



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**Tudo junto e misturado: violência, sexualidade e muito mais nos significados do funk pernambucano/ “É nós do Recife para o mundo”**

Jaciara Josefa Gomes

Recife, fevereiro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Tudo junto e misturado: violência, sexualidade e muito mais nos  
significados do funk pernambucano/ “É nós do Recife para o mundo”

Jaciara Josefa Gomes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal de Pernambuco,  
como requisito parcial, para obtenção do Grau de  
Doutora em Linguística.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Virgínia Leal

Recife, fevereiro de 2013

Catálogo na fonte

Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

G633t Gomes, Jaciara Josefa

Tudo junto e misturado: violência, sexualidade e muito mais nos significados do funk pernambucano "É nós do Recife para o mundo" / Virgínia Leal. – Recife: O Autor, 2013.

217 p.: il.

Orientador: Virgínia Leal.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Linguística, 2013.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Linguística. 2. Análise do discurso. 3. Significados do Funk. 4. Violência. 5. Sexualidade. I. Leal, Virgínia (Orientador). II. Título.

410 CDD (22.ed.)

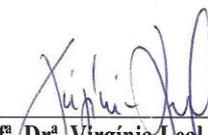
UFPE (CAC 2013-73)

**JACIARA JOSEFA GOMES**

**Tudo Junto e Misturado: Violência, Sexualidade e Muito mais nos  
Significados do Funk Pernambucano / “é nós do recife para o mundo”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco  
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor  
em Linguística em 26/2/2013.

**TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**



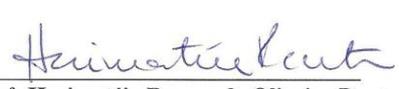
---

**Prof.ª Dr.ª Virgínia Leal**  
Orientadora - LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr. Benedito Gomes Bezerra**  
LETRAS - UFPE



---

**Prof.ª Dr.ª Herimatéia Ramos de Oliveira Pontes**  
LETRAS - UFPE



---

**Prof.ª Dr.ª Vicentina Maria Ramires Borba**  
DLCH - UFRPE



---

**Prof.ª Dr.ª Viviane Maria Heberle**  
LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS - UFSC

Recife - PE  
2013

A Darcy, mainha, sua força, determinação e amor me fazem seguir em frente e me tornam uma pessoa melhor.

A Gilmar, meu pai de criação e coração, seus ensinamentos e trabalho me fazem buscar mais da vida e dos homens.

A Gilda Lins (em memória), minha eterna professora, seu compromisso político, social e científico me orientam a ir além das aparências e a ver o mundo e os homens por múltiplos pontos de vista.

Aos funkeiros pernambucanos que, através da música, reinventam a si próprios e se (re)posicionam na vida moderna.

## AGRADECIMENTOS

A *Deus*, pela vida, pela família, pelos amigos, por me dar paciência e sabedoria para viver.

A *Virgínia Leal*, por me acolher em um contexto tão difícil, mas principalmente por confiar em mim como pesquisadora e, assim, permitir que eu seguisse com minhas perspectivas teóricas sem impor condições. A autonomia e o crédito que me foram dados só revelam sua extrema humildade e humanidade, além de sua valiosa competência para discutir sobre tudo.

A *Gilda Lins*, porque não apenas me viu, acreditou em mim e em meu trabalho, mas, sobretudo, porque me mostrou aos outros, me colocou em outros espaços, me fez SER.

Aos professores do PGLetras/UFPE, por me ‘contaminarem’ com o vírus da curiosidade, do querer saber, querer conhecer e querer ser. Também por me mostrarem a importância de trilhar outros caminhos, experimentar outras influências e, assim, tornar-me outra.

Aos professores *Benedito Bezerra, Felipe Trotta, Herimatéia Pontes, Karina Falcone, Siane Gois, Vicentina Ramires e Viviane Heberle*, que leram essa pesquisa em diferentes momentos de sua realização trazendo contribuições fundamentais e possibilitando novas e importantes reformulações.

Aos funcionários do PGLetras da UFPE, Diva, Jozaías e bolsistas que sempre estiveram dispostos a me ajudar, a retirar qualquer dúvida com muita afetividade.

Aos *meus ex-alunos* da Escola Padre Machado (em Casa Amarela, Recife-PE), especialmente a *Breno, Jean e Júlio*, por terem ‘dado início a essa pesquisa’, por me permitirem conhecer o mundo deles, o funk produzido na Região Metropolitana do Recife. Aproveito para agradecer também a diretora, *Francisca Neide*, por me ajudar a organizar meus horários. Sua grandiosidade é tamanha que nossas diferenças nunca a fizeram dificultar minha vida, pelo contrário. Também aos colegas professores, especialmente a Eduardo e a Samuel.

Aos meus pais, *Darcy e Gilmar, Mariza e Paizinho*, por estarem sempre comigo para tudo e por tudo. Por cuidarem de mim.

A toda a minha família (irmãos, sobrinhos, tios, primos) por me querer bem e por estar comigo quando necessito; em especial, a Jacilene, minha irmã querida.

A todos os amigos e amigas e, em especial, aos que estiveram mais presentes nos momentos críticos dessa caminhada para me aconselhar, orientar, fornecer material, tranquilizar, ouvir, fazer sorrir e ajudar a refrescar minhas ideias: *Alfredina, Aliete, Ana Cristina, Carol, Clara, Gustavo Amorim, Magda e Morgana*. Todos vocês foram fundamentais nesse processo e são essenciais em minha vida.

À *Capex*, pelo auxílio financeiro no começo da pesquisa.

Ao *CNPq*, pelo financiamento dos três últimos anos de pesquisa.

A todos, muito obrigada!

**Quando o dj soltar**

**MC Leozinho do Recife**

Quando o DJ soltar essa batida funk no teu coração  
Quando ouvir cantar nas rádios e nas televisão (2x)  
Oi vem falar que é nós  
Do Recife para o mundo a gente solta a voz  
Eu canto pra alegrar e os males espantar  
E sempre te direi  
que dentro das favelas o meu funk eu cantei  
e geral vibrou sempre que assistiu meu show  
Eu agradeço a Deus  
pela família linda e o dom que ele me deu  
Meu som toca os corações de várias gerações  
Quando o DJ soltar essa batida funk no teu coração  
Quando ouvir cantar nas rádios e nas televisão (2x)

## RESUMO

Nessa pesquisa, buscamos responder a seguinte questão: *que significados são desvelados no funk, além dos eixos de violência e sexualidade, e como se dá a construção destes?* Investigamos os significados representacionais, os identificacionais e os acionais. Para tanto, nos pautamos em estudos críticos do discurso, especificamente em Fairclough, como também nas ideias de Giddens, sobre a modernidade, e de Thompson sobre ideologia que são basilares para aquele no processo de construção de significados em práticas sociais situadas. De gênero musical importado até se tornar um relevante elemento da cultura juvenil em periferias brasileiras, o funk e muitos de seus produtores e consumidores continuam sofrendo com estigmas como música de preto, favelado, bem como continuam sendo responsabilizados por propagar a violência e a prática de sexo livre. Esse é o recorte social que nos leva a investigar produções desse gênero em Pernambuco, estado de múltiplas riquezas culturais, onde não é difícil surgirem novidades na discografia. O funk pernambucano, embora muito influenciado pelas produções cariocas, mostra traços identitários bem particulares, sobretudo ao se fundir ao (tecno)brega e acentuar a temática da sexualidade. As letras analisadas são principalmente do MC Leozinho do Recife, mas também estudamos produções gravadas pelo MC Sheldon e pelos MCs Metal e Cego. Tais composições apresentam elementos bem característicos da modernidade em que processos de deslocamentos são constantes favorecendo a (re)criação de diferentes identidades, bem como a realização de várias ações não devendo então ser rotuladas de forma fixa, nem rígida, nem colocadas em fronteiras classificatórias estanques, já que é extremamente móvel o universo em que os sujeitos constituem a si próprios e constroem o mundo em que vivem. Mostramos ainda que o funk não se furta a promover reflexividade e que resulta de um processo de hibridização cultural bastante intenso, em que os atores sociais, normalmente, se comprometem com o dito, seja para estabelecer, manter ou resistir a situações de dominação.

**Palavras-chave:** funk pernambucano, significados representacionais, significados identificacionais, significados acionais.

## ABSTRACT

In this research we try to answer the following question: *what meanings are revealed in funk, besides the violence and sexuality axis, and how are these constructed?* We have investigated the representational, identificational and actional meanings. To accomplish that, we based our research on critical studies of discourse, mainly, on Fairclough's, as well as on Giddens' ideas about modernity and Thompson's on ideology, which are basilar for that in the process of meaning construction in situated social practices. From musical genre, until it becomes a relevant element of juvenile culture in Brazilian outskirts, funk and many of its producers and consumers still suffer with stigmas, such a Negro, 'favela' dweller music, and they continue being held responsible for spreading violence and the practice of free sex. This is the social profile that led us to investigate productions of this genre in Pernambuco, State of multiple cultural richness, where it is not difficult to pop up news in discography. The Pernambucano funk, although much influenced by "cariocas" productions, show very particular identity traces, especially when merging into (techno)brega and emphasizes the sexuality thematic. The analyzed lyrics are, mainly, from "MC Leozinho do Recife", but we have also studied productions recorded by "MC Sheldon" and "MCs Metal e Cego". Such compositions present elements that are typical of modernity, in which displacement processes are constant favoring the (re)creation of different identities, in addition to the achievement of several actions, thus, they should be not fixedly or rigidly labeled, nor being placed in tight classified borders, once the universe in which the subjects constitute themselves and the world they live in, is extremely wandering. Yet, we show that the genre does not avoid promoting reflexivity and that it results of a very intense cultural hybridization process. Process in which the social actors usually commit themselves with the aforesaid, be it to establish, to maintain or to resist to domination situations.

**Key-words:** Pernambucano funk. Representational, Identificational, Actional meanings.

## RESUMEN

En esta investigación, buscamos contestar a la siguiente cuestión: *¿qué significados son revelados en el funk, además de los ejes de violencia y sexualidad, y como se da la construcción de estos?* Investigamos los significados representacionales, los identificacionales y los accionales. Para eso, nos basamos en estudios críticos del discurso, específicamente en Fairclough, como también en las ideas de Giddens, sobre la modernidad, y de Thompson sobre ideología que son fundamentales para aquél en el proceso de construcción de significados en prácticas sociales situadas. De género musical importado hasta convertirse en un pertinente elemento de la cultura juvenil en periferias brasileñas, el funk y muchos de sus productores y consumidores siguen sufriendo con estigmas como música de negro, favelado, bien como siguen siendo responsabilizados por propagar la violencia y la práctica de sexo libre. Este es el recorte social que nos lleva a investigar las producciones de este género en Pernambuco, estado de múltiples riquezas culturales, donde no es difícil surgir algo nuevo en la discografía. El funk pernambucano, aunque muy influenciado por las producciones cariocas, enseña características de identidad bien particulares, principalmente al unirse al (tecno)brega y acentuar la temática de la sexualidad. Las letras analizadas son principalmente de MC Leozinho de Recife, pero también estudiamos producciones grabadas por MC Sheldon y por los MCs Metal y Cego. Tales composiciones presentan elementos bien característicos de la modernidad en que procesos de desplazamientos son constantes favoreciendo la (re)creación de diferentes identidades, bien como la realización de varias acciones que no debe ser entonces etiquetadas de forma fija, ni rígida, ni puestas en fronteras clasificatorias estanques, ya que es extremadamente resbaladizo el universo en que los sujetos se constituyen y construyen el mundo en que viven. Enseñamos aún que el género no se evade en promover la reflexividad y que resulta de un proceso de hibridación cultural bastante intensa. Proceso en que los actores sociales, normalmente, se comprometen con el dicho, sea para establecer, mantener o resistir a las situaciones de dominación.

**Palabras-clave:** funk pernambucano, significados representacionales, significados identificacionales, significados accionales.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Condições para que o método de análise tridimensional seja útil .....	36
FIGURA 2 - Concepção tridimensional do discurso (FAIRCLOUGH, 2011a).....	37
FIGURA 3: As relações entre contexto, texto e co-texto.....	42
FIGURA 4 - Relação dialética entre os significados do discurso (RESENDE & RAMALHO, 2011, p. 49). .....	48

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1- Recontextualização da LSF na ACD (RESENDE & RAMALHO, 2006, p. 61). .....	45
QUADRO 2 – O enquadre de Chouliaraki e Fairclough (1999, p.60) para ACD. ....	47
QUADRO 3 – A representação dos atores sociais no discurso (VAN LEEUWEN, 1997, p. 219).....	53
QUADRO 4 – Modalidade e modulação, reproduzido de Resende e Ramalho (2006, p. 82).....	59
QUADRO 5 - conceitos fundamentais para a análise de gêneros proposta por Bazerman (2006a). ....	65
QUADRO 6 - Formas de converter o discurso direto em indireto (FAIRCLOUGH, 1995, adaptado de RESENDE e RAMALHO, 2006).....	67
QUADRO 7 - Representação dos atores sociais personalizados em Quanta iniquidade .....	126
QUADRO 8 - Representação da impersonalização do “eu”, da “polícia”, dos “políticos” e de “Deus” .....	128
QUADRO 9 - Representação dos atores sociais personalizados em Tô topando tudo. ....	130
QUADRO 10 - Representação da impersonalização do “eu”, da “novinha”.....	131
QUADRO 11 – Representação de atores sociais por impersonalização.....	140
QUADRO 12 – Relações lógicas de realce em História de Eider. ....	184

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. ‘EU CANTO A REALIDADE’: ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO.....	30
1.1. A teoria social do discurso segundo Fairclough.....	33
1.2. A abordagem tridimensional de Fairclough: noções de texto, prática social e prática discursiva.....	35
1.3. Os significados do discurso segundo Fairclough: representação, identificação e ação.....	44
1.4. Revisitando as noções de discurso, ideologia e poder.....	69
2. ‘A ONDA DO FUNK’: UMA HISTORICIZAÇÃO DO FENÔMENO.....	81
2.1. O Brasil no ritmo do funk.....	83
2.2. A cena funk (brega) na RMR.....	89
2.2.1. Sobre o baile funk na RMR.....	92
2.2.2. Sobre o funk-brega ou o brega-funk.....	95
2.3. O funk como prática social.....	102
2.4. Funk e mudança social.....	112
3. ‘OH SENHOR, POR QUE TANTA HUMILHAÇÃO’: SIGNIFICADOS REPRESENTACIONAIS NO FUNK PERNAMBUCANO.....	118
3.1. Interdiscursividade: a articulação de diferentes ordens de discurso.....	118
3.2. Representações de atores sociais: formas de referir-se às pessoas.....	125
3.3. Nomeação: ideologias e hegemonias nos significados de palavras.....	134
4. ‘FATO TRISTE, ABANDONADO/ NESSA GUERRA QUE ROLA EM SANTO AMARO’: SIGNIFICADOS IDENTIFICACIONAIS DO FUNK PERNAMBUCANO.....	143
4.1. Modalidades: o comprometimento do funkeiro no discurso.....	143
4.2. Avaliação: o modo como os atores sociais são identificados no funk.....	149

4.3. Metáforas: modos particulares de identificar aspectos do mundo.....	155
5. ‘AONDE QUER QUE ESTEJA CANTO A LIBERDADE’: SIGNIFICADOS ACIONAIS DO FUNK PERNAMBUCANO.....	165
5.1. O gênero funk/ funk-brega: estrutura genérica e organização social.....	165
5.2. Intertextualidade: abertura e fechamento a diferentes vozes no funk pernambucano.....	174
5.3. Coesão: modos de (re)construção da realidade.....	182
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
REFERÊNCIAS.....	200
ANEXOS.....	207

## INTRODUÇÃO

Violência e sexualidade são temas caros ao universo funk. Muito da polêmica em torno desse estilo e, sobretudo, da estigmatização que ‘criminaliza’ o funkeiro se relaciona, mesmo que indiretamente, a algum deles. Provavelmente, é por isso que também boa parte da produção acadêmica sobre esse estilo musical, por exemplo, problematiza esses campos semânticos. A violência quer entendida como forma de criatividade, como ‘resultado’ do consumismo moderno ou como um traço da identidade masculina, fomenta inúmeras pesquisas (HERSCHMANN, 2000, 1997; ZALUAR, 1997; CUNHA, 1997). Processo semelhante parece ocorrer com a temática sexual que fomenta outras pesquisas (AMORIM, 2009; ALVIM e PAIM, 2010). A sexualidade sempre foi um tema produtivo no cenário funk, inclusive no americano (lembremos “Sex machine” de James Brown<sup>1</sup>), no Brasil, contudo, tornou-se ainda mais representativo desse estilo musical. Muitas críticas ao funk são relacionadas a essa dimensão temática e isso talvez seja explicado por ser a sexualidade um tabu burguês a respeito do qual somos obrigados a calar, como explica Foucault (2005a). Na produção pernambucana, a exploração da temática sexual, acentuada com a intersecção entre o funk e o (tecno)brega, serviu para projetar muitos artistas. Assim, o discurso do funk parece ter criado uma maneira de se manter em tempos de crise renovando a cena local. Tal fato implica em maior acesso a espaços privilegiados, mas não resulta necessariamente em legitimação.

