



## **Resignação masculina? Reflexões sobre a canção *Parado no bailão*, de MC L da Vinte e MC Gury<sup>1</sup>**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Música Popular e Interdisciplinaridade

*Maria Carolina Cadamurro*

*Universidade Federal de São Carlos – carolina.cadamurro@gmail.com*

*Adelcio Camilo Machado*

*Universidade Federal de São Carlos – adelcio.camilo@ufscar.br*

**Resumo.** Este texto apresenta reflexões derivadas da análise do funk *Parado no bailão*, de MC L da Vinte e MC Gury. Espera-se mostrar como esta canção expressa, tanto em sua letra quanto em seus elementos musicais, uma perspectiva masculina em relação a uma maior liberdade das mulheres em relação a seus corpos e à escolha de seus parceiros. Para isso, foi realizada a transcrição da linha melódica e de alguns elementos de sua base musical. As análises se ampararam na semiótica da canção (TATIT, 2002) e em referenciais teóricos ligados aos estudos de gênero.

**Palavras-chave.** Canção popular. Funk. Empoderamento feminino.

**Weakened Masculinity? Reflections About the Song *Parado no bailão*, from MC L da Vinte and Mc Gury**

**Abstract.** This text presents reflections derived from the analysis of the funk *Parado no bailão*, by MC L da Vinte and MC Gury. We hope to show how this song expresses, both in its lyrics and in its musical elements, a male perspective in relation to women's greater freedom in relation to their bodies and to choose their partners. For this, we accomplished the transcription of the melodic line and some elements of its musical base. The analyzes were based on the semiotics of the song (TATIT, 2002) and on theoretical references connected to gender studies.

**Keywords.** Popular song. Funk. Women's empowerment.

### **1. Introdução**

Ao acompanhar a produção bibliográfica que trata de assuntos ligados à música pela perspectiva dos estudos de gênero, podem ser identificadas algumas perspectivas mais recorrentes. Em uma primeira delas, encontram-se alguns estudos que revelam de que maneira as mulheres são retratadas em canções produzidas por homens, como se nota, por exemplo, nos trabalhos de Contieri (2015) e Matsunaga (2008). Em uma outra perspectiva, busca-se evidenciar a produção musical feita pelas mulheres, geralmente destacando as dificuldades que são colocadas para sua atuação em uma sociedade machista e patriarcal, como ilustrado pelos trabalhos de Carvalho (2012) e Silva (2011). Por último, há também aqueles estudos que evidenciam as produções de mulheres, sobretudo no campo da canção, mais ligadas a ideários feministas que contestam papéis sociais que são historicamente



impostos às mulheres, tal qual se nota nos trabalhos de Rebelo (2010) e Neiva (2018)<sup>2</sup>. Contudo, para além destas perspectivas, caberia perguntar se seria possível identificar algumas marcas dos movimentos de emancipação ou de empoderamento feminino, não apenas na própria produção das mulheres, mas também na dos homens. Este é o eixo perseguido pelo presente trabalho<sup>3</sup>.

O objetivo deste texto é tecer algumas reflexões a partir da canção *Parado no bailão*, lançada em 2018 por MC L da Vinte e MC Gury. Cantada em primeira pessoa, a letra da canção traz um enunciador que não é mais correspondido pela mulher que deseja. A temática, em si, está longe de ser algo “inédito” ou “original” no cancionário brasileiro; ao contrário, o sentimento de rejeição permeia diversas canções<sup>4</sup>. Entretanto, o que chama a atenção nesta canção, a ponto de tomá-la como objeto de reflexão, é o impacto que essa rejeição provoca neste enunciador e como isso se expressa tanto em sua letra quanto em seus elementos musicais. Em outras palavras, a atitude de uma mulher que, exercendo sua liberdade para escolher ou rejeitar seus parceiros, dispensa este enunciador e leva-o a se resignar. Para se fazer esse estudo, foi realizada a transcrição da linha melódica e de alguns elementos de sua base musical. As análises se ampararam na semiótica da canção (TATIT, 2002) e em referenciais teóricos ligados aos estudos de gênero.

