração de questões sobre ideologia e sujeito. Com isso, segundo Mussalim (2004, p.105) “[...] o autor retoma esta dicotomia saussuriana para inscrever os processos de significação num outro terreno, mas não concebe nem sujeito, nem os sentidos como individuais, mas como históricos, ideológicos”. É importante ressaltar que Pêcheux é um filósofo marxista e que realiza uma releitura do conceito de ideologia apresentado por Althusser (1970) em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*.

Com essa nova concepção, Michel Pêcheux (2009) apresenta uma semântica do discurso que, diferente da semântica linguística, propõe que as condições sócio-históricas de produção do discurso são constitutivas do sentido do discurso. Assim, a AD passa a observar de forma mais complexa o interior e o exterior do discurso.

A AD é influenciada também pela Psicanálise lacaniana para a elaboração/conceituação do sujeito, que por sua vez é definida a partir de sua relação com o inconsciente, com a linguagem. Com isso, aos estudos do discurso, o sujeito definido por Lacan interessa, pois este é estruturado a partir da linguagem, o que efetivamente proporciona à AD “[...] uma teoria de sujeito condizente com um de seus interesses centrais, o de conceber os textos como produtos de um trabalho ideológico não-consciente” (Mussalim, 2004, p. 110). Neste ponto, baseado em um viés materialista

histórico, ao sujeito discursivo não cabe a decisão sobre os sentidos e ao que enuncia em seu discurso, pois isso será definido segundo o lugar que ocupa e sua formação social.

A análise de discurso se constitui não apenas pela influência, mas pela reformulação de concepções apresentadas pelo campo de conhecimento da Linguística, do Marxismo e da Psicanálise. Segundo a linguista brasileira Eni Orlandi em sua obra *Análise de Discurso: princípios e procedimentos* (1999), a AD:

Interroga a Linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele. (Orlandi, 1999, p. 20)

O discurso proposto pela AD se distancia do conceito de fala, pois se constitui não somente como a transmissão de informações entre um emissor e seu receptor passivo, mas sim como “[...]efeito de sentidos entre locutores, já que a linguagem põe em relação sujeito e sentidos que são afetados pela história” (Orlandi, 1999, p. 21). Assim, o discurso é apresentado como não sendo nem coletivo (como a língua), nem individual (como a fala), mas que se relaciona às classes ou grupos sociais; tais discursos são propagados em função de interesses e lugares ocupados por seus enunciadores. Com isso, o discurso ultrapassa o linguístico e se atenta também, com grau de importância equivalente, ao que é construído por meio do contexto histórico-social. Para tanto, através dos discursos empregados em sociedade podemos identificar o posicionamento dos sujeitos com relação a determinadas questões coletivas que surgem em conversas cotidianas. Por meio desses discursos, o sujeito enunciator expressa seu modo de pensar e aplica a linguagem, consciente ou inconscientemente, de acordo com suas finalidades discursivas.

Outros conceitos que se apresentam fundamentais para o desenvolvimento da AD são o sujeito e a ideologia. O sujeito, pois, afinal, não teríamos discursos sem os sujeitos que o enunciam/enunciaram, tampouco teríamos como analisar tais discursos. E a ideologia, já que o sujeito abordado pela AD se diferencia do indivíduo pela inserção da ideologia, uma vez que, segundo Orlandi (1999, p. 47), “[...] não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados”. O sujeito é inacabado e se encontra em um processo de construção e reconstrução constante, principalmente por este sujeito ser interpelado por vozes e discursos de outros, tornando-o um ser social que se desenvolve a partir dessas interações sociais. A ideologia aparece

como o resultado desse lado social do sujeito, que nada mais é do que a relação entre sujeito, língua e história, o que tornará possível e determinará o sentido.

Desse modo, o sentido não pode e não existe em si mesmo, já que este será determinado pelas posições ideológicas adotadas em determinado discurso. Ou seja, o sentido é construído em função das formações ideológicas vigentes e somente a partir delas. Partindo deste princípio, Pêcheux (2009, p. 149) reitera que em toda formação discursiva “‘algo fala’ (ça parle) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas”. Assim, as formações ideológicas que compõem as formações discursivas irão definir o que deve e pode ser dito em determinada conjuntura. Com isso, o sentido será percebido de maneira diferente ou similar a depender de qual formação ideológica ele está sendo associado em determinada formação discursiva.

Vale ressaltar, também, que tais sentidos podem variar em função das condições de produção em que determinado discurso se constrói. Para exemplificar, Orlandi (1999) usa a palavra *terra* para mostrar que esta não possui o mesmo significado para um indígena e para um latifundiário, pois partem de condições de produção distintas e, conseqüentemente, pertencem a formações discursivas diferentes, já que são acionadas memórias discursivas e ideológicas distintas. Assim, as condições de produção englobam o “contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde falam, a imagem que fazem de si, e do outro e do referente” (Brandão, 2002, p. 89). Para além das ideologias formadoras dos enunciados, tais discursos também são atravessados por outros discursos, o que a AD chama de interdiscurso.

O interdiscurso é um conceito fundamental para a AD, pois é a partir dele que se torna possível o que dizemos. Com isso, Pêcheux (2009, p. 149) chama de interdiscurso “‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido a lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas”. Desse modo, o interdiscurso disponibiliza aos sujeitos dizeres que afetam o seu modo de significar e seu sentido em uma situação discursiva. Isto é, por mais inovadora que seja determinada ideia, mais especificamente um discurso, este ainda será atravessado por dizeres outros, dizeres que já foram enunciados por outro sujeito em um tempo e espaço diferente, pois tais dizeres que são acionados por meio do interdiscurso já estão presentes na sociedade. Ou seja, o que dizemos está ligado aos dizeres de outros. Para Orlandi (1999), o que dizemos na

atualidade faz parte e passou por outros discursos. Com isso, o sujeito, consciente ou inconscientemente, faz uso desses dizeres, pois ele se encontra na memória discursiva.