Muitos debates instaurados em torno desses tópicos e, sobretudo, a desigualdade social e discursiva com que é tratado o funkeiro e, conseqüentemente, sua música, são elementos que nos motivam a investigar esse estilo, especificamente a partir de letras que tematizam a violência e a sexualidade como expressões de conflitos sociais, ainda que tais temáticas apareçam em segundo plano. Isso porque algumas pessoas podem usar livremente a palavra sem serem desqualificadas como interlocutoras, enquanto a outras não é dado o mesmo direito ficando estas a mercê de restrições diversas. Estes músicos por sugerirem a prática do sexo (ou mesmo da violência), muitas vezes até atribuindo a responsabilidade da interpretação ao leitor/ouvinte, não têm acesso à mídia nem acesso a espaços mais privilegiados de divulgação e consumo de sua arte.

---

<sup>1</sup> Grande nome do funk americano que, na década de 1970, fez muito sucesso com a música, cuja letra comparava ações humanas com uma “máquina de sexo”.

Em razão disso, iniciamos a explanação sobre a construção do objeto de nossa pesquisa com algumas considerações sobre dois textos bem distintos: uma manchete de jornal e uma letra de funk produzido em Pernambuco. A ideia é que essa estratégia, além de promover a compreensão mais efetiva das discussões desenvolvidas ao longo da pesquisa, instaure a perspectiva teórico-metodológica que julgamos apropriada à nossa investigação.

Começemos pelo exemplo 1:

### **Exemplo 1**

Baile funk transforma pancadaria em diversão

*(Diário de Pernambuco, Caderno C10, 17/04/2005)*

O texto 1 é uma manchete do jornal *Diário de Pernambuco*<sup>2</sup> (doravante DP), datado de 17 de abril de 2005, um domingo. Foi com essa chamada que o DP abriu uma série de reportagens sobre os bailes funk realizados na Região Metropolitana do Recife (RMR). O enunciado 1 de fato deu o tom grave e dramático à série jornalística. O que se leu durante aquela semana não mudou muito: *Som pesado estimula catarse coletiva; Revista rigorosa coíbe armas; Superlotação e drogas no bonde; Polícia retira de baile funk 130 adolescentes; Violência urbana no ritmo do funk; Brigas entre galeras do funk deixam doze mortos; Jovens não têm proteção nos bailes.*

O baile foi apresentado como um grande problema na cidade. Um lugar onde os jovens se perdiam. E mais, o problema, segundo a série de reportagens, não ficava restrito ao espaço do baile, já que, na saída, os jovens depredavam a cidade, praticavam furtos... Pensar a diversão da juventude recifense, e não é de qualquer juventude, é da juventude pobre, sobretudo negra, dos morros e subúrbios da RMR, a partir desse viés discursivo (pancadaria, violência e criminalidade), exigiu do poder público uma atitude, que não foi outra senão a de repressão. Logo, para solucionar o problema, bastava fechar os bailes. Era preciso não colocar em risco a vida séria.

Muitos bailes foram fechados, de fato. Mas, conforme aponta Durkheim (2000), ao refletir sobre o papel das religiões e das festas, as humilhações e o cansaço do trabalho afetam o espírito humano que é renovado, restabelecido pela festa. Portanto, a festa não pode parar. E

---

<sup>2</sup> Caderno C10, 17 de abril de 2005.

não parou para os funkeiros da RMR; pelo contrário, muitos artistas do funk local reconfiguraram suas músicas incorporando a força do (tecno)brega no estado (vem que vem não para não<sup>3</sup>). É útil não ignorar que a própria natureza humana precisa do divertimento, do que Vianna (1988, p. 52) chamou de “rápida fuga das obrigações cotidianas”, ainda que não tenha uma utilidade explícita, esperada, desejada. Assim, os funkeiros não param de (re)produzir divertimento e, contrariando até mesmo as ações legais, não param de ampliar e renovar suas práticas. Eles conquistam novos públicos, ‘invadem’<sup>4</sup> a Zona Sul, renovam a cena cultural pernambucana e reconfiguram o próprio estado chegando a outras regiões de Pernambuco e a outros estados do nordeste. Nesse sentido, é interessante retomarmos Prysthon (2008) ao enfatizar a importância cultural da cidade do Recife que já exportou o ‘mangue beat’ e não deixa de reafirmar sua forte propensão para criar e difundir novas tendências culturais.

Em Pernambuco, alguns jovens deixaram o anonimato das favelas e morros onde nasceram e se transformaram em artistas bem requisitados. Fazem shows em boates da Zona Sul e se apresentam em eventos oficiais promovidos por vários municípios do estado. Contudo, os funkeiros seguem tendo de se explicar, algumas vezes à justiça, sobre uma expressão ou outra usada nas letras de suas músicas. Além da polícia e/ou da justiça, muitos cidadãos também criticam, ou até mesmo condenam, o que chamam de ‘apologia à violência’ ou ‘pornografia musical’. *É em relação aos conflitos referentes aos temas de violência e sexualidade que buscamos (re)construir ou desvelar outros significados do funk produzido na RMR.*

Passemos ao texto 2, um funk gravado pelo MC Leozinho do Recife. Na letra dessa canção, o enunciador revela a força de sua arte. Essa música exemplifica bem que esse ritmo não agrada apenas aos mais pobres, aos negros, que, sem sombra de dúvida, são os mais envolvidos na produção, distribuição e consumo do gênero, mas também atinge outros grupos sociais, embala toda uma juventude<sup>5</sup> que vivencia este momento, sobretudo crianças. Posto isto, reafirmamos que seja por não tomar conhecimento da repressão, seja por se aproveitar das lacunas deixadas pela indústria cultural, o mundo funk, e não só o do Rio de Janeiro, “é um mundo paralelo”, “é mais uma opção de agrupamento metropolitano” (VIANNA, 1988, p.

---

<sup>3</sup> Trechos do funk “vem que vem não para não”, cantado pelo MC Leozinho. Ver letra completa em anexo.

<sup>4</sup> Usamos o verbo *invadir* porque acreditamos que ele confere ao fenômeno em questão o sentido necessário para as barreiras superadas/vencidas pelos jovens funkeiros para apresentar a sua arte. Não queremos, contudo, trazer a ideia de violência, de violação, aspectos negativos que a palavra também pode apresentar.

<sup>5</sup> Não fazemos aqui restrições à idade dos apreciadores do funk.

110). Esse é um agrupamento que ultrapassa as barreiras, reais/ materiais ou simbólicas, que tentam tolher, limitar ou impor suas fronteiras.

Vejamos:

### Exemplo 2

<b>O bonde vai descer</b>	oi crítica a minha voz não cala
MC Leozinho do Recife	porque o meu som tá na boca da
meu bonde vai descer só de twister	criança
outros de corola de tornado ou de	criança é o futuro da nação
eclipse	e o meu funk é paz, justiça, amor e união
o bonde do sopapo é pesadão	tá ligado que o meu funk é paz, justiça,
dj Leonardo toca logo o tamborzão	amor e união
tá ligado...	o meu funk é paz, justiça, amor e união
dj Leonardo toca logo o tamborzão	porque porque
dj Leonardo toca logo o tamborzão	meu bonde vai descer só de twister
por que por que...	outros de corola de tornado ou de eclipse
oi até quem não gosta se sacode	o bonde do sopapo é pesadão
e o meu som toca da zona sul à zona	dj Leonardo solta logo o batidão
norte	tá ligado...
nas rádios, na TV e na cidade	dj Leonardo toca logo o tamborzão
e nos som dos carros em todas	dj Leonardo toca logo o tamborzão
comunidade	porque porque...

Nesse segundo texto, o enunciador declara que o funk é o som que contagia a todos de um ponto a outro da cidade. Envolve toda uma nação. Ademais, há um forte argumento em defesa de outros temas que normalmente não são atribuídos a esse gênero musical (*o meu funk é paz, justiça, amor e união*). Tal argumento define o estilo funk de forma bastante diversa do que é comum, além de instaurar outras ordens discursivas (jurídica, pacificadora, solidária). É com essa música que algumas vidas foram e são transformadas. Com mais de quatro décadas no Brasil, o funk passa por altos e baixos, mas se mantém independentemente de espaço na grande mídia. Com esses dois exemplos, apresentamos o objeto dessa pesquisa, letras de funk, ou melhor, o discurso do funk e as relações de dominação e desigualdades sociais que subjazem nesse universo. Nesse sentido, buscamos responder a seguinte questão: *Que*

*significados são desvelados do funk, além dos eixos de violência e sexualidade, e como se dá a construção destes?*

Em razão disso, passo a narrar um pouco de minha relação com o funk. Esse estilo musical faz parte de minha vida, pelo menos profissional<sup>6</sup>, desde 2005. Este foi o ano não só da série de reportagens do DP sobre o baile funk na RMR, citada anteriormente, como também foi o ano em que ingressei, como professora contratada, pela Secretaria de Educação do estado de Pernambuco, na Rede Estadual de Educação. Nesse período, descobri que muitos de meus alunos eram funkeiros, inclusive compositores. Desde então, venho pensando em estudar o interesse dos jovens por esse mundo; investigar as letras, já que meu campo de formação e atuação é a palavra, o discurso; e também porque as letras são bastante representativas da juventude de classe menos favorecida economicamente, em geral. Esse fato, além de revelar a aproximação entre professores e alunos, traz à tona ainda problemas sociais<sup>7</sup>.

Alguns desses alunos faziam parte de grupos de funkeiros que se intitulavam de forma um tanto curiosa: DMC (Demônios do Morro da Conceição), TCA (Terroristas do Córrego da Areia), VS (Vândalos do Spray), DC (Demônios do Canal), Torre, Borel... Naquela época, tive acesso a alguns trechos de funks compostos por eles. As letras exaltam o grupo de que fazem parte em detrimento de seu rival que é provocado para o combate (verbal, normalmente). Vejamos esses recortes:

- ✓ O meu bonde é pesado e faz vacilão tremer. Nós somos conhecidos os perversos do DMC. Não quero imitar ninguém, eu tenho cabeça irmão. Somos do bonde pesado do Morro da Conceição. (MC AMATA, componente do DMC, 2005).
  
- ✓ Eu sou MC Zebu e só ando de fuzil, pode vim Boco e Bolado, eu só respeito Leozinho. Esse tal lá de Bolado só quer ser o rochedão, o

---

<sup>6</sup> Na década de 1990, não me recordo ao certo o ano, eu, então adolescente suburbana, frequentei um baile funk realizado no América Futebol Clube, situado na Estrada do Arraial, Bairro de Casa Amarela, zona norte do Recife.

<sup>7</sup> São principalmente os problemas sociais, quando não fatos polêmicos, que me mobilizam enquanto pesquisadora. Isso também explica a perspectiva teórico-metodológica adotada na tese, bem como me faz lembrar que, quando adolescente, já contestadora, a minha música preferida era o *Rap*, estilo de música negra que faz parte da cultura Hip-Hop, tendo como ídolos os Racionais MC (grupo de São Paulo) e Gabriel, O Pensador (cantor carioca, no início de carreira).

Anselmo pegou ele, deu-lhe tapa e arrastão. (MC ZEBU, integrante do TCA, 2005).

Para realizar esta pesquisa, selecionamos 15 (quinze) letras de funk gravadas por artistas da RMR. Dessas letras, 8 (oito) são do MC Leozinho do Recife<sup>8</sup> por ser, no início de nossa pesquisa (2009), o maior representante dos funkeiros em Pernambuco, por ter gravado um CD com as relíquias do funk brega e, sobretudo, por ser o primeiro funkeiro do Recife a ter acesso a espaços sociais e comunicativos mais privilegiados e legitimados socialmente, seja tocando em rádios oficiais/ autorizadas ou participando de shows promovidos por alguns municípios de Pernambuco. Também selecionamos 4 (quatro) músicas gravadas pelo MC Sheldon (com participação do MC Boco). Atualmente é ele que faz mais sucesso, sobretudo por suas canções que incorporam o (tecno)brega; e, por fim, 3 (três) músicas gravadas pelos MCs Metal e Cego que tiveram uma grande projeção em 2012 com a moda do funk-brega.

É pertinente dizer que a presente pesquisa é qualitativa. Logo, não nos prendemos a um quantitativo exato de letras a analisar, até porque compreendemos nosso objeto de estudo como sendo inesgotável para a análise do discurso que não pretende, portanto, ser exaustiva. Nos capítulos em que realizamos a análise das categorias escolhidas para o estudo dos significados do funk pernambucano (capítulos 3, 4 e 5), buscamos manter um equilíbrio entre o número de letras gravadas por cada MC, então, são analisadas, nesse momento, três canções de cada artista.

A temática sobre violência e sexualidade foi utilizada como critério para a seleção das letras a serem investigadas, mas também privilegiamos as de maior sucesso. O sucesso das canções foi aferido através da aceitação popular. Para essa aceitação, consideramos as letras mais tocadas em carrinhos de CD pirata que estão em qualquer lugar, como também o fato de as músicas serem tocadas em festas públicas, sobretudo, em bairros da Zona Norte<sup>9</sup>. Além disso, a presença dos artistas em programas de entretenimento transmitidos pelas redes de TV locais também foi considerada, assim como a divulgação radiofônica e televisiva de shows desses artistas tendo algumas das letras sendo executadas ao fundo. Argumentamos que o material, coletado em áudio e transcrito (quando não disponível na internet), é de domínio público, circula livremente na sociedade, ainda que se restrinja a determinado grupo de consumidores.

---

<sup>8</sup> A justificativa e a melhor caracterização dos artistas e das letras selecionadas são desenvolvidas no segundo capítulo, já que é nesse momento que refletimos sobre o funk em Pernambuco.