Antes de passar à análise propriamente dita, convém ponderar sobre as razões de se tomar a rejeição de um parceiro como indício de liberdade para a mulher. Tal postura se deve, inicialmente, a uma questão histórica, pois, como se sabe, nem sempre as mulheres tiveram autonomia na escolha de seus parceiros. Pelo contrário, como mostra a filósofa Simone de Beauvoir (2016, p. 117), ao menos desde as civilizações da Antiguidade, a história da mulher se confundia com a história da herança e da propriedade privada. Isso se devia ao fato de que, enquanto solteira, a mulher era “propriedade” do pai e, após o casamento, sua “posse” era transferida ao marido (BEAUVOIR, 2016, p. 118). Porém, mais do que algo situado no passado, tal situação ainda reverbera no tempo presente, uma vez que, no contexto contemporâneo, contabilizam-se muitas situações de relacionamentos abusivos com as mulheres<sup>5</sup>, o que indica, dentre outros aspectos, que a “escolha” dos parceiros talvez não seja realizada com plena autonomia e que a rejeição dos mesmos também tenha implicações de difícil solução.



## 2. *Parado no bailão*

*“Em época de pandemia e eu aqui rebolando a raba até o chão em casa aff kakaka essa música nunca pode fica no esquecimentoooo” (comentário do perfil intitulado como Anna Oliveira in PARADO, 2018)*

A canção *Parado no bailão* (PARADO, 2018) é de autoria e interpretação de MC L da Vinte e MC Gury, e teve produção de Delano e DJ Swat. Seu videoclipe foi produzido pela Funk Explode Records – gravadora que, segundo informações de seu *site*, tem um catálogo constituído por 8 MCs<sup>6</sup> – e postado em seu canal do YouTube em 23 de julho de 2018. De acordo com dados do Socialblade<sup>7</sup>, consultados em junho de 2021, *Parado no bailão* é o vídeo com maior número de visualizações do canal, atingindo mais de 336 milhões, mantendo uma diferença expressiva em relação ao segundo colocado, que soma pouco mais de 84 milhões de visualizações.

MC L da Vinte é o nome artístico escolhido por Leonardo Miranda de Souza, com cerca de 21 anos, nascido em Belo Horizonte, MG. O nome faz referência ao seu endereço (rua 20) e também ao pintor Leonardo da Vinci. Sua primeira parceria foi com seu irmão, MC AK, lançando a música *Nós é bandido vida loka*<sup>8</sup>, em 2017. No ano de lançamento de *Parado no bailão*, o MC já tinha 7 anos de carreira, mas foi essa canção a responsável por mudar sua trajetória na música. O sucesso deu-se, em partes, pelo fato do jogador Neymar Jr. dançar sua coreografia para comemorar um gol, o que fez com que o *hit* fizesse sucesso mundialmente<sup>9</sup>.

Samuel, conhecido como MC Gury, é um cantor e compositor paulista, e tem por volta de 24 anos. Aos 14 anos começou a cantar e atuar como DJ em parceria com um amigo, e em 2017 lançou a música *O pai tá forte*<sup>10</sup> em parceria com o MC Kapela, sendo esta a responsável por dar maior visibilidade para o MC no cenário do funk. Em 2018, MC Gury lançou uma segunda versão, sozinho, da mesma música pelo canal KondZilla, que atingiu um número ainda maior de visualizações<sup>11</sup>. Já a parceria com L da Vinte surgiu a partir de um contato entre as produtoras dos MCs na época (The Gang, de L da Vinte, e Cp9, de Gury), o que levou MC Gury para Belo Horizonte para gravar.<sup>12</sup>

A gravação de *Parado no bailão* tem cerca de 2min50s, compasso quaternário e andamento relativamente rápido, em torno de 130 bpm. Formalmente, a canção possui estrofe e refrão que são apresentados duas vezes, separados por um interlúdio instrumental. Porém, quando se observam as durações da estrofe e do refrão, nota-se que este é bem mais longo. Isso acontece porque, enquanto a estrofe é cantada uma única vez em cada uma de suas



ocorrências, o refrão é repetido em ambas aparições. Na sequência, segue seu esquema formal (Tabela 1).