### ***Ethos* discursivo**

A partir deste ponto, passamos a abordar conceitos trabalhados na AD a partir dos postulados do linguista Dominique Maingueneau (1993, 2008), sobre *ethos* discursivo. O *ethos* trabalhado neste artigo não se trata do originalmente tratado pela retórica aristotélica, mas sim o que foi reformulado por Maingueneau (1993, 2008) em seus estudos em AD.

A princípio, o teórico propõe que, para que se pudesse abordar o *ethos* sob a perspectiva da AD, seria necessário fazer o deslocamento desse conceito para, diferentemente do que é conceituado pelos estudos retóricos, considerar que o papel desempenhado pelo enunciador não é o que vai definir os efeitos e reações de sua plateia, mas sim, que esses efeitos são impostos e resultados de formações discursivas que acompanham os sujeitos. Outro ponto sugerido por Maingueneau (1993) é recorrer a uma concepção de *ethos* transversal à oposição entre o oral e o escrito, já que “[...] embora o texto seja escrito, ele é sustentado por uma voz específica” (Maingueneau, 1993, p. 46). Com isso, ao voltar-se para discursos escritos, passa-se a trabalhar e a investigar o *ethos* relacionando-o à enunciação, aos efeitos do discurso, e não somente ao caráter do sujeito enunciador do discurso.

Segundo Maingueneau (1993, p. 46-47) “o tom está necessariamente associado a um caráter e a uma corporalidade. O ‘caráter’ corresponde a esse conjunto de traços ‘psicológicos’ que o leitor ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função do seu modo de dizer”. Com isso, esse *caráter* assumido pelo *ethos* não corresponde exatamente ao que é dito em um discurso, mas sim ao que é mostrado na enunciação. Desse modo, em AD, passa-se a trabalhar o tom discursivo que pode ser relacionado à determinada fonte enunciativa, já que este tom se associa a um caráter e a uma corporalidade, que, por sua vez, será integrado ao corpo do enunciador que está em formação no ato da enunciação, o fiador, de modo que o *caráter* corresponde diretamente às características psicológicas deste fiador, enquanto a corporalidade está vinculada ao seu modo de vestir-se e de comportar-se socialmente.

A partir desses pontos, a imagem do fiador passa a ser construída e julgada por seu destinatário, de modo que seu juízo de valor se apoia em um “conjunto difuso de

representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar” (Maingueneau, 2008, p. 18). A partir desse conhecimento, o coenunciador faz a assimilação desse *ethos* apresentado pelo fiador. Esse processo de assimilação é designado pelo autor como *incorporação*. Para além desses conceitos, Maingueneau (2008) determina uma divisão entre *ethos* dito e *ethos* mostrado em que o primeiro trata do que o enunciador de fato diz sobre si em seu discurso. Já o segundo diz respeito ao que o enunciador verdadeiramente mostra em seu modo de enunciar. Assim sendo, após a exposição dos pressupostos teóricos da Análise do discurso, que embasam esta pesquisa, passamos à seção que fundamenta este trabalho com relação às questões de gênero.

### Questões de gênero

Neste trabalho, além das discussões que focam em conceitos desenvolvidos em Análise do discurso, também abordamos temáticas que se relacionam às questões de gênero, na perspectiva histórico-social e que envolvem as lutas feministas. Para tanto, discorreremos brevemente sobre questões de gênero no que tange a uma visão sócio-histórica dos direitos reivindicados e conquistados pelas mulheres desde a primeira onda do feminismo até o cenário atual. Ao longo da história, sempre houve figuras que se opunham às condições de subjugação e exploração. Ao relacionarmos essas figuras a mulheres, vemos emergir um movimento forte que, em sua origem, segundo Garcia (2015), luta pelo reconhecimento de direitos e oportunidades para mulheres e, como resultado disso, pela igualdade entre todos os seres humanos.

Desse modo, a partir do final do século XIX, esse movimento tomou força com mulheres inglesas que tinham como principal reivindicação o direito ao voto, que posteriormente foi conquistado no Reino Unido no ano de 1918, ficando conhecidas como as *sufragetes* (sufragistas). No Brasil, após uma série de reivindicações e protestos, as mulheres conquistaram esse direito em 1932, com a promulgação do novo Código Eleitoral Brasileiro.

A partir do ano de 1960, após a publicação da obra *O segundo sexo*, da filósofa Simone de Beauvoir, o movimento feminista ganha novos questionamentos e uma máxima: *não se nasce mulher, se torna mulher*. Nessa obra, Beauvoir (1970) reitera que homens e mulheres nunca partilharam um mundo igual de condições e que, apesar das

lutas femininas, ainda é a mulher que carrega o peso da desvantagem que é empregada a ela simplesmente por ser mulher.

Através dos séculos, as razões que justificam a mulher como *ser inferior* em relação aos homens se embasaram em termos religiosos, filosóficos e biológicos, desenvolvidos por esses mesmos homens que transformaram tais justificativas em verdades universais. Sobre essa questão, Bourdieu (2022, p. 24) reitera que “[...] a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, [...] é a estrutura do espaço”. Assim, a ordem social separa os papéis que deveriam ser desempenhados por homens e mulheres, limitando e estipulando o modo de ser de cada um. Ao homem cabe o papel de dominação e à mulher cabe a submissão; desse modo, a figura feminina é colocada em seu lugar *natural*, para que a ordem social já estabelecida não se modifique.

Após muita luta das mulheres em vários países, esses lugares passaram a ser questionados mais frequentemente. Segundo Pinsky (2013, p. 516), “[...] já era possível escutar com clareza reivindicações de ‘ampla liberdade sexual’ para as mulheres e discursos a favor do ‘amor livre’ (sexo sem casamento)”. O corpo feminino, que durante tanto tempo foi visto como, também, propriedade masculina, passa a ser usado como um dos símbolos da emancipação. Desse modo, o contato com a temática da sexualidade tomou cada vez mais força a partir das discussões feministas, uma vez que tal assunto ainda era tratado como tabu, como algo que não poderia de maneira alguma ser discutido por moças e mulheres, algo moralmente proibido às mulheres.