<sup>9</sup> Região onde resido e tenho maior acesso a esse tipo de divulgação.

Tomar a música<sup>10</sup> como objeto de análise pode ser justificado por esta servir para dar prazer ao homem ou fazê-lo fugir da realidade, em que vive, como a poesia para os árcades; semelhante ao que ocorreu na literatura, também existe a música engajada com o social, aquela que se reveste de indignação e denuncia as injustiças. Além disso, a música é um modo de agir em sociedade que pode ser tanto criativo quanto reflexivo favorecendo o florescimento de outras ações sociais. Sobre esse entendimento do que é a música, Blacking (2007, p. 202) argumenta que:

Assim entendida, “música” pode encerrar tanto a enorme gama de “músicas” que os membros de diferentes sociedades categorizam como sistemas simbólicos especiais e tipos de ação social, como um quadro inato específico de capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão dispostos a usar na comunicação e na produção de sentido do seu ambiente. A “música” é tanto um produto observável da ação humana intencional como um produto básico de pensamento pelo qual toda ação pode ser construída.

As mudanças constantes no cenário cultural podem sinalizar para a insatisfação do brasileiro em relações às desigualdades sociais. O funk, nesse cenário, exemplifica bem as insatisfações humanas dessa gente que costuma ficar à margem dos bens sociais. Todavia, não se trata especificamente de uma música engajada; pelo contrário, a princípio, o que se imagina é que seja “pura curtição” (letras sem muito sentido, rimas aleatórias, tudo pelo lúdico). Porém, quando analisamos de forma mais detida, percebemos que o funk não faz necessariamente ‘apologia à violência’, mas que pode apresentar respostas à violência sofrida. Seria, então, a violência criadora, como levantam alguns (HERSCHMANN, 1997). Na produção da RMR, conseguimos observar esses aspectos.

Não só na RMR, mas nas demais regiões metropolitanas do país, a situação é bem semelhante: o poder público em muitos casos tem sido omissivo, e em outros, após ações minimalistas, tem executado projetos no intuito de inserir os jovens das periferias na

---

<sup>10</sup> Nessa pesquisa, o termo música é utilizado de forma genérica tanto em relação às composições, como também em relação às performances. Estas não são exploradas no estudo que assume declaradamente o “risco” de analisar a música através da linguagem verbal. Blacking (2007) declara que esse procedimento pode distorcer evidências, mas também afirma ser a música (linguagem não-verbal) uma verdade indecifrável. Logo, é o conteúdo verbal que nos interessa na busca por (des)continuidades, contradições e conflitos que nos permitam refletir sobre o social, ainda que saibamos que o ritmo e a dança são elementos constitutivos da música. Nesse sentido, em estudos posteriores, tais elementos serão enfocados.

sociedade como o ‘Escola Aberta’<sup>11</sup>, tentando com isto também conter a escalada da violência. No entanto, a escola tem perdido jovens para a criminalidade; a violência envolvendo jovens é crescente e a escola pública, sobretudo, tem assistido ao ingresso dos jovens no mundo do crime e, antes disso, tem dificuldade em conter a violência dentro de seus muros, seja por causa do consumo ou por conta do comércio de drogas. Tomando como referência, especificamente escolas públicas da região metropolitana do Recife, é possível observarmos esse quadro.

A formação da sociedade brasileira, extremamente diversa, foi avaliada positivamente por Freyre (1987), ao defender a tese de que, no patriarcalismo brasileiro, a casa grande e a senzala eram instâncias diferentes, mas que se complementavam em um processo de adaptação não-conflitual. Assim, o sociólogo se coloca de modo a minimizar as diferenças entre ambas buscando promover, sobretudo nas camadas mais privilegiadas, o ideal democrático e, conseqüentemente, o não agravamento da imensa exclusão social. Da época colonial aos dias atuais, muitas mudanças ocorreram na sociedade, mas ela permanece sendo caracterizada pela diferença que a constitui desde o início. Tais aspectos são retomados nessa pesquisa para compreendermos práticas sociais recorrentes na atualidade.

A dinâmica social faz a cena ser redimensionada e a própria sociedade passa a se mobilizar para reclamar seus direitos, já que os deveres normalmente são cobrados prontamente. Não é à toa que os jovens buscam suas formas de diversão, de lazer e (re)criam produtos culturais bem característicos de suas comunidades periféricas. Assim, redimensionam a periferia, colocando-a em um lugar central da efervescência cultural. Os funkeiros são exemplos dessa produção de massa e consumo que mexe e transforma a estrutura social e faz surgir novos modelos de particip(ação) do jovem na sociedade.

Assim como a festa é uma necessidade da natureza humana, a música se configura como um meio de comunicação fundamental nos dias atuais, tornando-se indispensável na vida dos jovens, sobretudo. Encontros de amigos e comemorações em geral precisam, pedem a presença da música para embalar as conversas e/ou mesmo os corações. Além disso, atualmente, a tecnologia oferece uma variedade de aparelhos (ipod, player, celular), os quais possibilitam que a música esteja presente nos mais diversos lugares (ônibus, sala de aula,

---

<sup>11</sup> Programa coordenado pela Secretaria de Educação Básica (SEB/MEC), em parceria com a UNESCO e com o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), que aproxima a escola da comunidade em áreas com alto índice de vulnerabilidade social, através da realização de atividades educativas, culturais e esportivas realizadas no final de semana quando a escola também passa a ficar aberta.

rua...) e em praticamente todos os momentos da vida, até mesmo da vida séria, se pensarmos na produção da música clássica, do jazz e da MPB, por exemplo, (VIANNA, 1988).

A música atua de variadas formas nas relações humanas. É uma arte que, além de servir de fuga da realidade ou de reflexão sobre esta, desempenha um importante papel de mediar as relações entre os familiares, uma vez que tende a aproximar os interlocutores. Desde que nascemos, ouvimos músicas e nossas preferências tendem a resultar de uma aprendizagem musical que se efetiva no nosso dia a dia. Todavia, a preferência pelo funk não costuma ser bem vista em muitos espaços da sociedade brasileira, até porque esse estilo musical não é considerado culto, sobretudo por não apresentar aparentemente características textuais, discursivas e, principalmente ideológicas bem marcadas<sup>12</sup> (elaboradas). O funk é definitivamente um estilo popular. Esse fato exige um olhar diferente, renovado sobre o que seja popular, já que na cena cultural brasileira, nas décadas de 1980 e, sobretudo de 1990, afluíam representantes da classe média e suas bandas urbanas (HERSCHMANN, 2000; ESSINGER, 2005). A periferia vem roubando a cena, não só local, como também nacional, e até internacional (PRYSTHON, 2008).

Em Pernambuco, os jovens passam a se identificar com representações sociais próprias a um espaço-tempo bastante singular. Segundo Baudrillard (1997), a afinidade que existe entre uma geração jovem e as novas tecnologias do virtual é natural, espontânea mesmo. A música eletrônica deixa o jovem em uma posição de adiantamento em relação ao adulto. O contato com a cultura midiática torna-se um local de aprendizagem e contestação de determinada cultura. Esses aspectos parecem interessantes para pensarmos sobre a importância de outras linguagens para a comunicação com o mundo social.

Essas novas ou renovadas formas de significar as práticas sociais por meio do ‘discurso funkeiro’ é o que nos coloca nessa pesquisa. Para tanto, compreendemos a linguagem numa perspectiva discursiva, ou seja, situada em práticas sociais em que os sujeitos constituem a si próprios e constroem o mundo (FAIRCLOUGH, 1997). Dessa maneira, tomamos o discurso veiculado em letras do funk pernambucano, enquanto ação social da linguagem, como objeto de análise; entendendo a linguagem como forma de ação no mundo e pontuando sua natureza dinâmica, sua capacidade de se (re)criar a todo instante.

Reconhecendo tanto a diversidade temática quanto as diferentes ações discursivas do gênero musical funk e tomando-o mesmo como uma ação social da linguagem que transita na

---

<sup>12</sup> Isso implica pensar que só haveria ideologia de forma explícita, o que não se sustenta. A estigmatização do funk parece revelar muito mais a rejeição não apenas ao funkeiro, mas, sobretudo ao que ele normalmente representa: pobreza, desemprego, baixa qualidade da educação...

vida cotidiana com diferentes propósitos, desde um engajamento social (quando se reveste de indignação e denuncia injustiças) até uma pura curtição (quando canta o amor e quando se reveste do lúdico), defendemos a tese de que o funk pernambucano constitui-se de um discurso “aparentemente” contraditório que evidencia conflitos sociais, seja para modificar, questionar ou confirmar normas válidas ou validadas pela sociedade brasileira, pernambucana, mais especificamente. Daí porque nos dispomos a investigar tais conflitos e como eles se dão na sociedade, bem como a evidenciar possíveis contradições nessa construção discursiva que fomenta inúmeras polêmicas, além de “conquistar” adoradores e perseguidores em proporções bem semelhantes. Tudo isto para verificar a validade ou não de o estilo ser rotulado como tão somente vinculado aos temas de violência e sexualidade de modo a “contaminar” a juventude, não promovendo nesta uma reflexão sobre a vida nem mesmo promovendo o desenvolvimento de atitudes desejáveis pela sociedade, sobretudo pela parcela mais conservadora.

Além de buscar responder à questão de que significados são desvelados no funk, bem como se dá a construção dos mesmos, no estudo, interessam-nos ainda os objetivos a seguir:

Objetivo geral:

- ✓ Desvelar os significados do funk de modo a verificar conflitos, contradições, relações de poder, bem como ações machistas e feministas em letras de funk.

Objetivos específicos:

- ✓ Investigar como se dá a articulação entre diferentes ordens de discurso de modo a lançar luz sobre as relações de poder (dominação) entre instituições sociais (como a Polícia, o Ministério Público e a Mídia) e funkeiros.
- ✓ Identificar os mecanismos linguístico-discursivos de inscrição nos discursos das ideologias que subjazem às relações dos funkeiros com a sociedade, a partir das representações sociais do funk, bem como dos significados identificacionais próprios do gênero.
- ✓ Desvelar que ações são realizadas pelos funkeiros de modo a mostrar os processos de (des)legitimação do discurso do funk na mudança discursiva e em que medida esse aspecto revela mudança na prática social.

Em uma sociedade de formação diversa e com muitas desigualdades sociais, como a brasileira, negamos que a diferença e a diversidade sejam a representação de uma “nação não-conflitual” tal como formulada por Freyre (1987); pelo contrário, o que se percebe nas letras em questão são expressões de conflitos que muitas vezes parecem polarizar o social (centro/periferia, pobre/rico, urbano/rural, negro/branco, polícia/cidadão). Nesses conflitos, são acentuadas as condições de desigualdades a que estão sujeitos os subalternos (acesso precário à educação de qualidade, à saúde de qualidade, à moradia decente, à alimentação digna e ao lazer necessário, além de outras carências). Todavia, os dominados podem também se deixar dominar, negociar com os dominadores novas relações de convivência social, por exemplo.

Por compreendermos tanto o discurso como a sociedade de forma complexa, por estarmos interessados em investigar de forma crítica os problemas sociais, a dominação, as desigualdades sociais, e principalmente por queremos entender o papel do discurso, do uso linguístico nas práticas sociais, é que assumimos a Análise Crítica do Discurso (doravante ACD) como campo teórico mais pertinente e eficaz para nossa análise dos significados do funk. Na ACD, o conceito de contexto se torna fundamental. Tanto que o sujeito, enquanto ator ideológico, constrói e é construído discursivamente. Isso porque a ACD é uma abordagem teórica transdisciplinar a qual, ao integrar os estudos linguísticos aos estudos sociais, transforma-se em uma tendência nova no campo dos estudos da linguagem.

Na ACD, o uso da linguagem incorpora teorias da realidade. Trata-se de uma corrente que é política e polêmica. Todavia, sua cientificidade não é diminuída por seu engajamento político declarado. É importante argumentar que essa perspectiva teórica, embora reúna muitos estudiosos que compartilham muitos objetivos, é composta por uma grande diversidade de métodos, como pode ser comprovado nos trabalhos de Wodak, Van Dijk e Fairclough (PEDRO, 1997). Antes de apresentarmos o método que julgamos mais apropriado, precisamos pontuar o que entendemos por crítico, sem obviamente esgotar as propriedades do termo.

Segundo Van Dijk (2008), partindo da ideia de que dominação é abuso de poder social de um grupo sobre outro, a criticidade exige que se satisfaça a, ao menos, um dos seguintes critérios:

- ✓ Estudar relações de dominação a partir do grupo dominado e de seu interesse.

- ✓ Avaliar o discurso dominante usando as experiências dos grupos dominados também como evidência.
- ✓ Mostrar, não obrigatoriamente, a ilegitimidade das ações dos grupos dominantes.
- ✓ Compatibilizar os interesses dos grupos dominados formulando alternativas possíveis aos grupos dominantes.

Nessa perspectiva teórica, o estudioso assume declaradamente uma posição frente aos problemas sociais discutidos. O linguístico é investigado de forma dialética no interior do social. Além de essa teoria ser a mais pertinente para o tratamento do *corpus*, a abordagem metodológica adotada por nós também se apresenta como a mais útil tanto para a identificação, como para compreensão de conflitos sociais nos significados do funk. Por essa razão, adotamos a teoria social do discurso. A principal tendência de nosso trabalho se pauta nas ideias de Fairclough (1997, 2001a, 2003a) que propõe uma análise tridimensional do discurso (texto, prática discursiva e prática social); aprimorada quando são investigados os significados representacionais, identificacionais e acionais.

Defendemos a utilidade da teoria tridimensional porque ela compreende o discurso de diferentes perspectivas. A saber: I. a dimensão textual que considera as palavras, as orações e estrutura do texto; II. A dimensão da prática discursiva que compreende os processos de produção, distribuição e consumo, e III. A prática social que trata mais especificamente da ideologia e da hegemonia como categorias fundamentais para construção, manutenção ou reformulação do discurso e da sociedade. Essa visão plural do discurso é redimensionada quando Fairclough (2001a) defende a necessidade da mudança discursiva para que a necessária mudança social seja efetivada. A mudança é entendida como uma intervenção do analista no campo social. É importante deixar claro que, mesmo fortemente influenciado por tendências marxistas, o autor compreende a relação entre sociedade e discurso, bem como entre dominação e discurso de forma dialética. Esse aspecto nos leva a compreender que seu modelo se afasta de um determinismo causal. O modelo tridimensional abre espaço para se pensar as relações de dominação não totalmente determinadas política e economicamente, mas podendo ser negociada entre os grupos que travam uma verdadeira luta hegemônica em suas relações. Implica ainda em considerar outras ordens de discurso na interpretação do social (a religião, a medicina, a educação, a história...). Essa perspectiva é ainda mais útil

quando, de forma também dialética, o estudioso propõe a investigação do discurso em suas instâncias significativas (representação, identificação e ação) que relacionam forma e conteúdo para interpretações efetivas de práticas sociais situadas.

Recuperando a ideia de que o discurso e a sociedade são complexos, temos evidenciada a necessidade de uma investigação multidisciplinar. O *corpus* de nossa pesquisa também exige um estudo plural, em diferentes áreas do conhecimento: estudos de Linguística, Comunicação e Antropologia, entre outros. Os eixos temáticos (violência e sexualidade) são bastante relevantes, não apenas, ou, sobretudo, por causa da realidade em que vivemos, e por serem temas que abrangem questões de ética e cidadania, o que se insere em propostas que visam à formação de cidadãos criticamente ativos e à construção de uma sociedade mais inclusiva.