<b>Estrofe</b> 2s – 24s	É que eu queria muito ela, ela não me dava atenção Fiz de tudo por ela pra manter uma relação E hoje nós nem conversa Tô decidido e não é à toa que eu me joguei no Mandela Foi que eu me joguei no Mandela Que eu me joguei no Mandela
<b>Refrão</b> 25s – 1min08s	Eu parado no bailão, no bailão Ela com popozão, e o popozão no chão O popozão no chão E o popozão no chão  Eu parado no bailão, no bailão Ela com popozão, o popozão no chão O popozão no chão O popozão no chão O popozão no chão  Eu parado no bailão, no bailão Ela com popozão, e o popozão no chão E o popozão no chão E o popozão no chão
<b>Interlúdio</b> 1min09s - 1min23s	(Instrumental)
<b>Estrofe</b> 1min23s - 1min45s	É que eu queria muito ela, ela não me dava atenção (...)
<b>Refrão</b> 1min46s - 2min29s	Eu parado no bailão, no bailão (...)
<b>Coda</b> 2min30s - 2min46s	(Instrumental)

**Tabela 1:** estrutura formal

Como se nota, a canção não possui uma introdução instrumental e se inicia diretamente com o canto dos MCs. Logo no início, ouve-se apenas a vogal “É”, entoada por MC L da Vinte, interrompida de modo abrupto e seco, mas com um acréscimo de intensa reverberação. No segundo seguinte, o canto do MC efetivamente se inicia, entoando a estrofe, porém destituído daquela reverberação. O acompanhamento desta estrofe ainda não remete ao funk, uma vez que a batida do Tamborzão só irá aparecer aos 39s, no interior do refrão, mas traz alguns sons eletrônicos que não chegam a estabelecer um padrão rítmico. Logo após a anacruze do canto, surge um som com longa duração e em região grave, com timbre semelhante ao de teclados sintetizadores, realizando a nota Fá #. Essa nota é repetida mais



uma vez e, então, segue-se uma linha de baixo, realizada com aquele mesmo timbre (ver Imagem 1). Embora sejam adicionados outros sons eletrônicos, em registro mais agudos, nota-se que se trata de um acompanhamento um tanto “esvaziado”, seja por sua pouca densidade, seja pelo predomínio de notas longas. Tais características parecem conferir à canção uma atmosfera mais melancólica.

Sobre essa base, o enunciador da canção expressa seus sentimentos por uma garota com quem ele aparentemente se relacionou no passado (pois se fala em *manter* uma relação), mas que, por algum motivo, já não tem mais laços. Logo no início do primeiro verso, o enunciador revela seu desejo pela garota (“É que eu queria muito ela”), mas que não encontra correspondência (“e ela não me dava atenção”). Já se observa, aqui, o reconhecimento, por parte do homem, de que ele se encontra em uma posição “inferior” à da mulher, pois estava encantado por ela e não recebia sequer seu olhar.

Note-se que a melodia deste verso (compassos 1-3 da Imagem 1) se inicia com repetições da nota F $\sharp$ , às quais se seguem notas em grau conjunto, inicialmente em direção ascendente e, depois, descendente, retornando ao F $\sharp$  inicial. Tal insistência em uma mesma nota pode ser interpretada como um correspondente melódico da insistência desse enunciador em reconquistar a mulher que deseja. Isso fica ainda mais evidente quando esse mesmo procedimento melódico é repetido com o texto “Fiz de tudo por ela” (compassos 3-4).



The image shows a musical score for piano and synthesizer. The score is in 4/4 time and G major. It consists of four systems of music, each with a piano part and a synthesizer part. The lyrics are in Portuguese and are written below the piano part. The synthesizer part is labeled 'Sintetizador' and 'Sint.'.

Piano  
Sintetizador

É que eu que - ri - a mui-to e-la, e-la não me da-va aten-ção Fiz

*rítmica aproximada*

4

Pno.  
Sint.

de tu-do por e - la pra man - ter uma re - la-ção E ho - je nós nem con - ver - sa \_

7

Pno.  
Sint.

Tô de - ci - di - do não é à to - a que eu me jo - guei no Man - de \_

10

Pno.  
Sint.

la Foi que eu me jo - guei no Man - de \_ - la (Que eu me jo - guei no Man - de...)

Imagem 1: letra e melodia da estrofe

Já na continuidade da letra, o homem demonstra estar ciente de que tal desejo não pode ser concretizado (“ela não me dava atenção”). Neste fragmento da letra, a melodia traz um salto ascendente de quarta justa, fazendo com que o texto seja cantado em uma região um pouco mais elevada na tessitura. Esse salto pode ser tomado como um leve indício de passionalização melódica<sup>13</sup>, o que se articula ao estado de disjunção anunciado pelo próprio texto. Além disso, o salto melódico contribui para dar um caráter um tanto lamentoso para esse texto. Tem-se a impressão de que o enunciador quer expressar sua tristeza por não conseguir a atenção dessa mulher, colocando-se como uma espécie de “vítima” da suposta indiferença desta.