Com a apropriação de seus corpos, avanços significativos foram conquistados, como, na atualidade, o direito de ser laqueada sem precisar da autorização do cônjuge e com idade mínima de 21 anos, mesmo que ainda não se tenha tido nenhum filho. Apesar de todas as conquistas e do crescente debate sobre as causas feministas, as mulheres ainda precisam encarar problemas como a desigualdade salarial, a violência e a pouca representatividade política.

### **O funk e o pop**

Nesta seção, realizamos uma breve contextualização dos estilos musicais aos quais pertencem as canções que compõem o *corpus* deste trabalho, que são o *funk* e o *pop*. O gênero musical *funk* chegou a terras brasileiras no início dos anos 1960, quando as músicas do estilo *soul*, *rhythm and blues* e o *gospel* americano chegaram ao Brasil e

começaram a influenciar o gosto musical dos brasileiros. O *funk* ganhou novos rumos com sua crescente popularidade no Brasil, “era o conhecido baile da pesada promovido pelos lendários DJ’s Big Boy e Ademir Lemos, que tocavam soul e lotavam a casa de shows com espetáculos cariocas” (Medeiros, 2006 *apud* Moraes, 2015, p. 30).

Posteriormente, com a emergência do *funk* nas zonas periféricas, principalmente no Rio de Janeiro, tornou-se um estilo musical puramente brasileiro. Dessa forma, o *funk* brasileiro passa a retratar em suas letras a realidade vivenciada nas favelas do país. Com o passar dos anos, o ritmo foi sendo assimilado pela população, deixando de ser apenas o som das favelas, para ganhar veiculação nas grandes mídias e tornar famosos diversos artistas da área como Claudinho e Buchecha, Mc Marcinho e Mc Koringa, grandes nomes do *funk melody*<sup>2</sup>, passando pelo *funk ostentação*<sup>3</sup> de Mc Guimê, até chegar aos principais nomes da atualidade como Lexa e Mc Kevinho.

Com a chegada do *funk* aos grandes centros, a cultura funkeira passa a ser disseminada nacionalmente abordando temas diversos, os quais são recorrentes: a ostentação, os dramas sociais, a sexualização e o empoderamento feminino. Assim, segundo Dantas (2020, p. 94), “[...]o surgimento de mulheres MCs que cantavam sobre o cotidiano das favelas e, principalmente, sobre o sexo de uma forma que até então era exclusividade dos homens, demonstrando o empoderamento e a liberdade da mulher” reforça os movimentos de resistência à dominação masculina.

Nesse prisma, o *funk* brasileiro, com produções inteiramente nacionais, consolidou-se como parte da cultura do país e, na atualidade, ganhou projeção internacional, através do *funk* misturado com o *pop*, representado por artistas como Anitta, Luísa Sonza e Ludmilla. De acordo com Chagas (2018 *apud* Dantas, 2020, p. 95),

em 2011, Anitta abre as portas para o “funk pop” com a sua primeira música “Eu vou Ficar”, divulgada nas rádios do Rio de Janeiro e promovida pela Furacão 2000. Com letras mais suaves quando comparadas ao funk no geral, músicas mais melódicas e batidas semelhantes ao pop, essa vertente costuma ser o destino final de artistas que desejam conquistar um público maior no âmbito nacional e, inclusive, internacionalmente.

---

<sup>2</sup> O *funk melody* é um subgênero do *freestyle* que aborda em suas letras temáticas românticas e sem apelo sexual.

<sup>3</sup> O *funk ostentação* é um estilo musical que aborda como temática o consumo de bens de valor como carros de luxo, motocicletas, bebidas e uma vida luxuosa.

Em razão da ampla variedade temática e do grande alcance que o *funk pop* brasileiro possui na atualidade, ele segue estabelecendo conexão de ritmos e incorporando sons diversos, reinventando, assim, a música brasileira. O *pop*, outro gênero musical presente nas músicas que compõem o *corpus*, teve seu princípio nos EUA na década de 50. “Nesse contexto estadunidense [...] o primeiro gênero musical que vai forjar o surgimento da música pop, direcionada para o público jovem é o *rock and roll*.” (Mendes, 2022, p. 11). Em seguida à gênese do conceito de música *pop*, este teve sua noção ampliada ao adicionar gêneros musicais como o *twist*, o *calypso*, a *surf music* e a *soul music*, para que assim pudesse abranger um cenário comercial mais diversificado e, como consequência disso, atender a diversos públicos.

Sob essa perspectiva, a noção de música *pop* chega ao Brasil ainda nos anos de 1950. Cerca de dez anos após sua chegada ao Brasil, a música *pop* passa a ser associada às figuras da Jovem Guarda e, dessa forma, tem o nascimento do primeiro *Popstar* brasileiro, Roberto Carlos (Mendes, 2022). Nesse bojo, entende-se por música *pop*:

[...] as expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias (rock, sertanejo, pop, dance music, entre outros); a partir de orientações econômicas fortemente marcadas pela lógica do capital, do retorno financeiro (Soares, 2015, p. 21).

Com isso, as músicas advindas das classes populares brasileiras passaram a interessar a indústria fonográfica, e foram adicionadas a essa noção de música *pop* gêneros musicais como o axé, o pagode romântico e, até mesmo, o próprio *funk carioca*. Em virtude do que foi apresentado, o presente artigo trabalha com canções que pertencem a esses estilos musicais. Assim sendo, passamos à próxima seção que trata da contextualização do *corpus*.

### **Contextualização do *corpus***

Nesta seção, apresentamos inicialmente os critérios adotados para escolhermos Luísa Sonza e Anitta como intérpretes das canções que compõem o *corpus* de pesquisa, ou seja, o que nos levou a escolher essas artistas em virtude de um cenário tão repleto de opções. Explicitamos também os critérios que justificam a escolha das canções que

compõem nosso *corpus* de análise. Evidenciamos a distinção entre *letra* e *canção*. E, por fim, explicamos como se deu o desenvolvimento da análise do *corpus*.