Esses aspectos implicam que, mesmo recobrando a dimensão linguístico-discursiva a partir de múltiplas perspectivas, e sabendo que tais tendências já trazem consigo diferentes influências (sociais, comunicativas, filosóficas), é imprescindível ampliar as reflexões a partir de outros lugares discursivos. Em virtude disso, é que também nos baseamos nos estudos culturais de Duranti (2000), Woodward (2000), Hall (2006), entre outros; na sociologia crítica de Giddens (1991), que reflete sobre as consequências da modernidade; de Habermas (2011), que tenta formular uma teoria comunicativa global para pensar as sociedades contemporâneas; e de Bourdieu (2010), com sua reorientação do olhar para o poder simbólico, além de outras importantes noções analíticas (campo e habitus, por exemplo).

No que se refere à arquitetura textual, a presente pesquisa está dividida em cinco capítulos. No primeiro deles, apresentamos os pressupostos teórico-metodológicos da ACD. Fazemos uma retomada de seu projeto, objetivos e finalidades. Promovemos uma problematização sobre essa abordagem que relaciona dialeticamente discurso e sociedade. Refletimos criticamente sobre a abordagem tridimensional do discurso proposta por Fairclough (2001a), procurando sempre retomar as ideias que o influenciaram, bem como estabelecer novas relações que julgamos pertinentes para ampliar a discussão e fixar o nosso pensamento recortado dessas intercomunicações teórico-metodológicas. Em seguida, retomamos a atualização do modelo proposta por Fairclough (2003a) para discutir sobre as categorias analíticas que são a base para nossa pesquisa. Buscando uma maior compreensão de nosso ponto de vista sobre o modelo, desenvolvemos considerações sobre o discurso como texto, o discurso como prática discursiva e como prática social.

No segundo capítulo, realizamos uma “historicização” do funk de modo a promover uma análise da conjuntura em que o gênero funk se encontra no Brasil e, mais especificamente, em Pernambuco. Apontamos brevemente a origem americana e aprofundamos as discussões para entender como que esse estilo musical foi redimensionado no Brasil. A princípio, discorremos sobre o mundo funk no Rio de Janeiro que, sem dúvida, é o estado brasileiro onde o fenômeno se estabeleceu e de onde se propagou, já procurando estabelecer relações com a cultura funk na RMR. Em seguida, refletimos sobre o funk como prática discursiva evidenciando o papel das identidades construídas em narrativas. Um traço essencial é o estabelecimento de masculinidades porque nos situa mais especificamente nesse universo juvenil. O capítulo é finalizado com a reflexão sobre o funk como prática social. Nessa parte, levantamos características que parecem sugerir uma mudança discursiva, mas que ainda não configuram uma mudança social.

No terceiro capítulo, desvelamos os **significados representacionais** do funk pernambucano revelando ideologias e hegemonias que subjazem as relações sociais proeminentes nos textos. A partir do estudo da **interdiscursividade**, mostramos a articulação entre diferentes ordens de discurso observando como se dá tal articulação e o que ela revela. Ademais, verificamos como se dá a **representação dos atores sociais** nas letras e que implicações isto pode revelar sobre o funk e sobre os funkeiros. Por fim, investigamos os sentidos de que se revestem as palavras nos processos de **nomeação** utilizados pelos compositores.

No quarto capítulo, investigamos os **significados identificacionais** do funk. Para tanto, analisamos o comprometimento do funkeiro no discurso, através das **modalidades** mais recorrentes. Também, estudamos o modo como os atores sociais se identificam no funk a partir do **processo de avaliação** presente nos textos. Para finalizarmos o capítulo, estudamos os modos particulares como os funkeiros identificam aspectos do mundo. Nesse caso, nos valem da análise das **metáforas** por meio das quais os músicos identificam a si e as coisas no mundo.

No quinto e último capítulo, nos dedicamos a investigar os **significados acionais** do funk. Para tanto, analisamos a **estrutura genérica** relacionando à organização social de modo a mostrar conexões entre ambas e, assim, revelar a atitude dos funkeiros no mundo atual. Na sequência, investigamos a **intertextualidade** do funk de modo a mostrar os graus de abertura e fechamento a diferentes vozes no funk pernambucano e o que isto revela. Para concluirmos,

investigamos, através do estudo da **coesão**, os modos com que o funkeiro pernambucano (re)constrói a realidade.

Nesses três capítulos analíticos, os temas violência e sexualidade são recorrentes e contribuem para suscitar outros problemas sociais a eles relacionados e, assim, contribuir para promoção do gênero funk a partir de outras características fugindo a estigmas que excluem não apenas esse estilo musical, mas principalmente os seus produtores, consumidores e distribuidores. A ideia é também mostrarmos como as ideologias dominantes tentam silenciar outros temas no discurso do funkeiro e não o legitimam. Para tanto, discutimos esse fato retomando questionamentos feitos por Cunha (1997), ao analisar a criminalização do funkeiro, bem como por Diógenes (1997), que reflete sobre a dinâmica cultural das grandes cidades relacionando aos processos de exclusão social.

Nas considerações finais, retomamos os objetivos trazidos na introdução, a questão-problema e discorremos sobre os dados analisados. Assim, pontuamos os significados representacionais, identificacionais e acionais que foram desvelados no funk pernambucano de modo a mostrar como tais sentidos podem promover outro olhar para um gênero que atrai multidões seja em adesão ou em recusa. Mostramos ainda que outros problemas podem ser investigados por outros pesquisadores de modo não só a dar maior visibilidade à produção local, como também a permitir outros olhares para o gênero.

## 1 “EU CANTO A REALIDADE”: A ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO

Nesse capítulo, apresentamos os pressupostos teóricos que fundamentam nossa pesquisa. Adotamos a ACD, sobretudo, porque é uma abordagem que trata a dimensão ideológica, seja na construção do sujeito ou na constituição do discurso, de forma dinâmica, conferindo especial interesse à transformação/ manutenção das relações de poder, bem como à luta travada no processo de mudança discursiva. Diferentemente de outras abordagens, a ACD não negligencia a análise linguística que recebe um tratamento fundamentado principalmente na Linguística Crítica. Tal preocupação com a materialidade nos estudos críticos de Fairclough (2001a, 2003a) compõe uma abordagem da ACD que, na década de 1970, pode ser vista na recorrência à teoria linguística funcionalista desenvolvida por Michael Halliday. Desse modo, Fairclough propõe um método que une a análise linguística à teoria social.

O interesse crescente das ciências humanas pelo estudo do discurso vem promovendo um desenvolvimento considerável sobre o tratamento teórico-metodológico do tema que já teve o foco voltado quase unicamente para os aspectos estruturais, como por exemplo, os estudos de Barthes, Lévi-Strauss e de Greimas, como aponta Van Dijk (2004); como também para aspectos discursivos relacionados à ideologia e às relações de poder que se estabeleciam nos textos (Halliday e Pêcheux), mostrando haver ainda um desequilíbrio entre os elementos sociais e os linguísticos (FAIRCLOUGH, 2001a). Atualmente, muitas dessas perspectivas já não satisfazem as metodologias de análise no campo dos estudos do discurso, como é o caso da perspectiva adotada na presente pesquisa.

O projeto da ACD reúne os linguistas críticos Fairclough, Fowler, Kress, Wodak, Van Dijk, entre outros que comungam da ideia de que fatores econômicos e sociais são refletidos na variação discursiva que, por sua vez, expressa tais aspectos sociais. Partilham ainda a necessidade de ressaltar na produção, manutenção e mudança das relações sociais de poder o papel imprescindível da linguagem. Daí porque, nesse processo de como a linguagem favorece o domínio de umas pessoas sobre outras, buscam também elevar a conscientização do povo. Assim, objetivam mostrar a imbricação das estruturas sociopolíticas com as práticas linguístico-discursivas (PEDRO, 1997).

Em uma classificação bem ampla, podemos agrupar na ACD os analistas que investigam o que costuma ser tratado como problemas sociais relevantes como os relacionados ao racismo, sexismo, (des)legitimação do poder, (re)produção de dominação entre grupos, bem como desigualdades no acesso à comunicação e à informação. Nesse

sentido, a ACD se estabelece como crítica por dessacralizar o que pode ser selecionado como *corpus* de análise discursiva, ao ir além do discurso político, sobretudo. Pedro (1997) lembra que em todas as formas de análise discursiva há o interesse em compreender o texto nas mais diversas dimensões (linguística, social e cultural) para cobrir tanto a estrutura interna, como também a organização global do texto. Contudo, a ACD se distancia de outras perspectivas exatamente por pretender desnaturalizar textos e práticas discursivas. Daí porque se afirma que a ACD é politicamente comprometida, mas nem por isso é menos científica.

O que parece distanciar alguns analistas entre si é a solução que cada um busca para relacionar conceitos maiores como grupo, poder, dominação, ideologia (ou macro-noções) a micro-noções como texto, co-texto, fala ou interação comunicativas. Para Van Dijk (2004, 2008), a relação entre discurso e sociedade é mediada pela cognição social; por essa razão, faz-se necessária a organização mental dos atores sociais via representações. Para o estudioso, é fundamental, na (re)produção de poder e dominação, compreender o papel da cognição. Já Fairclough (2001a) propõe uma tríade um pouco distinta para uma teoria social do discurso. Sua proposta está centrada na relação entre texto, prática discursiva e prática social. Dessa forma, o analista busca desvelar a naturalização da ordem social, sobretudo relações de desigualdades, e a legitimação do poder por meio da investigação de estratégias discursivas.

Nossa investigação se baseia principalmente nos postulados de Fairclough (1997, 2001a, 2003a) porque julgamos que suas ideias permitem um tratamento adequado e eficaz para responder a pergunta de como são construídos os significados do funk, nos eixos temáticos de violência e sexualidade, de modo a naturalizar, legitimar ou contestar relações de poder e dominação. Concordamos com o linguista britânico quando defende que tais aspectos se materializam nas relações entre classes sociais, na produção econômica, mas também em desigualdades relacionadas a questões de raça e sexo. Com isso, negamos que tal posicionamento seja reducionista e até que revele certo determinismo uma vez que percebemos que o controle dos dominados pode ser negociado e que a mudança discursiva e, inclusive, a social podem se realizar por meio de estratégias de negociação. Logo, tais estratégias não pertencem unicamente a um único grupo (dominador), mas é parte de construções sociais e culturais em que o próprio sujeito se constitui, como mostraremos no exemplo 6 (p. 108), quando afirmamos que a “suposta” adoção de um discurso religioso, revela o uso eficiente da linguagem com vistas a conseguir outro espaço social.

Todavia, ao adotarmos os estudos de Fairclough como a principal base teórico-metodológica dessa pesquisa, não negamos a pertinência de outras perspectivas como, por

exemplo, a teoria cognitiva de Van Dijk (1997, 2004), até porque não vemos essas abordagens como excludentes. Afirmamos isso com base no fato de que, além de partilharem dos mesmos princípios e objetivos, não vemos discordâncias ou contradições no que apresentam de diferentes ou no que se distanciam. Isso porque Van Dijk compreende as estruturas cognitivas como parte de processos sociais que constituem os sujeitos, ou seja, são as histórias de vida que dão origem às subjetividades. Por essa razão, defendemos a localização dos estudos de Van Dijk na ACD e também nos valemos de alguns de seus postulados para compreender a constituição de atores sociais nas representações sociais do funk.

Com isso, discordamos parcialmente de Fairclough (2001a) quando argumenta que o sujeito produz o mundo por práticas moldadas inconscientemente. Diferentemente do autor, acreditamos que existe uma dimensão cognitiva que colabora para a negação ou a associação a certas práticas. Dimensão essa que não invalida, nem mesmo limita, o papel das estruturas sociais e das relações de poder existentes nas práticas sociais. Contudo, não acreditamos que essa “consciência” seja exercida em toda e qualquer prática, ou mesmo por todo e qualquer sujeito. Isso porque defendemos que a consciência é parte de um conhecimento sobre a dominação a que o sujeito está exposto, e até mesmo que é parte de estratégias linguísticas a que o sujeito recorre para obter um maior êxito em seu empreendimento discursivo. Ou seja, somente o ser que se apropria da realidade que o cerca e tem domínio, por menor que seja o domínio, da linguagem, é que acessa com propriedade e conscientemente os seus recursos.

Já que estamos no campo da música, tomemos um trecho da canção “Milk shake”, cantada pela Companhia do Calypso<sup>13</sup> (*Eu sinto o mel de sua boca meu amor me deixa louca/ me faz delirar/ vai me amar todinha hoje eu sou sua laranja sinta o gosto da maçã*), para pensar sobre a (in)consciência. Neste caso, analisando a dimensão do texto, podemos afirmar a princípio que não há consciência sobre o mundo que está sendo criado, uma vez que há uma incoerência evidente entre ser laranja e ter gosto de maçã. Todavia, contextualizando a letra, nos damos conta de que uma mulher narra seu estado emocional, físico e até psíquico durante uma relação sexual com o ser amado, percebemos que a incoerência pode ter sido proposital para reproduzir o estado de loucura (falta de consciência sobre o dito) em que se encontrava a tal mulher. Portanto, o que temos aqui não é um modelo de situação que seja compreendido por uma coerência local, mas sim por meio de estratégias esquemáticas, da superestrutura textual (VAN DIJK, 2004).

---

<sup>13</sup> Trecho recortado do site <http://www.vagalume.com.br> (acesso em 18/12/2011).

Para uma maior compreensão dos aspectos relacionados à coerência, vamos recorrer a estudos da Linguística Textual (LT), especificamente ao trabalho de Storrer (2009), linguista alemã que defende três naturezas de relações entre os elementos contedísticos: 1. Explícitas na superfície textual, 2. Implícitas que podem ser recuperadas por meio do contexto e do conhecimento de mundo e 3. Recuperáveis pragmaticamente. A autora considera a coesão um tipo de coerência. Esta é subdividida em *coerência local* (estabelecida entre partes do texto) e *coerência global* (estabelecida entre os constituintes textuais, especificamente sobre o tema e a função). Outra distinção relevante em seu estudo é entre o conceito de *coerência estática*, mais internamente relacionada à formulação de um quadro inicial e o de *coerência dinâmica* que se refere tanto à disposição da informação, como também e ao seu entrelaçamento no texto. Para a pesquisadora, os autores devem formular os textos de modo a permitir ao leitor o acesso ao sentido. Voltamos a argumentar que existe uma distância grande entre o ideal e o real, já que para nós nem todos têm o mesmo domínio da linguagem para produzir os mais diversos sentidos e, sobretudo, para obter êxito em sua atividade comunicativa.

Para ilustrar um pouco mais nossa reflexão, parece-nos interessante observarmos o exemplo 7 (tópico 2.4, p. 114). Percebemos, na letra, que o MC Leozinho constrói um funk bastante inovador para os padrões do estilo; consciente de que sua música é “condenada” pela estrutura social em que está inserido, onde quem tem o direito de dizer é uma minoria. Ele e seus ‘manos’ não só costumam ter as vozes silenciadas, como também podem ter as vozes atribuídas a pessoas de conduta um tanto quanto questionável, que no mínimo não são divulgadores de um discurso aceitável. A letra então, nos parece, se apresenta como uma resposta pensada para mostrar outro lado que contradiga o socialmente esperado. Assim, estamos de acordo com Fairclough (2001a) quando argumenta que é preciso ir além da produção de sentidos para compreender a natureza das práticas sociais, como mostramos mais adiante.