Na sequência, ouve-se o verso “Fiz de tudo por ela pra manter uma relação”, que é cantado com o mesmo perfil melódico do verso anterior. Pela maneira como é narrado,



nota-se que os esforços para o relacionamento continuar foram feitos apenas por ele e fica subentendido que não houve qualquer esforço por parte da garota para tal.

O terceiro verso reafirma o distanciamento dos dois (“E hoje nós nem conversa”) e confirma que, apesar da insistência, o rapaz não conseguiu retomar o relacionamento, fato reforçado melodicamente pelo movimento em direção a uma região mais aguda. Além disso, há ainda uma variação na nota grave do acompanhamento que, pela primeira vez, sai da nota Fá# e vai para a nota Si, sugerindo um movimento harmônico de saída da região de Tônica para a de Subdominante; assim, parece haver uma correspondência entre o afastamento desses dois personagens e o afastamento da região de repouso tonal. Ainda neste verso, ouvem-se melismas na última palavra, “conversa”, sendo duas notas na sílaba “ver” e outras duas na sílaba “sa”. Tais melismas expressam uma certa lamentação – reforçada por vezes na performance, que traz um timbre anasalado, “choroso” – que parece compatível com a frustração do enunciador por não poder mais se relacionar com sua interlocutora.

Aparentemente, o fato da garota não querer manter relações com o enunciador da canção não o agradou, e isso fez com que ele buscasse outra alternativa para, pelo menos, poder vê-la. É o que se ouve no verso seguinte: “Tô decidido e não é à toa que eu me joguei no Mandela<sup>14</sup>”. Aqui, a melodia se inicia novamente com repetições da nota Fá#, que coincidem com o texto “Tô decidido”; novamente se observa uma correspondência entre a atitude insistente desse narrador e a insistência em uma única nota. Pode-se entender que o enunciador decide “se jogar no Mandela” e, portanto, voltar aos bailes, por ser o único local onde poderia encontrar a garota sem precisar da permissão da mesma para conseguir estar perto dela e observá-la.

Neste trecho, a melodia, ao repetir o salto de quarta justa ascendente, opera novamente no sentido de exprimir o lamento desse enunciador ao ser ignorado por sua ex-companheira. Isso se mostra mais pertinente pelo fato de que o salto melódico surge em “eu me joguei”, fragmento da letra que sugere um caráter mais passivo em relação a outras possíveis expressões semelhantes, tais como “eu me desloquei” ou “eu me dirigi”. Esse estado de relativo desânimo do enunciador é reforçado pelo fato de que este fragmento do verso (“...eu me joguei no Mandela”) é repetido duas vezes e que, na primeira repetição, o intérprete emprega uma dicção bem pouco articulada, como se estivesse “falando mole”, simulando um estado de embriaguez.

Em relação à rítmica desta melodia, destaca-se sua regularidade rítmica, com predomínio de colcheias contínuas. Essa repetição de figuras rítmicas parece também reforçar a postura insistente desse enunciador. Porém, também contribui para expressar um certo

estado de desânimo. Cabe lembrar que não há, aqui, nenhum acompanhamento mais ritmado, uma vez que se ouvem apenas notas longas, graves, com timbre de sintetizador. Assim, a melodia com uma rítmica repetitiva, sem variações, parece contribuir para exprimir o desalento desse enunciador, que se sente menosprezado.

Na sequência (Imagem 2), tem-se o início do refrão da canção.



The image displays a musical score for the chorus of a song, consisting of three systems of music. Each system includes a piano (Pno.) part in the treble clef and a synthesizer (Sint.) part in the bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the piano part.

System 1 (Measures 15-17):  
Pno.: E u pa - ra - do no bai - lão no no bai -  
Sint.: (Low notes, mostly whole notes)

System 2 (Measures 18-20):  
Pno.: lão e\_e - la com\_o po - po - zão E\_o po - po - zão no chão E\_o po - po - zão no  
Sint.: (Low notes, mostly whole notes)

System 3 (Measures 21-23):  
Pno.: chão E\_o po - po - zão no chão  
Sint.: (Low notes, mostly whole notes)