Os gêneros musicais *pop* e *funk*, que acompanham as canções que compõem o *corpus*, são empregados nesta pesquisa por sua relevância no cenário artístico musical brasileiro. Com o número crescente de consumidores, o *funk* e o *pop* ganham cada vez mais espaço na cultura brasileira contemporânea, dada sua diversidade e a ampla disseminação, principalmente por meio das plataformas digitais. Assim, de acordo com o Jornal de Brasília (2023), “o Brasil assiste de camarote o sucesso internacional da sua maior artista pop. Anitta veio do funk e ajudou a popularizar o gênero de maneira jamais vista, levando o ritmo para novos públicos ao redor do mundo”. Com isso, o público brasileiro tem visto representantes locais ganharem o cenário musical internacional e emplacarem grandes *hits*. Além da sua importância cultural, segundo uma pesquisa divulgada pela Fundação Getúlio Vargas (2023), “o *funk* é o responsável por movimentar mais de 127 milhões de reais por ano no estado do Rio de Janeiro”.

Após a realização de uma breve pesquisa em redes sociais, tais artistas foram selecionadas por estarem entre as mais ouvidas de seu gêneros musicais e por juntas somarem mais de 90 milhões (Luísa Sonza com 31,1 milhões e Anitta com 65,1 milhões) de seguidores na rede social *Instagram*. Além disso, ambas alcançaram o mérito de estarem no *ranking* do *Spotify* global entre as 50 mais ouvidas no ano de 2022. A cantora Luísa Sonza ficou na 49ª posição e Anitta foi a primeira brasileira a conquistar o topo do *ranking* global de músicas mais ouvidas. O jornal UBC (2022) reitera que “Anitta é a primeira pessoa da América Latina a conseguir o feito. Ao alcançar o topo da lista, ultrapassou nomes como Camila Cabello, Dua Lipa e Adele. No *Spotify* Brasil, ‘Envolver’ também está em primeiro lugar, com 4.137.873 reproduções”.

Por tais motivos, observamos que tanto Luísa quanto Anitta possuem um público bem vasto e um alcance bem alto e, por isso, seus trabalhos acabam por influenciar milhares de pessoas. Em vista dos resultados encontrados após a análise do mapeamento, decidimos trabalhar e analisar os discursos sobre a mulher presentes nas letras de canções interpretadas pelas cantoras.

Quanto à constituição do *corpus*, selecionamos 8 letras de músicas, sendo 4 interpretadas por Luísa Sonza e 4 por Anitta. Elas foram selecionadas a partir de dois critérios principais: fazer parte das 50 mais tocadas de toda a discografia das artistas e abordar a temática feminina. A partir disso, selecionamos as temáticas mais recorrentes, que foram: sexualização, dominação e vulnerabilidade.

Como ferramenta para selecionarmos as músicas mais tocadas de cada artista, utilizamos o *ranking* disponibilizado pelo *site Letras de músicas*. Durante o período do mapeamento e seleção das canções, as músicas que atenderam aos nossos critérios estavam posicionadas da seguinte maneira: Músicas de Luísa Sonza: Chico (2º), Penhasco (5º), A dona Aranha (7º) e Mulher do ano (25º); Músicas de Anitta: Envolver (1º), *Boys don't cry* (8º), *Girl from rio* (9º) e Meiga e abusada (20º). Seus lançamentos datam do ano de 2013 a 2023.

Para o tratamento do *corpus* selecionado, optamos por uma abordagem de cunho qualitativo, pois, ao trabalharmos os discursos presentes em letras de canções, buscamos evidenciar a representação da mulher expressa nesses discursos. Para a análise discursiva, utilizamos como principais referências os trabalhos de Pêcheux (2009), Orlandi (1999) e Maingueneau (1993, 2008), que abordam conceitos sobre discurso, formação discursiva, formação ideológica, interdiscurso e *ethos* discursivo. Para tratarmos sobre as questões de gênero, adotamos como aporte teórico as obras de Bourdieu (2022), Beauvoir (1970), Pinsky (2013) e Garcia (2015).

À guisa de esclarecimento, é importante evidenciarmos a distinção entre os termos *letra* e *canção*, que, por sua vez, são conceituados respectivamente como: refere-se apenas ao texto de uma música, ou seja, as palavras que são cantadas ou faladas; trata-se da obra musical completa, incluindo letra + melodia + harmonia + ritmo. Desse modo, neste estudo, escolhemos usar as letras das canções que compõem o *corpus* como objeto de análise.

Para a próxima seção, estabelecemos a organização da análise e discussão dos dados da seguinte maneira: formações discursivas e interdiscurso em Luísa Sonza; formações discursivas e interdiscurso em Anitta; e comparação entre as representações femininas em Luísa Sonza e em Anitta.

## **Análise e discussão dos resultados**

### **A representação feminina em canções interpretadas por Luísa Sonza**

Ao analisarmos as letras das canções interpretadas pela cantora Luísa Sonza, identificamos a presença de representações femininas divergentes. Ora a mulher foi representada como vulnerável e submissa na relação amorosa, estando disposta a mudar para agradar o amado, ora foi representada como dona de si e de seu corpo, livre

sexualmente e dominadora, que se coloca, assim, contrária ao sistema machista e patriarcal.