### **1.1 A teoria social do discurso para Fairclough**

Ao formular um arcabouço teórico que integra não apenas formas e funções da linguagem, mas que, sobretudo, toma o contexto como um conceito essencial, Fairclough (1997 e 2001a) mostra que a ACD é uma abordagem em que o sujeito não porta uma autonomia relativa; pelo contrário, a ACD trata de uma noção de sujeito que, por ser um ator ideológico, tanto constrói como é construído socialmente em processos discursivos. Daí

porque, para os estudiosos dessa perspectiva, como a sociedade é organizada por meio tanto de estruturas sociais como ideológicas, entender a linguagem compreende entender os contextos sociais de seu uso. Nesse sentido, Pedro (1997) explica que, no projeto da ACD, é necessário considerar que os seres humanos são socializados e que tanto as subjetividades humanas quanto os usos linguísticos se efetivam em contextos sociais e culturais, em que são salientes ideologias e desigualdades sociais. Vejamos:

Na ACD, encontramos um processo analítico que julga os seres humanos a partir de sua socialização, e as subjetividades humanas e o uso linguístico como expressão de uma produção realizada em contextos sociais e culturais, orientados por formas ideológicas e desigualdades sociais (PEDRO, 1997, p. 21).

Em sua teoria social do discurso, Fairclough (2001a) retoma suas influências para explicar e justificar com maior precisão que mudanças sociais e culturais mais amplas podem ser percebidas em mudanças no uso linguístico. Assim, para mostrar quão importante é o uso social da linguagem, e que isso não é um fato recente, o estudioso apresenta em três momentos as contribuições fundamentais que influenciaram seu trabalho e fomentaram o desenvolvimento dos estudos do discurso, a saber:

- ✓ A teoria marxista, os estudos de Gramsci e de Althusser que conferiram destaque, na reprodução social moderna, ao significado da ideologia; bem como os estudos de Pêcheux que compreendem a ideologia materializada linguisticamente no discurso;
- ✓ O pensamento de Foucault que ressalta como a linguagem evidencia, nas formas modernas de poder, a relevância das tecnologias;
- ✓ As ideias de Habermas que enfatizam como a linguagem é estrategicamente usada para que as pessoas realizem certos atos, mostrando dessa forma que os usos comunicativos da linguagem são deslocados para que os sistemas da economia e do Estado permitam o domínio das pessoas, da vida, do mundo.

Fairclough (2001a) ressalta a importância do estreitamento dos limites entre as ciências sociais, da existência de uma diversidade teórica e prática como elementos fundamentais para a superação da ideia de que a linguagem é transparente e da pouca explicação dada aos conceitos de ideologia e poder por tentativas anteriores de relacionar os estudos linguísticos à teoria social. Nesse sentido é que Van Dijk (2004, p. 11) lembra a dificuldade em “estabelecer

distinções disciplinares precisas no campo de estudos do discurso”, que para ele é caracterizado como um campo interdisciplinar, uma vez que mescla métodos e teorias sociais e linguísticas. Já Pedro (1997) explica que a abordagem da ACD é necessariamente multidisciplinar devido, sobretudo, à complexidade dos problemas sociais que são tomados para o desvelamento das também complexas relações entre dominação e discurso. Objetivando dar conta dessa complexidade é que Fairclough (2001a) desenvolve o modelo tridimensional de análise discursiva da mudança social, conforme mostramos a seguir.

## **1.2 A abordagem tridimensional de Fairclough: noções de texto, prática social e prática discursiva**

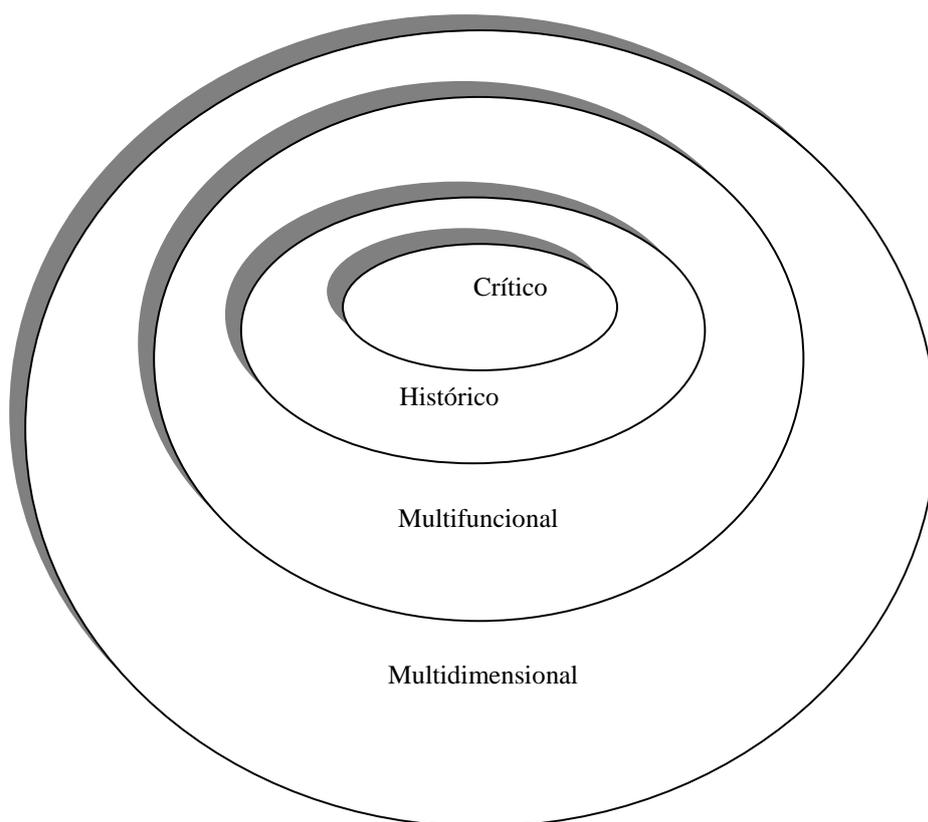
Conforme já vimos anteriormente, os analistas críticos (Fairclough, Kress, Van Dijk, Wodak) defendem a ideia de que a dominação social pode ser percebida via discurso. Concordamos com essa ideia, sobretudo porque pensamos ser o uso da linguagem um dos principais modos de agir socialmente. Posto isso, 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.

Já defendemos que os complexos problemas sociais que envolvem os funkeiros são fundamentais para a adesão à ACD que julgamos mais eficaz aos nossos propósitos de pesquisa. Nesse sentido, para defender a utilidade de seu método analítico, Fairclough (2001a), aponta quatro condições básicas, a saber:

- ✓ O método deve ser multidimensional. Por isso, sua proposta é tridimensional: texto, prática discursiva e prática social;
- ✓ O método deve ser multifuncional. Isso explica porque o linguista parte da teoria sistêmica de Halliday combinada aos estudos de Foucault;
- ✓ O método deve ser histórico. Por essa razão, tornam-se fundamentais em sua teoria, como categorias analíticas, a intertextualidade e as ordens de discurso; e, por fim,
- ✓ O método deve ser crítico. Isso explica a necessidade de revelar que a linguagem é opaca. É preciso desvelar as estratégias linguísticas que sustentam ou mudam a

dominação. Ao fazer ver o que não é transparente na linguagem, o analista intervém na realidade que pode inclusive sofrer mudanças.

Com base no pensamento desse teórico, elaboramos um diagrama (figura 1) para mostrar como entendemos seu método de análise discursiva a partir da relação entre os critérios de validação apresentados antes:



*FIGURA 1* - Condições para que o método de análise tridimensional seja útil

Com o diagrama exposto acima, tentamos apresentar em perspectiva as condições para que o modelo de análise tridimensional do discurso aconteça. Ou seja, de acordo com Fairclough (2001a), 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. Ademais, o discurso remete obrigatoriamente à história, uma vez que não é inaugural, está impregnado de linguagens, de vozes e de estilos que o precederam (BAKHTIN, 2004). Por fim, analisar o

discurso por diferentes dimensões implica uma postura crítica frente a sua construção e à constituição do sujeito. Apresentar essas três últimas condições como contidas na análise multidimensional não as torna menos importante, mas sim as coloca como imbricadas, indispensáveis à primeira. Para não induzir interpretações equivocadas, expomos cada condição com um efeito de sombra sobre a posterior. Ademais, todas foram expostas em círculos para dar a ideia de que a relação estabelecida entre ela não é simples nem estanque, mas sim complexa e mutante.

Passemos a refletir sobre a primeira condição apresentada por Fairclough: as diferentes dimensões. Em seu modelo, Fairclough (2011a) combina três abordagens analíticas, a saber:

- a) a análise textual e linguística;
- b) a análise da prática discursiva e das estruturas sociais na cultura macrossociológica;
- c) a análise da prática social interpretativa na cultura microssociológica. Abaixo reproduzimos o diagrama da análise tridimensional.

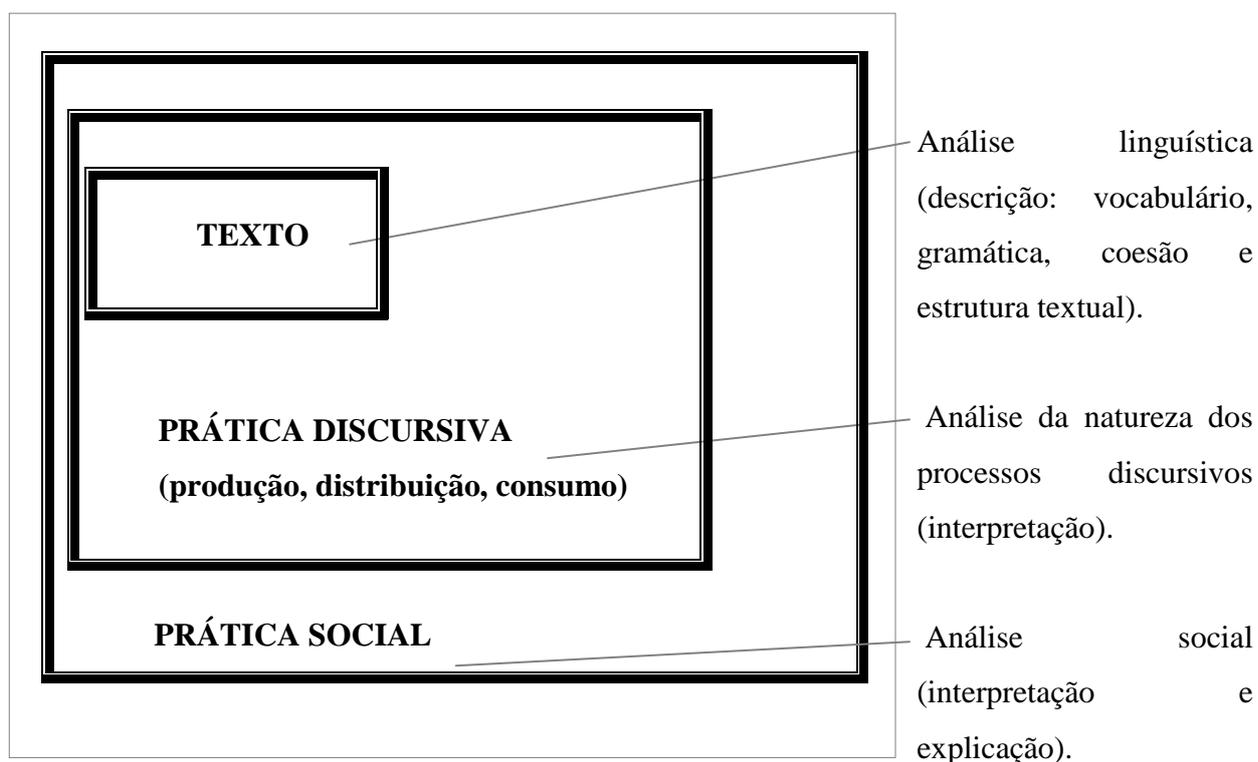


FIGURA 2 - Concepção tridimensional do discurso (FAIRCLOUGH, 2011a).

## A dimensão textual

Retomando a ideia de que a análise discursiva é multidisciplinar, Fairclough (2001a) considera ilusão separar forma e significado. O linguista critica Saussure ao defender a natureza social na motivação dos signos. Assim, quando o funkeiro usa o termo ‘alemão’, bastante recorrente no léxico do funk, para se referir ao rival, é preciso compreender que esse discurso é de um sujeito, geralmente, pobre, que mora em uma favela e é negro. O termo ‘alemão’ compõe assim a imagem do estrangeiro ao grupo, do ‘europeu’, do branco (que não precisa necessariamente ser branco) que não pertence à comunidade. Nessa discussão, o pensamento do linguista britânico se aproxima das ideias de Bakhtin (2004) para quem os objetos materiais passam a significar tanto no grupo organizado quanto no conjunto da vida social.

Fairclough estabelece em escala ascendente os itens que fazem parte da análise textual. O primeiro deles é o ‘vocabulário’<sup>14</sup>, composto por palavras isoladas; o segundo item é a ‘gramática’ que corresponde à combinação das palavras em orações e frases; o terceiro é a ‘coesão’ que dá conta da relação entre orações e frase, e, por último, a ‘estrutura textual’ que se refere a propriedades maiores de organização textual. Além desses aspectos, o autor atenta também para os atos de fala, a coerência textual e a intertextualidade que, segundo ele, embora recebam um melhor tratamento na análise da prática discursiva, não devem ser pensados sem se considerar a forma.

Para realizar sua proposta de análise linguística, Fairclough (2001a) recorre aos pressupostos teórico-metodológicos da Linguística Sistêmica Funcional (LSF), sobretudo aos estudos de Halliday, com quem compartilha a ideia de que para interpretar um texto é necessário retomar o contexto social, histórico e cultural em que a prática comunicativa ocorreu. Compartilham também da ideia de que forma e função são indissociáveis nesse processo de uso da linguagem. Nesse sentido, na LSF, as categorias de texto, contexto e linguagem são fundamentais ao uso real da língua.

Analisando o uso da linguagem, Halliday (1976) distingue três macrofunções: ideacional, interpessoal e textual. Para ele, a função ideacional está relacionada aos significados (simbólicos) que produzimos a partir de nossa vivência sociocultural (experiências cognitiva e lógica). Já a função interpessoal, por representar a interação social,

---

<sup>14</sup> Fairclough (2001a) atenta para a limitação no uso de ‘vocabulário’ que por estar preso ao dicionário não confere à discussão a ideia de que significações diferentes são levantadas e se estabelecem ao longo do tempo. Desse modo, para ele parece mais adequado utilizar lexicalização e significação.

se faz presente em todo uso da linguagem. Enquanto que a função textual trata da funcionalidade dos textos considerando suas categorias em semântica, gramatical e estrutural.

Fairclough (2001a) reformula as funções propostas por Halliday quando subdivide o significado interpessoal em dois outros, os identitários e os relacionais. Sua ideia é enfatizar a constituição de identidades seja no plano pessoal ou social que não tiveram a devida visibilidade na LSF (FAIRCLOUGH, 2001b). Para ele, a função identitária do discurso diz respeito ao modo como se estabelecem as identidades. Já a função relacional corresponde à representação e negociação das relações sociais entre os participantes. Fairclough ainda se vale das funções ideacional e textual propostas por Halliday.