**Imagem 2:** letra e melodia do refrão

O refrão sai daquela rítmica de colcheias praticamente contínuas para se iniciar com uma nota mais longa (mínima), trazendo outras notas longas (semínimas). Além disso, este início do refrão já se inicia em uma região mais elevada da tessitura, partindo do mesmo Dó# que havia iniciado o terceiro verso da estrofe, mas dessa vez com nota sustentada, e desenvolvendo-se ainda mais para o agudo. Com tais características, canta-se o verso “Eu, parado no bailão”. Esse aumento na duração das notas parece expressar, sonoramente, o caráter imóvel que este afirma ter em meio ao baile funk. Ao mesmo tempo, esse movimento em direção ao agudo, procedimento característico da passionalização, pode ser compreendido como uma forma de exprimir uma dupla disjunção sentida por este enunciador: tanto do baile – pois todos estão dançando e ele está parado – quanto de sua pretendida – pois ele está no baile, mas ela possivelmente nem mesmo sabe que ele ali está.



O estado de inferioridade do enunciador parece se acentuar ainda mais na sequência do refrão quando este observa que sua ex-companheira dança normalmente, enquanto ele permanece parado: “E ela com o popozão / E o popozão no chão (...)”. A atitude desta personagem pode ser pensada a partir das performances corporais das mulheres nos contextos dos bailes funks. Como se sabe, ao longo da história do patriarcado, surgiram diferentes formas de controlar, regulamentar e reprimir o corpo das mulheres, as quais não encontravam correspondência quando se tratava do corpo dos homens. No limite, essa busca em controlar o corpo da mulher associava-se à repressão de sua sexualidade, pois se partia do pressuposto de que a sexualidade feminina deveria estar restrita apenas às funções reprodutivas<sup>15</sup>. Ao que parece, os bailes funks têm se colocado como espaços em que a mulher usa seu corpo com maior liberdade e, inclusive, subverte discursos de repressão sexual. Isso se expressa não só nos corpos dessas mulheres, mas também na produção musical das funkeiras. Amorim (2009, p. 137-155) analisou algumas destas canções e identificou representações de mulheres que expressam com veemência o seu desejo sexual e que menosprezam a capacidade dos homens em satisfazê-las. A personagem de *Parado no bailão* pode não estar expressando com palavras a sua sexualidade, mas o está com seu corpo, pois dança até o chão, sem expressar preocupações com o rompimento amoroso.

As características melódicas deste trecho favorecem a caracterização da cena descrita pelo enunciador. Os versos “E ela com o popozão...” são cantados com longas sequências de colcheias, retomando, assim, uma rítmica mais subdividida que, neste contexto, parece corresponder à própria dança realizada pela mulher e observada pelo enunciador. Desse modo, estabelecem-se oposições entre os personagens retratados pela canção: o homem, imóvel no baile, canta com notas longas e em registro mais agudo; a mulher é retratada dançando, com uma rítmica mais subdividida. Tal letra é cantada, em sua primeira exposição, com aqueles mesmos sons sintetizados, em registro grave, que conferem uma certa atmosfera “sombria”, contribuindo para representar sonoramente a melancolia do enunciador.

O contraste entre os dois personagens se acentua ainda mais quando o refrão é repetido (40s). Neste momento, juntamente com os baixos realizados com timbre eletrônico, aparece pela primeira vez uma base rítmica que remete ao funk, trazendo uma das versões do Tamborzão<sup>16</sup>. Tal batida é realizada por dois timbres, um mais grave e encorpado, realizando a marcação de um bumbo de bateria eletrônica, e outro mais agudo, seco, e com certa remissão a uma sonoridade produzida por material metálico, que executa a linha de caixa. Entretanto, a marcação do bumbo, em alguns momentos, é mais espaçada, gerando uma base



musical um pouco mais leve. Em geral, isso gera a sensação de que o acompanhamento da canção tem o grave preenchido pela linha de baixo (sintetizador) e o agudo pelos sons secos da marcação da “caixa”, ficando com uma região média esvaziada, correspondente ao “vazio” que este enunciatador sente ao se resignar duplamente: ao ser rejeitado pela mulher e ao vê-la plena, dançando no baile.

Na sequência, há ainda mais uma repetição deste refrão (“Eu, parado...”), à qual se segue um interlúdio instrumental, em que um som sintetizado semelhante a uma flauta realiza a melodia do refrão. Então, a canção é repetida desde seu início, de modo que não há nenhuma nova informação em relação à letra. Porém, desta vez, a estrofe é cantada com a rítmica do Tamborzão, mas com instrumentos de sonoridade bem leve. De qualquer modo, ao chegar no refrão, sua primeira exposição é novamente destituída do Tamborzão, ficando apenas com a linha de baixo com sons sintetizados. Ou seja, mais uma vez a base musical se esvazia, possivelmente para se reforçar a melancolia deste enunciatador que participa imóvel do baile, apenas olhando para aquela que o ignora. Por fim, uma *coda* instrumental, com o material musical do interlúdio, finaliza a canção.