Na primeira representação, os interdiscursos evidenciados são os de sofrimento e lamentação exagerados. Há ocorrência de discursos que reafirmam a vulnerabilidade feminina e como ela se torna um ser sofredor ao ver seu amado distante e indiferente ao seu amor. Além desses fatores, temos ainda a questão da dominação masculina sobre a mulher, já que ela se coloca à sua disposição, apesar de ter que “seguir meu caminho agora”. Essa postura evidencia a construção socialmente naturalizada da mulher, a de dominada (Bourdieu, 2022). A seguir, o trecho da letra da canção *Penhasco e Chico*:

Penhasco  
Pior é que cê sabe bem, meu bem  
O tanto que eu tentei  
Mas tenho que seguir o meu caminho agora [...]  
Sabe que se chamar, eu vou [...]  
(Grifo nosso)

Chico  
E, Chico, se tu me quiseres  
Debato política, tomo o teu partido[...]  
Me pinto pra disfarçar  
Rebusco palavras pra te encantar[...]  
(Grifo nosso)

Nesse sentido, temos também a letra da canção *Chico*, que traz em seu discurso a representação de uma mulher submissa, que está disposta a se moldar segundo o desejo de seu amado. Nela essa formação discursiva machista assume um caráter romantizado ao apresentar a mulher como aquela que se assujeita em função do outro, a ponto de “tomar seu partido” até mesmo no que tange a questões políticas. Outro ponto a ser discutido é o trecho “me pinto pra disfarçar, rebusco palavras pra te encantar” que, por sua vez, emana do interdiscurso de que a mulher, para ser considerada digna de amor, deve ser, sobretudo, bela; daí a importância de se pintar para cobrir e disfarçar as imperfeições, não somente de seu rosto ou corpo, mas principalmente da identidade que a constitui e que, dentro de um sistema patriarcal, pode ser considerado inapropriado.

Contudo, como já foi mencionado, as formações discursivas e ideológicas que constituem os discursos empregados nas letras das canções da cantora Luísa Sonza não são homogêneas. Nas canções que se enquadram no gênero *funk*, a formação discursiva (FD) é outra. Isso já evidencia as coerções próprias do estilo musical, que, em muitos

casos, é associado, segundo Santana (2020, p. 708-709) “[...] à obscenidade, licenciosidade, em síntese, a um discurso abertamente sexual e pornográfico”. Os interdiscursos deste segundo grupo são resultado de formações discursivas diferentes das do primeiro, como podemos ver nas canções a seguir.

Como mencionado, este discurso aciona formações discursivas que se firmam sobre os ideais feministas, uma vez que neste a sexualidade, a sedução e a sensualidade são postas como instrumento de dominação, mas, neste caso, o ser dominado é o homem e não mais a mulher. Assim, a mulher assume o papel de empoderada em relação à sua sexualidade, que lhe foi conquistada através das lutas feministas por igualdade de gênero. Neste sentido, sobre a conquista da liberdade sexual feminina, Pinsky (2013, p. 518) acrescenta que “na nova realidade que se instaurava [...] o acesso à informação e a busca do prazer passariam a ser considerados ‘direitos’ das mulheres”. Além disso, nota-se que, no discurso empregado na música, o enunciador estabelece a inversão de papéis, em que, dessa vez, a mulher irá reproduzir o comportamento machista de usá-lo como objeto, algo a ser consumido e, após seu consumo, descartado.

A dona aranha<sup>4</sup>  
Eu vou jantar você[...]  
Eu vou comer você[...]  
E quando eu me satisfazer, eu vou largar você [...]

Mulher do ano  
Não se emociona  
Que eu já tô sem tempo  
Como eu já te disse, eu sou melhor sozinha  
Eu sinto muito, é coisa de momento  
Pena que depois de mim não vai recuperar

Desse modo, há similaridades entre o discurso empregado na letra de *A dona aranha* e na letra de *Mulher do ano*, já que ambas colocam a mulher em posição de dominadora e não mais de dominada. Outro ponto que é de grande relevância é o modo como o enunciador desta canção aciona a FD machista para se opor a ela: “Baby, eu não nasci pra ficar na cozinha/já sou rainha por aqui faz tempo/E hoje, nessa selva, vou caçar no seu lugar”. O enunciador, por meio da negação, recupera o interdiscurso próprio da FD machista, que diz que lugar de mulher é na cozinha, para desconstruí-lo.

---

<sup>4</sup> Essa canção promove uma relação de intertextualidade com a música infantil *A dona aranha*.

Por certo, o observado nestas músicas vem para confirmar o que foi postulado por Pêcheux e Fuchs em que as formações ideológicas “são um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas com as outras”. (Pêcheux; Fuchs, [1975] 1997 *apud* Silva, 2009, p. 163). Nesse sentido, concluímos então que as músicas *Chico* e *Penhasco*, estabelecem relação de aliança, já que estas partem da mesma formação discursiva, a FD machista. Por outro lado, as músicas *A dona aranha* e *Mulher do ano* se relacionam à FD machista na perspectiva de conflito e oposição.

A partir das FDs machistas e feministas abordadas, buscamos agora evidenciar o *ethos* discursivo assumido pelo enunciador nas letras selecionadas. Nas duas primeiras canções, percebemos a enunciação de *ethé* femininos que se afastam das pautas emancipatórias e de empoderamento defendidas pelo movimento feminista, já que, ao enunciar tal discurso de sofrimento e angústia, o *ethos* produzido se aproxima muito mais de ideologias patriarcais, que veem a mulher como frágil/fragilizada, principalmente perante a um cenário de rompimento amoroso, colocando-a como passional e incapaz de seguir sem seu amado. Em modo de confissão ou desabafo, o mesmo se apresenta na música *Penhasco*, em que assume-se na enunciação a imagem de arrependimento diante do fim do relacionamento, uma vez que no trecho “Nossa história ainda existe e, se ela existir, que não seja tão triste” fica a ideia de esperança de um possível retorno, um possível recomeço que a tire definitivamente desse aglomerado de tristeza e solidão que retornam a ela por meio da memória.

Ainda sob a perspectiva da FD machista, o *ethos* discursivo assumido em *Chico* mostra o sujeito enunciador livre dos excessos das dores amorosas, mas que, apesar de ter se desvencilhado das amarras dolorosas, ainda se encontra em posição de assujeitamento, já que a enunciativa está à espera de ser escolhida “Chico, se tu me quiseres” e, para que isso se efetive, está disposta a se moldar de acordo com os desejos de seu amado. Ligada à FD que lhe confere corporalidade, vemos o fiador, ou seja, o sujeito enunciador incorporar, segundo Maingueneau (1993, p.48), os “esquemas que definem uma maneira específica de habitar o mundo, a sociedade”, daí a razão pelo qual o *ethos* discursivo feminino quando apaixonado ou desiludido é posto, nas letras das canções *Chico* e *Penhasco*, como aquela disposta à submissão, sobretudo a submissão masculina, pois está condicionada à tradição cultural de matriz patriarcal, ainda que ceda a esse condicionamento inconscientemente.