Para compor de forma mais ampla seu método, Fairclough (2001a) combina a teoria de Halliday aos estudos de Foucault, especificamente no que se refere ao tópico da coesão que para o filósofo diz respeito à combinação de esquemas retóricos que promovem a arquitetura do texto. Para Foucault (2005b), essa escolha depende da ordem de discurso. Assim, defende a ideia de que não existe o discurso criador, ou seja, o que há é uma atualização do discurso a cada novo dizer. Cada tipo de discurso vai corresponder a uma prática discursiva específica.

É importante que se diga que Fairclough (2001b) entende o texto como uma forma de ação que se situa nas dimensões social e histórica por meio de uma relação dialética. Aqui, o analista crítico estabelece um forte diálogo com os postulados de Austin e de Bakhtin. Contudo, pensar a linguagem como indissociável da ação remonta à década de 1920 com Bally (ADAM, 2008).

Ainda sobre a análise textual do discurso, julgamos pertinente recuperar a importância da Linguística Textual (doravante LT) nessa área. Por isso, retomamos as ideias de Adam (2008) que propõe uma nova articulação entre a LT, não mais atrelada à gramática de texto (Slakta), e uma AD livre da Análise do Discurso Francesa (ADF). Fica claro que Adam se refere à perspectiva mais ortodoxa de ADF, a perspectiva inicial proposta por Pêcheux, mas se orienta explicitamente para a análise voltada ao interdiscurso, categoria que Fairclough (2001a) prefere tratar como ordem de discurso.

Adam (2008) critica a imprecisão do conceito foucaultiano de “formação discursiva” que, segundo ele, foi redefinida por Pêcheux passando a um lugar de destaque na ADF. O linguista relaciona gêneros e formação discursiva e afirma que Pêcheux enumerou uma lista de gêneros quando se referiu a discurso público, sermão, panfleto... Nessa linha, cita Todorov que já em 1978 estabelecia esse tipo de relação. O autor ainda retém o conceito de discurso como estabilização pública e normativa (Stierle) e se volta para Foucault para mostrar que

uma unidade linguística se torna unidade discursiva somente ao se ligar a outras unidades discursivas. Assim é que ganha evidência a noção de *interdiscurso* que Adam desenvolve a partir das ideias de Bakhtin (caráter plurilinguístico) e da noção de *script social*, o que já o aproxima de fato de outra análise do discurso, a crítica, sobretudo quando afirma que “o contexto está ligado à memória intertextual” e, mais precisamente, quando recorre à noção de esquema, com base nos estudos cognitivistas de Van Dijk.

A partir do que propõe Adam, podemos voltar a pensar sobre a relação indissociável entre forma e sentido. Na teoria de Fairclough (2001a), essa questão é pontuada, embora o autor deixe para desenvolver os itens mais relacionados ao sentido (atos de fala, coerência e intertextualidade) na prática discursiva quando a análise textual compreende produção e interpretação, como vemos a seguir.

### **A dimensão da prática discursiva**

Esse recorte teórico-metodológico exige que o texto seja analisado a partir de seu processo de planejamento, passando ainda por sua verbalização e construção. Nesse sentido, lembremos que subjaz a essas orientações o pressuposto da análise da língua em funcionamento. Os textos, orais e escritos, se materializam em gêneros, em situações concretas de manifestação da linguagem (MARCUSCHI, 2004). Com isso, fica posto que o sentido não se localiza no texto. O sentido é construído via interação. Assim como Fairclough, Marcuschi (2004) também nega que a língua seja transparente e defende a sua opacidade. Para ele, devido à opacidade da linguagem possibilitando várias interpretações, a compreensão se torna um fenômeno especial na interação humana.

Nesse mesmo sentido, Fairclough (2001a) argumenta que fatores sociais e tipos de discurso definem a variedade de processos de produção, distribuição e consumo textual. A produção do texto se realiza segundo contextos sociais específicos e formas particulares. Por exemplo, uma monografia é produzida conforme rotinas complexas devendo os diferentes momentos da produção ser tratados pela comunidade competente para isso, como seleção de um *corpus*, tratamento deste a partir de recorte teórico-metodológico adequado, elaboração de diferentes versões (processos de revisão e avaliação). Contudo, o analista salienta que nem sempre é simples compreender a noção de produtor do texto.

Para Fairclough (2001b), a análise da prática discursiva envolve uma relação de oposição entre aspectos sociocognitivos e aspectos sócio-institucionais tanto da produção

quanto da interpretação textual. Todavia, argumenta que seu principal interesse está nos aspectos sócio-institucionais, embora reconheça que estes não são independentes daqueles. Por essa razão, sua proposta analítica se volta para a relação entre o evento discursivo e a ordem do discurso, como também para conhecer quais práticas discursivas são usadas e em que combinações.

O linguista britânico lembra que não apenas a produção, mas também o consumo se efetiva de acordo com os variados contextos sociais e com as formas de interpretação disponíveis. Logo, o consumo é individual ou coletivo. Outro ponto destacado pelo estudioso se refere à distribuição que pode ser simples (quando é restrita a pequenos grupos) ou complexa (quando são textos públicos de lideranças políticas ou negociações internacionais).

Nessa dimensão, Fairclough (2001a) reconhece a existência de aspectos sociocognitivos interiorizados pelos participantes do discurso os quais, segundo o linguista, são trazidos à cena no processamento textual geralmente de forma não consciente. Para ele, o processamento textual (sobretudo a interpretação) pode se realizar em dois níveis. O primeiro nível é o ‘ascendente’, processo que se inicia com a forma (sons, marcas gráficas nas frases) e chega ao significado (de frases, textos, episódios). O processo ‘descendente’ é o inverso do ascendente, ou seja, parte-se do significado para chegar à forma. Todavia, o autor salienta que esses níveis correspondem a classificações parciais, uma vez que forma e significado estão imbricados.

Ainda sobre o processo de interpretação, Fairclough (2001a) critica a possibilidade de redução da ambivalência potencial dos textos quando se restringe o sentido de ‘contexto’ a algo que segue ou precede o texto. Isso porque para ele, conforme posto antes, nem há uma única forma de interpretação disponível nem mesmo um único contexto. Para o autor, é socialmente interessante investigar as ideologias implícitas nas diferenças entre os tipos de discurso. Lembra também que o contexto inclui o ‘contexto de situação’. Ademais, aponta outro problema nos processos sociocognitivos que é a universalização dos efeitos do contexto e da redução da ambivalência, como se afetasse a interpretação da mesma forma. Reproduzimos a seguir um diagrama elaborado por Marcuschi (2005) que permite compreender de forma mais ampla as relações entre texto, co-texto e contexto, sobretudo as discussões que apresentamos mais adiante.

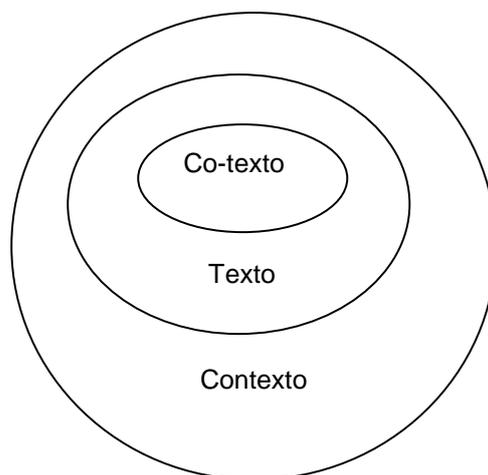


FIGURA 3: As relações entre contexto, texto e co-texto<sup>15</sup>

O pensamento de Adam (2008) se aproxima da análise crítica quando ele repensa as relações entre contexto, co-texto e texto, desconsidera a ideia da ADF (1960-1980) de discurso correspondendo ao texto mais as condições de produção porque supõe uma complementaridade entre texto e discurso e quando abre a linguística à interpretação, a chamada virada hermenêutica (Guilhaumou). Ademais, avança no sentido de não entender contexto como a mistura dos elementos linguísticos e dos extralinguísticos, pois, para ele, como recurso à interpretação, o ‘contexto’ não é um dado extralinguístico objetivo, mas acessível a partir de (re) construções dos sujeitos falantes e/ou analistas. Daí porque é sempre possível criar um contexto. Nessa perspectiva, Adam também critica o pressuposto da comunicação como algo transparente, em que se pensa ser possível um ‘restabelecimento’ do sentido verdadeiro. Nesse ponto, faz uma crítica veemente a Mounin que iguala contexto e situação e pensa ser indispensável reconstruir a situação para acessar o sentido. Adam se afasta dessa visão reducionista, fundamentada no obstáculo hermenêutico religioso-literário, e se aproxima efetivamente da ACD quando afirma que “o contexto está ligado à memória intertextual”. Próxima a essas ideias está a representação proposta por Marcuschi (2005), para quem, a noção de contexto não se restringe de forma alguma ao que está fora do texto, nem exclusivamente ao que compõe o texto internamente. Isso porque pressupõe que o contexto compreende o co-texto (formas), o texto e o que mantém relação com tudo mesmo que não acessível de imediato.

Defensor da importância da intertextualidade, Fairclough (2001a) retoma Foucault para explicar que os diferentes tipos de discurso revelam variabilidade na maneira como o contexto afeta a interpretação. Partindo desse princípio, a força enunciativa, ou os atos de fala,

<sup>15</sup> O diagrama ilustrado é parte de notas de aula, da disciplina Linguística Textual, ministrada por Luiz Antônio Marcuschi no I Curso de Especialização em Leitura, Produção e Avaliação Textual, UFPE, 2005.

desempenham um papel fundamental no processo de interpretação, sobretudo em relação às funções interpessoais e ideacionais. Para ilustrarmos essa discussão, vamos analisar o ato de fala, a ação social atribuída a diferentes sujeitos. Vejamos no exemplo 4 (p. 99) que a presença da expressão “*pegar novinha*” tem efeito de incitação ao crime quando proferida pelos MCs do Recife, devido também às funções ideológica e relacional atribuídas aos participantes do discurso.

Para explicar o conceito de coerência, Fairclough (2001a) recupera o conceito de ‘intertextualidade’ a partir dos postulados Kristeva. Um ponto fundamental em relação a essa categoria é o fato dela acentuar a historicidade dos textos. Isso é possível porque o autor compreende a intertextualidade como uma propriedade dos textos de ser estruturados, organizados por fragmentos de outros textos.

Fairclough (2001a) distingue a ‘intertextualidade manifesta’, recorrência explícita a outros textos específicos, da ‘intertextualidade constitutiva’, quando a heterogeneidade textual é realizada por tipos de convenções das ordens do discurso, por essa razão é chamada também de ‘interdiscursividade’. Nesse sentido, o autor sugere a combinação da microanálise (explica os modos de produção e interpretação) com a macroanálise (desvela os recursos e as ordens do discurso a que se recorre na produção e interpretação textual). Essa composição analítica recobre, para o linguista crítico, a heterogeneidade própria “dos textos que são constituídos por gêneros e discursos diversos” (FAIRCLOUGH, 2001b, p. 37), ou seja, a ‘interdiscursividade’, quando relacionada à hegemonia, é útil à mudança discursiva.

### **A dimensão da prática social**

Na teoria social do discurso proposta por Fairclough, a construção da realidade social e cultural é concretizada através da linguagem concebida como uma prática social. Nesse sentido, podemos retomar os estudos de Barton e Hamilton (1998). Para eles, os gêneros textuais realizam eventos sociais. Esses eventos são entendidos como prática social, ou seja, prática de uso social da linguagem (GOMES, 2008).

Nessa dimensão analítica, Fairclough (2001b) ressalta a importância de diferentes níveis da organização social. Por isso, relaciona vários contextos fundamentais à compreensão do evento discursivo, como por exemplo, contexto de situação, contexto institucional, contexto societal e contexto cultural. Ainda segundo Fairclough (2001a), partindo da noção de poder enquanto hegemonia e das relações de poder enquanto luta hegemônica, discute o conceito de

discurso com base nas concepções de ideologia e poder. As bases para essa discussão são oriundas do marxismo do século XX, a partir de Althusser e Gramsci, embora com reservas, principalmente em relação a Althusser, ressalta Fairclough.

Em Althusser, Fairclough (2001a) busca as bases teóricas da noção de ideologia. Contudo, reconhece a importância da contribuição bem anterior de Voloshinov. Representante do materialismo histórico, a partir da releitura de Marx e de Althusser se propõe a investigar o que determina as condições de reprodução social. Para ele, as ideologias devem ser estudadas como um conjunto de práticas materiais que reproduzem as relações de produção. O objeto real existe independentemente do fato de ser ou não conhecido. Dessa forma, é possível apreender o funcionamento da ideologia a partir de sua materialidade (práticas e discursos dos Aparelhos Ideológicos do Estado - AIE).

A respeito da noção de poder, Fairclough (1997) desenvolve suas considerações recorrendo às contribuições de Gramsci que buscou compreender as sociedades ocidentais, pós Primeira Guerra Mundial, através da análise de suas estruturas de poder e de suas estratégias revolucionárias. Fairclough (2001a) entende o poder enquanto hegemonia e salienta sua importância para a investigação de como as estruturas de poder reproduzem, reestruturam ou desafiam as relações estabelecidas na sociedade. Os conceitos de ideologia e poder são fundamentais na teoria social do discurso. A partir deles é que Fairclough pensa ser útil analisar a prática social. Dessa forma, optamos por discuti-los em um tópico à parte<sup>16</sup>.

No tópico a seguir, mostramos como esse modelo tridimensional é reformulado de modo a possibilitar um aprofundamento da análise da prática social. Também refletimos sobre os significados do discurso na teoria proposta por Fairclough (2003a) e apresentamos as categorias de análise que tomamos para o estudo do funk.

### **1.3 Os significados do discurso segundo Fairclough: representação, identificação e ação**

A proposta de análise tridimensional do discurso foi reestruturada por Chouliaraki e Fairclough (1999<sup>17</sup>). Contudo, esse modelo não perde a validade, apenas deixa de ser central tornando-se mais diluído. Ao reformular o quadro analítico, os pesquisadores conferem centralidade à prática social que é composta por diferentes momentos, a saber: *atividade*

---

<sup>16</sup> Ver item 1.4 mais adiante.

<sup>17</sup> É importante atentar para o fato de que a proposta da análise tridimensional foi divulgada em inglês em 1992. A tradução para o português é que data de 2011a. Portanto a reestruturação ocorreu sete anos depois (em 1999).

*material, relações sociais* (incluindo tanto relações de poder, como também de luta hegemônica estabelecendo, mantendo e transformando tais relações), *fenômeno mental* (ideologia presente em crenças, valores e desejos) e *discurso* (ou semiose). Tais momentos são configurações de elementos da vida. Estes são articulados permanentemente e podem ser também recombinações. A recombinação desses momentos promove a transformação de práticas sociais. Esse modelo também foi desenvolvido com base nas macrofunções da LSF de Halliday (FAIRCLOUGH, 2003a). Abaixo reproduzimos um quadro que mostra bem essa influência e reformulação:

LSF (Halliday, 1991)	ACD (Fairclough, 1992)	ACD (Fairclough, 2003)
F. Ideacional	F. Ideacional	S. Representacional
F. Interpessoal	F. Identitária F. Relacional	S. Identificacional
F. Textual	F. Textual	S. Acional

QUADRO 1- Recontextualização da LSF na ACD (RESENDE & RAMALHO, 2006, p. 61).