### 3. Considerações finais

Depois de acompanhar como se desenvolve a canção, cabem fazer algumas reflexões mais gerais. Primeiramente, nota-se que *Parado no bailão* expressa, como já enunciado desde o início deste texto, a resignação deste enunciatador masculino que, completamente ignorado pela mulher que deseja, tem a única opção de observá-la dançando alegremente, enquanto ele permanece sem se mexer, melancólico, no meio de um baile funk. Destacou-se também que tal melancolia não se exprime apenas no conteúdo de sua letra, mas também nos elementos sonoros (melodia, arranjo e alguns traços da performance).

Porém, mais do que isso, parece coerente considerar que a canção expressa, em seus elementos formais, o próprio movimento pelo qual as mulheres se empoderam de seus corpos e de sua sexualidade, especialmente no contexto do funk. De alguma maneira, esta situação é retratada aqui, em *Parado no bailão*: a mulher, dona de seu corpo e totalmente alheia aos desejos do homem, é o assunto central da canção, estruturando sua letra e seus elementos musicais. Porém, isso é aqui retratado pela perspectiva masculina, tendo como narrador um homem que, diante da atitude dessa mulher, resigna-se e imobiliza-se. *Parado*.



## Referências

- A HISTORIA do MC L da Vinte - o monstro saiu da jaula! [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (11 min. 30 s.) . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P9XSWXzICRc>. Acesso em: 26 jun. 2021.
- AMORIM, Márcia Fonseca de. *O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino*. 2009. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos Literários, Unicamp, Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269098>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A Era Lula/Tamborão: política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, p. 157-207, jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p157-207>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música: a construção social da vocação*. São Paulo: Alameda, 2012.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CONTIERI, Amanda Ágata. “*As mais tocadas*”: uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. 2015. 133 p. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Sociedade) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- ENTREVISTA MC Gury – Parceria com MC L da Vinte, sobre KondZilla e MC Kapela. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (10 min. 49 s.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V7NdJ66tWBc>. Acesso em: 13 mar. 2021.
- FUNK MINEIRO faz sucesso com hit “Parado no Bailão”. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (7 min. 35 s.). Publicado pelo canal Balanço Geral MG. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t-uuZ18cyPY>. Acesso em: 13 mar 2021.
- FUNK mineiro 'Parado no bailão' vira hit nacional e projeta batidas 'viajadas' de BH para todo Brasil. *GI*, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/10/24/funk-mineiro-parado-no-bailao-vira-hit-nacional-e-projeta-batidas-viajadas-de-bh-para-todo-brasil.ghtml>. Acesso em: 13 mar 2021.
- INCRIVÉL História do MC Gury! Encantou Neymar. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (10 min. 31 s.). Publicado pelo canal DEIVESON ALVES. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=usMV40tf-Z0&t=439s>. Acesso em: 26 jun. 2021.
- MATSUNAGA, Priscila Saemi. As representações sociais da mulher no movimento hip hop. *Psicologia & Sociedade*, [s. l.], v. 20, n. 1, p. 108-116, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822008000100012>. Acesso em: 09 jun. 2021.



MC L da Vinte, expoente do funk mineiro. *KondZilla*, 2018. Disponível em: <https://kondzilla.com/m/mc-l-da-vinte-expoente-do-funk-de-minas?amp=1>. Acesso em: 13 mar 2021.

NEIVA, Tânia Mello. *Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista*. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/16900>. Acesso em: 23 jun. 2021.

PARADO no bailão. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (2 min. 57 s.). Publicado pelo canal Funk Explode. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=upCptHeThio>. Acesso em: 24 set. 2020.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

REBELO, Marina Farias. *Sobre ruídos, resistência e identidade: autorrepresentação feminina negra em Marilene Felinto e Nega Gizza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/8450>. Acesso em: 20 jun. 2021.