Partindo da perspectiva de FDs feministas, observamos que nas letras das canções *A dona aranha* e *Mulher do ano* o sujeito enunciador assume o papel de quem deseja e quer algo. Para tanto, tais desejos circundam o âmbito sexual explicitando, assim, outra representação para a imagem discursiva que foi construída em primeiro momento. Neste ponto, o *ethos* feminino assumido demonstra poderio. A voz expressa nas canções *A dona aranha* e *Mulher do ano* representa o contexto histórico marcado por reivindicações e lutas feministas que não aceitam mais a submissão e a subordinação, principalmente no contexto de relacionamentos, sejam eles amorosos ou simplesmente sexuais/casuais. O *ethos* assumido pelo sujeito enunciador inverte os papéis pré-estabelecidos socialmente e dá a si mesmo uma nova representação, a de uma mulher livre com poder de escolha e que não tem medo de expor sua sensualidade.

Em síntese, nas duas primeiras canções interpretadas pela cantora Luísa Sonza, o *ethos* discursivo acionado foi o de mulher frágil, vulnerável, complacente e submissa. Já nas duas últimas, o *ethos* evidenciado foi o de mulher empoderada, dominadora, sexualmente livre e autossuficiente.

### **A representação feminina em canções interpretadas por Anitta**

Neste ponto, abordamos as letras de *Envolver*, *Girl from Rio*, *Meiga e abusada* e *Boy don't cry*, das canções da cantora Anitta, com o intuito de trazer à luz as formações discursivas que compõem seu discurso e os interdiscursos que o atravessam.

Observamos que a letra da canção *Envolver* tematiza a prática sexual sem tabus. Nessa canção, o sujeito discursivo enuncia de um lugar de liberdade, em que seus desejos e opiniões são expostos, revelando consciência sobre seu poder de sedução e sobre o tipo de relacionamento que pretende manter, que é o casual. A enunciativa assume, assim, um papel social durante muito tempo ocupado somente por homens e atribuído de forma pejorativa às mulheres, uma vez que a mulher que possui vários parceiros sexuais é rotulada como *galinha* e *vadia*, o que prova, conforme Pinsky (2013, p. 521) que “a mulher, mesmo com maior possibilidade de escolhas eróticas e um individualismo acentuado, ainda tem que considerar os efeitos em sua reputação”.

Nesse sentido, essa canção apresenta interdiscursos próprios à FD feminista, que vê a tomada de poder do corpo feminino como símbolo de emancipação e de resistência ao controle da sexualidade da mulher. Outro ponto que reforça a natureza da relação

casual desejada pela enunciadora são os trechos “Mas não vá se envolver” que demonstra que ela não está sujeita ao outro.

Envolver  
Se você me quer e eu também te quero[...]  
Faz um tempinho que quero te pegar[...]  
Mas não vá se envolver  
Sexo e álcool  
O que acontece aqui, fica aqui[...]  
Eu sei que você não vai me esquecer[...]  
Se eu fizer amor contigo, se eu fizer amor [...]  
(Grifo nosso)

Na letra da canção *Meiga e abusada*, o sujeito discursivo novamente parte de FDs feministas, de modo que nesta o homem passa a ser objeto de ridicularização por parte feminina, já que elas exercem sua dominância sobre eles através da representação da *mulher ideal*, pois a enunciadora finge ser: “Com jeito de menina brincalhona/A fórmula perfeita pra poder te comandar” e ainda: “meiga e abusada”. As expressões *menina* e *meiga* acionam o sentido de fragilidade e ingenuidade, que fazem parte das representações de mulheres ideias dentro de uma FD machista, que estão associadas às divisões que comumente se faz entre *a mulher para ficar e a mulher para casar*. No trecho “Homem do teu tipo eu uso”, a enunciadora mostra a inversão de papéis, pois na sociedade patriarcal quem normalmente é *usada* é a mulher.

Meiga e abusada  
Meiga e abusada, faço você se perder [...]  
E te faço de palhaço, pra te dominar [...]  
E quem foi que disse que eu estava apaixonada por você [...]  
Homem do teu tipo eu uso, mas se chega lá eu digo não [...]

Na canção *Boys don't cry*, mais uma vez o interdiscurso da FD machista é acionado por meio da negação: “Quem disse que garotos não choram?”. Nesse trecho recuperamos o ditado popular *homem não chora*, perpetuado na sociedade, e que coloca o homem como figura que não deve se deixar abalar por nada nem ninguém, uma vez que ele é quem domina tudo. A enunciadora se contrapõe a essa máxima, destacando justamente o fato de os garotos não saberem lidar com a independência feminina, principalmente no que se refere aos termos de relacionamento. Assim, destacamos a filiação da enunciadora ao discurso feminista, que, há muito tempo, vem evidenciando como essa cultura machista é prejudicial para ambos os gêneros e, sobretudo, como seus

efeitos podem ser perversos, como revelam os dados sobre a violência contra mulher no nosso país<sup>5</sup>.

*Boys don't cry*

Mas vocês, garotos, não superam  
Quando as garotas não precisam do amor de vocês  
Quem disse que garotos não choram?  
Posso sentir que você está emocionado  
Você não vai admitir, mas  
Pensei que nós estávamos apenas nos divertindo

Por último, temos a música *Girl from Rio*, que foi colocada em última análise por trazer uma temática distinta das canções anteriores. Na letra da canção *Girl from Rio*, a enunciativa procura expor não somente a verdadeira *garota do Rio*, mas, principalmente, criticar a imagem romantizada que criam do Rio de Janeiro, e de sua população, que é vendida internacionalmente. A canção reitera que as “Lindas garotas, de onde eu sou, não parecemos modelos/Marquinhas de bronzado, curvas largas e a energia brilha”, desmistificando dessa maneira a imagem da mulher que tem o corpo perfeito, que é magra, alta e branca. Nessa canção, o sujeito discursivo se filia mais uma vez à FD feminista, mas, dessa vez, acionando o interdiscurso sobre o orgulho, a diversidade corporal da garota do Rio. Além disso, no verso “Crianças tendo filhos como se isso não fosse nada (ah, é)”, é evidenciado um problema social que atinge as camadas mais pobres da sociedade e que tem consequências mais graves ainda para as mulheres.