De acordo com Chouliaraki e Fairclough (1999), para agirem de forma conjunta, seja com recurso material ou simbólico, as pessoas se valem de maneiras habituais na vida social. Isto é o que caracteriza as práticas. Nessa perspectiva, a relação entre os momentos é dialética, o que implica compreender que nenhum momento pode ser reduzido a outro, ao mesmo tempo em que cada um internaliza os demais. Nesse projeto, o discurso se articula de forma irreduzível com os demais momentos da prática.

No enquadre teórico-metodológico proposto por Chouliaraki e Fairclough (1999), para realizar uma análise em ACD, faz-se necessário identificar um *problema*, bem como os *obstáculos para superá-lo*. Em seguida, é preciso avaliar a *função do problema na prática*. Depois, levantar *maneiras de superar os obstáculos* e, por fim, *refletir sobre a análise*.

O *problema* é caracterizado nessa pesquisa a partir da estigmatização sofrida pelos funkeiros e por suas produções<sup>18</sup>. Tal fato evidencia diferentes relações de poder, bem como suscita questionamentos sobre como discursos particulares são naturalizados e como contestam outros. Quanto aos *obstáculos* para superar o problema, podemos apontar tanto a estrutura econômica brasileira que contribui para que grande parte da população fique à margem de uma série de direitos, como mostramos nos capítulos seguintes, como também a histórica desigualdade entre homens e mulheres deixando para aqueles o papel de dominadores.

A etapa de identificação dos obstáculos a serem superados é realizada através de três tipos de análise, a saber:

(1) *análise da conjuntura* - compreende o levantamento de tudo que se relaciona ao problema, inclusive permitindo vislumbrar suas origens;

(2) *análise da prática particular* - corresponde à focalização das relações existentes entre o discurso e os demais momentos da prática; e

(3) *análise do discurso* - compreende tanto a estrutura, como também a interação.

Para entendermos a função do problema na prática, não apenas identificamos e descrevemos os conflitos instaurados nas instâncias discursivas em questão, como também avaliamos o funcionamento de tais conflitos em práticas situadas. Consequentemente, levantamos possibilidades para superar o problema. Isto se efetiva quando desvelamos outros significados do funk de modo a possibilitar outro olhar sobre os seus produtores, consumidores e distribuidores. Para finalizar, é preciso que a análise realizada seja reflexiva. Isto confere criticidade à pesquisa.

Para Resende e Ramalho (2006), esse enquadre, além de ser mais complexo, promove a emancipação da ACD. As autoras apontam três argumentos em defesa dessa emancipação analítica: primeiro porque com ele (o enquadre) a abertura nas análises é maior; segundo porque o modelo favorece o interesse em analisar problemas decorrentes de relações de exploração; e terceiro porque o modelo permite recuperar, na formação de práticas sociais, a

---

<sup>18</sup> Essa discussão foi melhor desenvolvida no segundo capítulo.

relação articulada entre o discurso e outros elementos sociais. Vejamos abaixo a representação desse enquadre:

<b>Etapas do enquadre para ACD</b>		
1) Perceber um problema (atividade, reflexividade)		
2) Identificar os obstáculos a serem superados	a) análise da conjuntura	
	b) análise da prática particular	(i) práticas relevantes
		(ii) relação entre o discurso e outros momentos da prática
	c) análise de discurso	(i) análise estrutural
		(ii) análise interacional
3) Avaliar a função do problema na prática		
4) Explorar possíveis maneiras de superar os obstáculos		
5) Refletir sobre a análise		

QUADRO 2 – O enquadre de Chouliaraki e Fairclough (1999, p.60) para ACD.

Segundo esse modelo, os *momentos da prática* correspondem às diferentes articulações entre os elementos da vida social que são envolvidos numa prática particular. Conforme posto antes, essa articulação é também interna. Logo, a relação entre os momentos é dialética, já que tanto promove a articulação, como também a internalização deles. Nesse processo de articulação interna e externa, ocorre a transformação dos recursos simbólicos/ discursivos que compõem, em uma prática particular, o momento discursivo.

Dessa forma, a ação social (de manutenção ou de transformação) depende não só das circunstâncias sociais, como também da relação articulada entre as práticas sociais e os momentos de práticas. Uma vantagem desse enquadre é que ele possibilita a observação de redes de práticas interligadas, já que a análise considera as estruturas e as conjunturas. Assim, a observação da prática é mais completa. Lembremos que Fairclough (2003a) entende a linguagem como parte irreduzível da vida social estabelecendo uma relação direta entre ambos. Para o autor, os níveis do social (estrutura social, práticas sociais e eventos sociais)

correspondem diretamente aos níveis da linguagem (sistema semiótico, ordens do discurso e textos).

Assim, as ações discursivas do sujeito podem ser reguladas por ordens de discurso. Para Chouliaraki e Fairclough (1999), é importante considerar não só o sistema semiótico, como também o sistema social, já que a capacidade da linguagem para a construção de novos significados é ilimitada. Ademais, essa abertura da linguagem é possível graças ao dinamismo da ordem do discurso que gera novas articulações de discursos e gêneros.

Nessa perspectiva, as ordens de discurso são compostas por gêneros, discursos e estilos. De acordo com Chouliaraki e Fairclough (1999, p. 63), os gêneros são “tipos de linguagem ligados a uma atividade social particular”; discursos são “tipo de linguagem usado para construir algum aspecto da realidade de uma perspectiva particular”; e estilos correspondem a um “tipo de linguagem usado por uma categoria particular de pessoas e relacionado com sua identidade”.

A relação dialética entre gêneros, discursos e estilos revela uma relativa estabilidade nos modos de agir, de representar e de identificar-se em práticas sociais. Esses modos se correlacionam a três significados do discurso que são essenciais na proposta de Fairclough. Resende e Ramalho (2011, p. 49) representam essa relação de forma dialética e simultânea, conforme reproduzimos a seguir:

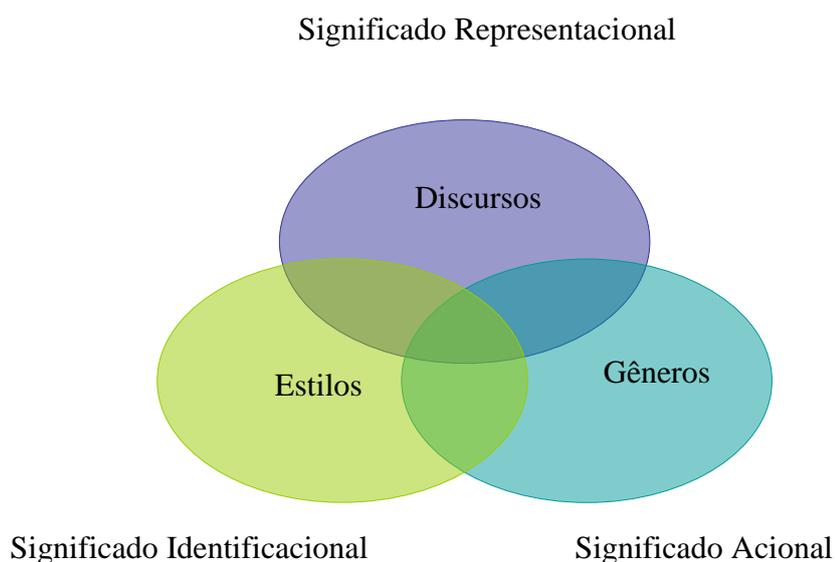


FIGURA 4 - Relação dialética entre os significados do discurso (RESENDE & RAMALHO, 2011, p. 49).

Desvelar esses significados no funk pernambucano é a proposta desse trabalho. Por isso, passamos a refletir sobre cada um deles e aproveitamos para apresentar as categorias analíticas que são a base desse estudo.

### **Significado representacional**

Os significados representacionais dizem respeito a um dos conceitos de discurso adotado pela ACD, ou seja, nesse caso, referem-se à noção mais concreta de discurso que designa a representação particular de nossa experiência no mundo. Compreendemos com isto que cada discurso revela uma perspectiva de mundo, bem como evidencia as posições das pessoas no mundo e as relações que são estabelecidas com esse mundo.

De acordo com Fairclough (2003), além de representar o mundo concretamente, os discursos apontam para diferentes possibilidades de construção da realidade. Isso implica dizer que projetos de mudança do mundo estão relacionados a perspectivas particulares de construir o mundo e de constituir-se nele. Assim, diferentes discursos podem se relacionar de modo a complementarem um ao outro, como também de modo a competirem entre si. É preciso deixar claro que é assim também que os atores sociais se relacionam. Isto é, se relacionam de forma cooperativa, competitiva ou dominadora e os discursos são utilizados por tais atores como parte do recurso para o estabelecimento dessas relações.

Para compreendermos essas perspectivas de atuação no mundo, recorreremos aos estudos de Giddens (1991), sociólogo britânico, que em sua *Ciência Social Crítica*, defende a ideia de que estamos vivendo as consequências da modernidade, designada por ele como modernidade tardia. Tais consequências resultaram em descontinuidades marcadas por traços como separação de tempo e espaço, mecanismos de desencalxe e reflexividade. O sociólogo sugere que, no âmbito das instituições sociais, a modernidade é multidimensional e que, nela, cada elemento tradicional (capital, indústria e controle da informação) representa algum papel.

Buscando dar conta do dinamismo e da ordem global das instituições modernas, bem como da natureza das descontinuidades, Giddens (1991) explica que tempo e espaço foram separados e recombinaos de modo a estabelecer relações diversas entre as atividades sociais. Para tanto, o crítico se vale da padronização do tempo<sup>19</sup> e da separação entre espaço e lugar,

---

<sup>19</sup> Giddens (1991) identifica a invenção e difusão do relógio mecânico como um importante passo no processo de “esvaziamento do tempo” que favoreceu, segundo ele, o “esvaziamento do espaço”.

fato que levou ao desenvolvimento do “espaço vazio”<sup>20</sup>, como traços dialéticos que provocam características opostas, no mundo moderno, e que são condição para o mecanismo de desencaixe, segundo elemento de descontinuidade. O sociólogo salienta ainda que uma genuína estrutura de ação e experiência, histórico-mundial, é formada a partir da recombinação entre tempo e espaço.

Nesse mesmo propósito, Giddens (1991, p. 29) se refere ao desencaixe como o “deslocamento’ das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço”. O estudioso distingue dois tipos de mecanismos de desencaixe. Um é a criação de fichas simbólicas, como o dinheiro, por exemplo, que é um meio de intercâmbio. Todavia, o sociólogo não concebe o uso da linguagem como uma ação social específica, como o dinheiro que é posto como “fundamental para o desencaixe da atividade econômica moderna” (idem, p. 33). Outro tipo de mecanismo de desencaixe é o estabelecimento de sistemas peritos. Tais sistemas são responsáveis por organizar grandes áreas, material e social, de nossa vida cotidiana atual, já que são de excelência técnica ou competência profissional. Ademais, conseguem remover, das imediações do contexto, as relações sociais. Giddens (1991) lembra que os dois tipos de desencaixe, além de promoverem, pressupõem a separação entre tempo e espaço.

Para concluir suas ideias sobre as descontinuidades do dinamismo moderno, Giddens (1991) discute a importância da reflexividade. Para ele, toda ação humana é definida pela reflexividade. Assim, argumenta que a reflexividade indiscriminada é uma suposição característica da modernidade. Logo, nós constantemente examinamos e reformamos nossas práticas sociais a partir de informações renovadas dessas mesmas práticas. Com isso, podemos entender que a prática do funk se atualiza à luz da renovação de informações sobre o próprio gênero musical. Desse modo, há uma refração entre pensamento e ação constantemente. Sobre a relação entre esses aspectos, Chouliaraki e Fairclough (1999) indicam que, na modernidade, os atores sociais se utilizam de informações vindas de fora. Daí porque sugerem ter sido a reflexividade externalizada.

Outro aspecto importante a ser discutido no contexto da modernidade é o papel da mídia. Esta desencaixa formas simbólicas de seus contextos comuns para reconfigurá-las em novos e diferentes contextos. Cabe aos atores sociais decodificar os bens simbólicos a que têm acesso. Thompson (1998) lembra que os indivíduos, ao interpretarem os bens simbólicos,

---

<sup>20</sup> Para Giddens (1991), tanto o fato de o espaço poder ser representado sem referência a um local privilegiado, quanto a possibilidade de diferentes unidades espaciais poderem funcionar em substituição ao espaço específico formam conjuntos de fatores essenciais para o desenvolvimento do “espaço vazio”.

passam a usá-los para reflexão e auto-reflexão, incorporando-os na compreensão de si e dos outros. Contudo, é pertinente atentar para o fato de que a apropriação de materiais simbólicos não é globalizada como sua difusão, mas sim localizada, uma vez que é em contextos sócio-históricos específicos que os indivíduos se apropriam de tais produtos.

Assim, os discursos, no contexto moderno, podem apresentar um elevado grau de compartilhamento e repetição participando de diferentes gêneros textuais e gerando diferentes representações. Isto ocorre porque os discursos apresentam uma estabilidade variável. Ademais, os discursos variam em escala desde representações localizadas a representações globais, podendo abrigar, em parte do mundo, um sem-número de práticas na vida social. Em razão disso, podemos afirmar que certos discursos (o neoliberal, o religioso), por apresentarem um elevado grau de repetibilidade, atuam em escala global, influenciando diversas práticas (BOURDIEU, 2010).

Dessa forma, em um único texto diferentes discursos podem ser articulados de modo a cooperar ou competir uns com os outros. Por esta razão, primeiro investigamos a **interdiscursividade**. Esta corresponde à articulação de diferentes discursos em um texto. Resende e Ramalho (2006) lembram que, quando a articulação entre discursos se dá por meio de competição, um discurso é negado para que outro seja afirmado. Logo, há um discurso protagonista e outro antagonista. Além disso, diferentes discursos podem representar um mesmo aspecto do mundo. Tal representação acontece através de relações dialógicas que podem ser harmônicas ou polêmicas.

Todo texto se comunica com outros, seja para aludir, referir, aderir ou se opor a eles. Esse diálogo é o que lhe confere vida, segundo Bakhtin (2004). É nesse diálogo, ainda conforme o autor, que se lança luz sobre o que é anterior e o que é posterior ao texto. Nisto reside, para ele, o contato de personalidades e não de coisas, simplesmente. Bakhtin defende que os discursos são *plurilíngues* (deles fazem parte múltiplas linguagens), *pluriestilísticos* (são compostos por múltiplos estilos) e *plurivocais* (são compostos por múltiplas vozes). Por articular várias vozes internamente é que os discursos são polifônicos, daí o seu caráter dialógico.

Em lutas hegemônicas, um instrumento bastante útil é a universalização de representações particulares. Isso permite a legitimação de discursos particulares, seja para questionar, seja para manter hegemônias. Esses aspectos possibilitam visualizar a relação entre os conceitos de discurso e luta hegemônica, bem como evidenciam a atuação de ideologias no processo de manutenção de hegemônias, ainda que simbolicamente.

No processo de lutas hegemônicas, as mídias também têm se destacado. É inegável que grupos restritos tiveram a possibilidade de divulgar seus discursos particulares com o acesso maior a novas formas de comunicação. Nesse cenário, as novas tecnologias têm um papel fundamental na disseminação de múltiplos discursos. Logo, atualmente, o manuseio de informações reconfigura as atividades sociais e os atores sociais também.