RELACIONAMENTOS abusivos aumentam durante a pandemia. *Folha Vitória*, Vitória, 14 jul. 2020. Disponível em: <https://www.folhavoria.com.br/saude/noticia/07/2020/relacionamentos-abusivos-aumentam-durante-a-pandemia>. Acesso em: 27 jun. 2021.

SIGNIFICADO de Mandela. Qual é a gíria, [20--]. Disponível em: <https://www.qualeagiria.com.br/giria/mandela/>. Acesso em: 30 set. 2019.

SILVA, Eliana Monteiro da. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

ZERBINATTI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabel Porto; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, Buenos Aires, v. 2, n. 1, p. 1-18, mar. 2018. Disponível em: <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>. Acesso em: 04 abr. 2020.

## Notas

---

<sup>1</sup> Expressamos aqui nossos agradecimentos aos(às) pareceristas que avaliaram a primeira versão deste trabalho e que nos convidaram a repensar sobre alguns conceitos. Esperamos ter conseguido incorporar as preciosas sugestões e fazer as devidas correções, dentro de nossas possibilidades.

<sup>2</sup> Para uma análise sobre a produção acadêmica em torno da temática de música e gênero, conferir Zerbinatti, Nogueira e Pedro (2018).

<sup>3</sup> Este texto é derivado de um Trabalho de Conclusão de Curso no qual foram analisadas cinco canções mais tocadas no entorno do Restaurante Universitário da UFSCar, dentre as quais se encontra também *Parado no bailão*, que foi ali analisada em outra direção. A perspectiva aqui perseguida foi sugerida pela Profa. Dra. Daniela Vieira dos Santos durante a defesa, a quem agradecemos pela sugestão.

<sup>4</sup> Alguns exemplos de canções relativamente recentes nas quais tal temática aparece são: *Até você voltar*, Henrique e Juliano (2014); *Rap do solitário*, Mc Marcinho (2016); *Sou eu e mais ninguém*, Sorriso Maroto (2011). Todas as canções podem ser acessadas pelo YouTube.

<sup>5</sup> Apenas a título de ilustração, a situação dos relacionamentos abusivos no contexto contemporâneo pode ser conferida em matéria da Folha Vitória (RELACIONAMENTOS, 2020).

<sup>6</sup> Além de MC L da Vinte, o catálogo da Funk Explode é constituído por: MC Luan da BS, MC Kaio, MC Vitin do LJ, MC Braz, MC Hzin, MC Dennin e MC DB.

<sup>7</sup> Disponível em:

<https://socialblade.com/youtube/channel/UC5U4MfVveoRxIMx0czbPGqw/videos/mostviewed>. Acesso em: 28 jun. 2021.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cfIevvNIME8>. Acesso em: 26 jun. 2021.

<sup>9</sup> Ver: (FUNK MINEIRO, 2018); (MC L, 2018) (A HISTÓRIA, 2018).

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W6PoqZGAc3s>. Acesso em: 26 jun. 2021.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dgQJ6xAHdss>. Acesso em: 26 jun. 2021.

<sup>12</sup> Ver: (FUNK, 2018); (ENTREVISTA, 2018); (INCRIVÉL, 2018).

<sup>13</sup> Emprega-se aqui o conceito de passionalização tal qual definido por Tatit (2002). Segundo o autor, a passionalização é o modo de compatibilização entre letra e melodia pelo qual se investe na continuidade melódica, prolongam-se e valorizam-se as vogais, de modo que o autor da canção age sob influência do “ser” e há uma ampliação das frequências e das durações. “Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura.” (TATIT, 2002, p. 22). Ainda segundo Tatit, a passionalização melódica costuma ser empregada em letras que trazem temática ligada à “paixão” ou à desunião amorosa.

<sup>14</sup> “Mandella” pode se referir, de modo mais específico, a um baile funk realizado na Praia Grande, SP (SIGNIFICADO [20--]). Porém, é mais provável que se refira a uma gíria recorrente nas periferias, pela qual a expressão “jogar-se no Mandela” corresponderia a entregar-se ao “fluxo” do universo do baile e do funk. Esta informação foi gentilmente cedida pela já citada Profa. Dra. Daniela Vieira dos Santos durante a defesa do TCC, a quem novamente agradecemos.

<sup>15</sup> Sobre esse assunto, ver Rago (2014, p. 112-115) e Chauí (1991).

<sup>16</sup> O Tamborzão é um tipo de acompanhamento que acabou se consolidando como característico no contexto do funk Para maiores informações, ver Caceres, Ferrari e Palombini (2014).