*Girl from Rio*

Lindas garotas, de onde eu sou, não parecemos modelos  
Marquinhas de bronzado, curvas largas e a energia brilha  
Honório Gurgel pra sempre (sou eu)  
Crianças tendo filhos como se isso não fosse nada (ah, é)  
Sim, sou cria das ruas, eu sou favela (demais)

Nas quatro letras de canções interpretadas por Anitta, houve a predominância, como foi demonstrado, da FD feminista. Nesse sentido, observamos também que o *ethos* discursivo assumido pelas enunciadoras nas letras das canções reflete a imagem de mulheres empoderadas, sobretudo no que se refere às questões sexuais, tendo em vista as

---

<sup>5</sup> Segundo a matéria noticiada pelo G1, o Brasil registrou 722 feminicídios entre janeiro e junho deste ano (2023), 2,6% a mais do que os 704 casos dessa natureza contabilizados no país no primeiro semestre de 2022.

coerções próprias do gênero musical *funk*. Desse modo, o empoderamento feminino é conceituado como o processo da conquista da autonomia, da emancipação das mulheres, que, por sua vez, implica na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero estabelecida pelo sistema de matriz patriarcal. (Sardenberg, 2006).

Nesse ponto, o sujeito discursivo se posiciona de modo que evidencia que quem decide o que acontecerá e quando ocorrerá é ele, já que, na canção *Envolver*, o trecho “me aproveite agora” sugere a ideia de indisponibilidade, ou seja, trata-se apenas de uma relação casual. Assim como nas letras de *Meiga e abusada*, *Boys don't cry* e *Girl from Rio*, o *ethos* feminino que é apresentado assume-se empoderada e autossuficiente, o que chama atenção já que, ao se posicionar com relação a seus desejos sexuais, o fiador passa a ir à contramão do que, histórico e ideologicamente, já se encontra estabelecido nesta conjuntura social. Ao se colocar contrário ao sistema ideológico, o sujeito enunciador também passa a ter liberdade para criticar tal sistema, não somente no que diz respeito às relações de gênero, mas também aos moldes estéticos e sociais impostos. Ademais, o sujeito enunciador incorpora um discurso crítico que tem por finalidade expor o que se almeja a todo custo esconder. Afinal, a utopia da sociedade perfeita, sem problemas sociais, e de corpos perfeitos que se padronizam, segundo a estética vigente, é nada mais do que isso, uma utopia inventada para distração.

Em razão disso, o *ethos* discursivo assumido nas letras das canções interpretadas pela cantora Anitta exibe a imagem de uma mulher forte, que não tem medo de falar e criticar o que está a sua volta; empoderada, que compartilha de ideais feministas, usando-os como meio para sair do lugar de subjugação e assujeitamento destinado às mulheres; e, por último, dominadora, que se utiliza de sua liberdade de escolha e sexual para legitimar seus desejos e decisões, seja sobre seu corpo, sua sexualidade ou seja sobre seus relacionamentos amorosos.

### **A representação feminina em Luísa e Anitta: uma breve comparação**

Para a última seção deste artigo, observamos que os discursos empregados nas letras de canções, tanto da cantora Luísa Sonza, quanto da cantora Anitta, confirmam, por meio das enunciações expressas, a construção do sentido possível a partir da posição ideológica que o sujeito enunciador ocupa em determinada conjuntura social. Assim, ao compararmos as imagens discursivas assumidas nos discursos mostrados, percebemos que ambos, em dado momento, se filiam a posições ideológicas similares, e em outro se

opõem, e isso se dá por pertencerem a formações discursivas diferentes, já que são acionadas memórias discursivas e ideológicas diferentes.

Por esse motivo, vemos nos enunciados das letras das canções interpretadas por Luísa Sonza a representação de uma figura feminina que ora se posiciona como aquela que é livre para fazer escolhas, empoderada e dominadora, ora se encontra em lugar de assujeitamento, vulnerabilidade e que se inclina às ideologias machistas, consciente ou inconscientemente.

Já o sujeito discursivo apresentado nas letras de canções interpretadas por Anitta assume a representação de uma imagem feminina mais linear e regular, uma vez que as formações discursivas que compõem seu discurso partem ou da mesma formação ideológica ou de formações ideológicas próximas. Em virtude disso, a representação feminina apresentada nessas canções interpretadas por Anitta mostra com regularidade uma mulher empoderada, dominadora e crítica, que defende suas causas, usa seu corpo e sua sexualidade como forma de resistência e satisfação própria, algo que vem ao encontro de ideais de emancipação das vertentes feministas.

Nas letras de músicas que compõem o *corpus*, observa-se a representação da imagem feminina construída em meio às ideologias que alicerçam o sistema patriarcal ocidental. Dessa forma, ao longo das enunciações, temos a negação ou a aceitação desses discursos que são construídos histórica e socialmente. Discursos esses que passam por modificações com a emergência dos ideais feministas, que colocam a sexualidade feminina como símbolo de liberdade e de empoderamento.

### **Considerações finais**

Consoante à análise discursiva empreendida, vemos que as letras das canções *Chico*, *Penhasco*, *A dona aranha* e *Mulher do ano* interpretadas por Luísa Sonza revelam uma complexidade discursiva no que tange às representações femininas, que variam desde a tradicional submissão e fragilidade até a subversão e empoderamento. O discurso explicitado por meio das canções evidencia a coexistência de diferentes formações discursivas que refletem tanto o peso das narrativas patriarcais quanto a influência de movimentos feministas. A diversidade de *ethos* discursivos nas músicas, indo desde a fragilidade e complacência até a força e autossuficiência, ressalta a ambiguidade das mensagens transmitidas, proporcionando uma reflexão crítica sobre as dinâmicas de gênero presentes na sociedade contemporânea.

Com relação à análise das letras das canções de Anitta, incluindo *Envolver*, *Girl from Rio*, *Meiga e abusada* e *Boys don't cry*, revela-se uma expressiva adesão às formações discursivas feministas. O discurso expresso pela enunciativa aborda temas relacionados à sexualidade de maneira destemida, desafiando estereótipos de gênero e subvertendo as expectativas tradicionalmente impostas às mulheres. Há predominantemente a presença de um *ethos* discursivo que reflete a imagem de uma mulher forte, crítica e dominadora, que desafia e questiona não apenas as expectativas impostas às mulheres, mas também questiona as normas estabelecidas pela sociedade em relação à estética, sexualidade e relacionamentos amorosos. Essas canções, assim, não só refletem o empoderamento feminino, mas também contribuem para a desconstrução de normas opressivas e a promoção da liberdade e igualdade de gênero.

Nesse contexto abrangente, apresentamos a resposta ao questionamento que orientou esta análise desde o seu início: como a mulher é retratada em letras de canções de *funk* e *pop*? Desse modo, os resultados adquiridos após as análises mostram que a representação da mulher manifesta-se em dois cenários predominantes, sendo um deles caracterizado por discursos que perpetuam a visão da mulher como um ser dominado ou dominável, submisso e vulnerável. Em contrapartida, o segundo polo, abrangendo a maior parte do *corpus*, dedica-se a apresentar a figura feminina como empoderada, dominadora e livre sexualmente.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação). In: ŽIŽEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão européia do livro, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.
- BRANDÃO, Helena. **Introdução à análise do discurso**. 8. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- DANTAS, Andressa Bitencourt. **A música e o movimento feminista no funk: o fenômeno Anitta e as mídias sociais**. Dissertação (Mestrado em ciências da comunicação): Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2020.
- GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. 2 ed. Campinas – SP: Pontes Editores, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana. Raquel; SALGADO, Luciana. (org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11 – 29.

MENDES, Daniel. **Cultura: conceitos e música pop brasileira**. Cadernos de comunicação, Santa Maria, 2022.

MORAIS, Fernando Leite. **Funk: a linguagem proibida** - Um ponto de vista sociolinguístico. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**, v.2. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso – princípios e procedimentos**. São Paulo: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi *et al.* - 4. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

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

SARDENBERG, Cecília M.B. **Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista**. NEIM/UFBA, Salvador, Bahia, 2006.

SILVA, Renata. Linguagem e ideologia: embates teóricos. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, v. 9, n. 1, p. 157-180, jan./abr. 2009.

SOARES, Thiago. Cultura pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). **Percursos para estudos sobre música pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. p. 19-30.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

A importância do funk na cultura e economia brasileira. **Jornal de Brasília**, Brasília, 06 out. 2023. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/entretenimento/musica/a-importancia-do-funk-na-cultura-e-economia-brasileira/>. Acesso em: 05 abr. 2025.

ARCOVERDE, Léo. Brasil registra 722 feminicídios no 1º semestre de 2023, maior número registrado desde 2019 em série histórica. **GloboNews**, 13 nov. 2023. Disponível

em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/11/13/brasil-registra-722-femicidios-no-1o-semester-de-2023-maior-numero-registrado-desde-2019-em-serie-historica.ghtml>. Acesso em: 05 abr. 2025.

A DONA aranha. Intérprete Luísa Sonza. Compositor: TBHits; Xavi; D. Moda / L. Sonza; Carolzinha; J. Mosello; Mr. Parker; Njomza. Universal Music Entertainment, 2023. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luisa-sonza/a-dona-aranha/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

BOYS don't cry. Intérprete Anitta. Compositor: S. Douglass; R. Yacoub; Burns; B. Bourelly; Anitta. Warner Records, 2022. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/anitta/boys-dont-cry/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

CHICO. Intérprete Luísa Sonza. Compositor: B. Caliman; L. Sonza; D. Moda; Carolzinha; J. Mosello. Universal Music Entertainment, 2023. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luisa-sonza/chico/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

ENVOLVER. Intérprete Anitta. Compositor: Anitta; C. Andrés Salazar; J. Manuel González; F. Montalvo; J. Carlos Cruz. WEA Latina, 2022. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/anitta/envolver/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

FUSCALDO, Chris. Anitta, primeira artista latina a alcançar topo da parada global do Spotify. **Revista UBC**, Rio de Janeiro, 25 mar. 2022. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/19767/anitta-primeira-artista-latina-a-alcançar-topo-da-parada-global-do-spotify>. Acesso em: 05 abr. 2025.

GIRL from Rio. Intérprete Anitta. Compositor: V. de Moraes; A. Carlos Jobim; M. S. Eriksen; T. Erik Hermansen; Raye; Anitta; Gale. Warner Records, 2022. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/anitta/girl-from-rio/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MEIGA e abusada. Intérprete Anitta. Compositor: Anitta; J. Junior; R. Araújo. WM Brasil, 2013. Disponível em: <https://www.letras.com/anitta/meiga-e-abusada/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MULHER do ano. Intérprete Luísa Sonza. Compositor: D. Moda; Hodari; L. Carlos; L. Sonza; Vitão. Universal Music Ltda., 2021. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luisa-sonza/mulher-do-ano-xd/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

PENHASCO. Intérprete Luísa Sonza. Compositor: A. Jordão; C. Biazin; Day; D. Moda; L. Sonza. Universal Music Ltda., 2021. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luisa-sonza/penhasco/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

### Como referenciar este artigo:

VASCONCELOS, Amanda Xavier. A representação feminina em letras de canções interpretadas por Luísa Sonza e Anitta: uma análise discursiva. **revista Linguasagem**, São Carlos, v.48, n.1, p. 482-505, 2025.

*Submetido em: 04/11/2024*

*Aprovado em: 11/04/2025*