Fairclough (2003a) entende que a linguagem ocupa lugar central no “novo capitalismo”. Para ele, as relações entre diferentes campos da vida social são reestruturados, bem como as relações entre diversas escalas da vida social passam por um reescalonamento e é nisto que consiste o novo capitalismo para se manter como modelo dominante. Uma consequência imediata dessas transformações aponta o analista do discurso, é que o campo econômico pode colonizar outros campos sociais, inclusive o artístico (campo a que nos detivemos mais especificamente). A colonização de um campo por outro se dá por meio da incorporação de ideologias, ou seja, discursos-chave são utilizados estrategicamente para legitimar a inserção das pessoas no sistema capitalista de mercadoria, transformando-as em consumidores, a exemplo de práticas de publicidade (FAIRCLOUGH, 1989).

A respeito da significativa influência da publicidade, na vida moderna, para a colonização de um campo por outro, Fairclough (1989) atenta para o comprometimento da distinção entre propósitos estratégicos e propósitos comunicacionais a partir da criação de uma ambivalência. Nesse sentido, Habermas (2011) explica que nem todas as regras de ação comunicativa são convencionais. Ele reconhece que tanto as regras da ação instrumental, como as regras da ação estratégica exigem atitudes orientadas ao sucesso podendo significar um interesse particular ou o atendimento a uma norma.

Para essa discussão, os estudos de Van Leeuwen (1997) sobre a **representação de atores sociais** possibilita ampliar a presente pesquisa porque os posicionamentos ideológicos dos sujeitos em relação a si mesmos e a suas atividades podem ser mostrados com a análise das maneiras como os atores são representados. O estudioso traça um esboço do que chama “inventário socio-semântico dos modos pelos quais os atores sociais podem ser representados” (p. 169) buscando mostrar a validade de suas categorias tanto numa perspectiva sociológica quanto numa dimensão crítica.

Van Leeuwen (1997) propõe o estudo de dois grandes grupos de escolhas representacionais. O primeiro grupo *personaliza* os atores sociais, já que os representa como seres humanos. Essa *personalização* pode ser realizada com a utilização de nomes próprios, pronomes pessoais ou possessivos e substantivos. O processo pode ocorrer principalmente

através da *nomeação* (quando os atores são nomeados por suas identidades únicas) e da *categorização* (quando os atores são nomeados com as identidades e funções compartilhadas com outros). Outros dois modos de personalizar os atores são estudados por ele e úteis nessa pesquisa. São eles: a *generalização* (modo de representar o ator social pela classe a que ele pertence ou representa) e a *coletivização* (é uma forma de especificar os atores sem quantificá-los). Esses dois últimos processos podem ocorrer também na impersonalização.

O segundo grupo de escolhas representacionais é a *impersonalização*, processo em que a representação se dá, normalmente, por meio de substantivos abstratos ou concretos sem característica humana. Logo, duas são as formas de impersonalizar os atores sociais: abstração e objetivação. Quando atribuímos uma qualidade aos atores para representá-los, estamos promovendo uma abstração. Van Leeuwen (1997) distingue três formas de objetivação dos atores sociais. A primeira é a *espacialização* que é realizada quando se faz referência a um local que se relaciona diretamente com os atores. A segunda forma é *autonomização do enunciado*, quando a representação dos atores ocorre por meio da referência a seus enunciados. E a terceira forma de objetivar os atores é a *instrumentalização*, que ocorre quando os atores são representados através de instrumentos relacionados às atividades que exercem.

Vejamos uma reprodução resumida da proposta de Van Leeuwen (1997, p. 219):

<b>Personalização</b>	Categorização	
	Nomeação	
	Generalização	
	Especificação – Coletivização	
<b>Impersonalização</b>	Abstração	
	Objetivação	Espacialização
		Autonomização do enunciado
		Instrumentalização

QUADRO 3 – A representação dos atores sociais no discurso (VAN LEEUWEN, 1997, p. 219)

As ideias de Van Leeuwen (1997) sobre a representação dos atores sociais é bem mais complexa do que o que foi por nós apresentado. Isto porque o autor entende essa representação em uma rede de sistema bastante ampla que implica múltiplas relações entre os sujeitos. Contudo, nosso interesse é observar o modo de representação dos funkeiros como uma forma de acesso aos significados representacionais que podem ser revelados. Tais significados são estudados através de outras categorias também.

O terceiro elemento analítico utilizado no estudo dos significados representacionais do funk é o **significado de palavra**. A palavra não tem um sentido em si, mas antes sua significação é construída social e historicamente. Posto isto, o contexto é fundamental para entender as escolhas dos atores quando nomeiam a si mesmos e às coisas no mundo. De acordo com Fairclough (2001a), é preciso atentar para os sentidos de que as palavras se revestem ao entrarem em lutas hegemônicas diversas.

No processo de significação do mundo, as palavras podem ser investidas de valores ideológicos que evidenciam conflitos e dominação. No mundo capitalista, as formas de nomeação possibilitam ao analista desvelar as construções sociais, bem como as contestações. Fairclough (2003b) afirma que uma economia que (re)significa conhecimento e informação e se infiltra na vida cotidiana é uma economia baseada no discurso. Nesse cenário, o autor defende que processos de cálculo, manipulação e desenhos econômicos correspondem à tecnologização a que o discurso está aberto para manter o sistema capitalista fundado no consumismo. O que ocorre, segundo o estudioso, é a mercadologização do discurso. Portanto, no novo capitalismo, a linguagem ocupa lugar central e as representações estão associadas, cada vez mais, aos meios de comunicação.

Na sociedade atual, caracterizada pelo controle da informação, o poder do sistema comunicacional abrange redes flexíveis e flutuantes. De acordo com Giddens (2002), a modernidade é altamente reflexiva em virtude do alcance e da disponibilidade de informação no tempo e no espaço. Essas características da modernidade provocam, segundo o sociólogo, constantes revisões na construção de autoidentidades. Entretanto, para Fairclough (2003a), a informação está a serviço do controle não só de práticas, como também de condutas sociais, constituindo então o que chama de ‘aparato de regulação’. Os significados identificacionais são também importantes no estudo do discurso. É sobre eles que passamos a discutir.

## Os significados identificacionais

Retomando a ideia de que os discursos não são apenas uma maneira de representar o mundo, lembramos que são também modos de o enunciador se identificar, bem como de identificar a outrem. Portanto, as identidades são constituídas discursivamente pelos estilos a que está relacionado o significado identificacional. De acordo com Fairclough (2003a), o processo de identificação é construído de forma dialética, já que a representação está pressuposta no que se pensa ser. Isto porque os discursos são inculcados em identidades. Ou seja, o discurso favorece a constituição particular de identidades sociais ou pessoais. Para Chouliaraki e Fairclough (1999), o modo como as pessoas identificam a si mesmas e como identificam os outros é posto, de alguma forma, na linguagem particular usada por certo grupo de pessoas.

É pertinente lembrar ainda que o conceito de identidade conquistou maior espaço no contexto da modernidade tardia que, conforme já posto, apresenta consequências que desestruturam as relações sociais. Nesse cenário, é que se torna urgente também pensar a noção de diferença, já que, para afirmar a identidade, o enunciador pode se valer de diferenças e de afirmações sobre a diferença. Woodward (2000) sugere que as identidades são formadas em relação ao que não somos ou ao que não queremos ser.

Através dos estudos sobre a afirmação das categorias de identidades e de diferenças, enquanto construções simbólicas, não somente relações de poder podem ser percebidas, como também lutas pela (re)definição de ambas as categorias. Isto porque, para os estudos culturais (WOODWARD, 2000; HALL, 2006; SILVA, 2000), identidade e diferença são ativadas no discurso por serem atos de criação linguística que criam o mundo social. Nesse contexto, Fairclough (2003a) argumenta que tanto identidade quanto diferença, por estarem relacionadas às formas pela quais a sociedade produz e cria classificações, tornam-se fundamentais nos estudos críticos, já que possibilitam desvelar relações de dominação. Vejamos o que postula Hall (2000, p. 109) a esse respeito:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional - isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna.

Sobre essa relação dialética entre identidade e diferença, Resende e Ramalho (2006) defendem a ideia de que através da representação é que tais categorias se relacionam a sistemas de poder. Em consequência, salientam a importância desse estudo no questionamento de sistemas legitimados que dão suporte na atribuição de sentido seja da identidade, seja da diferença.

Hall (2006)<sup>21</sup> nega a existência de uma identidade fixa, essencial e permanente. Para ele (p.13), a formação de transformação da identidade se dá de forma contínua e é definida historicamente através das formas como “somos representados ou interpelados nos discursos que nos rodeiam”. Assim, o estudioso também nega a existência de um “eu” coerente e unificado. Em contrapartida, defende que momentos diferentes reclamam identidades diferentes. Isto implica reconhecer a (co)existência de identidades contraditórias que passam por deslocamentos também contínuos.

A multiplicação de sistemas de significação e representação cultural nos coloca em confronto com possíveis identidades também desconcertantes e cambiantes com as quais podemos nos identificar, ainda que apenas por um instante. Rajagopalan (2003) concorda com essa visão sobre as identidades, já que entende sua construção também em fluxo permanente. Tal aspecto, de acordo com Hall (2006), explica o fato de serem as identidades modernas descentradas, isto é, constantemente deslocadas e fragmentadas.

Partindo da ideia de que as identidades são construídas, interessa-nos investigar como ocorre essa construção, a partir de que elementos, quem constrói e com que finalidade. Para tanto, recorreremos aos estudos de Castells (1999) que sugere três processos de construção identitária, a saber:

1. *identidade legitimadora* - cumpre o papel de legitimar a dominação de instituições dominantes);
2. *identidade de resistência* - representa um foco de resistência daqueles atores sociais que se encontram em situação desprestigiada na estrutura de dominação); e

---

<sup>21</sup> Não problematizamos aqui as diferenças entre a concepção de Hall (2000) sobre a modernidade, que para ele é pós-modernidade, e a concepção de Giddens (1991) que pensa numa modernidade tardia, porque, estabelecemos uma aproximação entre ambas as perspectivas, sobretudo, em relação às descontinuidades contemporâneas que contribuem para o florescimento de identidades em fluxo.

3. *identidade de projeto* - é um recurso na busca por mudança social daqueles atores que pretendem uma redefinição de seu lugar na sociedade).

Nosso interesse aqui é investigar como ocorre o embate discursivo entre identidades, bem como analisar a fixação/estabilização e a subversão/desestabilização de construções identitárias. Todavia, é pertinente lembrar que a estabilização é relativa. Conforme posto antes, concordamos com a ideia de que as identidades não são fixas, mas instáveis e contraditórias. Nesse sentido, parece-nos natural a articulação de múltiplos papéis sociais. Segundo Ochs (1996), identidades são construtos sociais que abrangem todas as dimensões do ser social. Incluem-se nisto várias propriedades tais como *papéis sociais* (marido, pai, filho, amante, profissões diversas, etc), *relações sociais* (profissionais, de parentesco...), *posição* (classe social, status profissional, titulação) e *identidade de grupo* (gênero, religião, idade, etnia, etc).

Moita Lopes (2002) também defende as identidades como construtos plurais por serem constituídas de modo fragmentado, contraditório e em fluxo. Nessa perspectiva, o funkeiro não pode ser classificado única e exclusivamente como um ser violento ou até machista, já que ele também pode ser terno, amoroso, amigável, conciliador. Ou seja, é um ser múltiplo. Trata-se de um ator social que assume, acata ou rejeita identidades construídas discursivamente, além de posicionar ou atribuir ao outro diferentes papéis, conforme determinadas situações. Para Moita Lopes (2003), a identidade, por apresentar uma natureza social, constitui-se também em um construto político. Tais construções se dão em práticas discursivas que tanto podem operar a legitimação social, institucional, cultural e histórica de certas identidades sociais, como também torná-las ilegítimas, destruídas, encarceradas e patologizadas.

Nesse sentido, retomamos a distinção que Fairclough (2003a) realiza, com base em Archer, nos conceitos de “agentes” primários e secundários. Quando nascemos, somos posicionados involuntariamente no mundo (somos, por exemplo, homens ou mulheres, pobres, ricos ou miseráveis). Esse posicionamento primário não está sujeito à nossa vontade e estamos, a princípio, impossibilitados de alterá-lo. Todavia, por meio de nossa reflexividade (conforme posto antes), podemos nos transformar em agentes incorporados com capacidade para agir em grupo e para atuar no processo de mudança social.

Para analisarmos a construção de identidades no funk pernambucano, bem como a finalidade de tais construções, investigamos os elementos linguísticos que possibilitam

observar os significados identificacionais. Conforme posto no primeiro capítulo, analisamos tais aspectos a partir de três categorias, a saber: *modalidade*, *avaliação* e *metáfora*.

Em relação ao primeiro elemento analítico, a **modalidade**, lembramos sua forte inserção pragmática, já que diz respeito ao vínculo entre o enunciado e o enunciador. Koch (2004), baseada nos estudos de Parret, lembra que, além de serem classificáveis e convencionais, as modalidades são ativadas a partir do reconhecimento das intenções dos falantes e fazem parte dos atos ilocucionários<sup>22</sup> (atos que expressam o que fazemos quando falamos) próprios da significação dos enunciados.

Para Halliday (1985), a modalidade está relacionada à polaridade entre o positivo e o negativo e refere-se especificamente aos graus intermediários entre esses polos. Trata-se então das possibilidades situadas entre os polos, ou seja, está envolvida no que o falante diz, no julgamento a respeito das probabilidades ou obrigatoriedades desse dizer. Segundo essa perspectiva, há dois tipos de possibilidades em trocas de informação (proposições): uma referente aos graus de probabilidade (variando entre *possivelmente*, *provavelmente* e *certamente*) e outra referente aos graus de frequência (variando entre *às vezes*, *normalmente* e *sempre*). Já em trocas de bens e serviços (propostas), o autor distingue outros dois tipos de possibilidades intermediárias que representam graus de obrigatoriedade (entre prescrição e proscrição), que variam entre *permitido*, *esperado* e *obrigatório*, e graus de inclinação variando entre *desejoso de*, *ansioso por* e *determinado a*. Todavia, o linguista não classifica esses dois últimos graus (obrigatoriedade e inclinação) como sendo pertencentes à modalidade, mas sim ao que chama *modulação*.

A distinção que Halliday (1985) propõe entre modalidade e modulação é muito bem resumida por Resende e Ramalho (2006, p. 82) no quadro que reproduzimos a seguir:

---

<sup>22</sup> Retomamos aqui os postulados de Austin (1990) que distinguiu os atos que realizam ações, ou seja, os atos performativos (ilocucionário, ilocucionário e perlocucionário), daqueles que fazem apenas relatos, ou seja, os atos constativos.

TROCA DE	FUNÇÃO DISCURSIVA		TIPO DE INTERMEDIACÃO		REALIZAÇÃO TÍPICA	EXEMPLO				
Informação	<b>proposição</b> ( <i>propositio</i> <i>n</i> )	afirmação ou pergunta	<b>Modalidade</b>	<b>probabilidade</b> (possível/provável/ certo)	verbo modal	Eles devem ter sabido.				
					advérbio modal	Eles certamente souberam.				
					Ambos	Eles certamente devem ter sabido.				
								<b>frequência</b> (às vezes/ frequentemente/ sempre)	verbo modal	Isso pode acontecer.
									advérbio modal	Isso sempre acontece.
									Ambos	Isso sempre pode acontecer.
Bens e serviços	<b>Proposta</b> ( <i>proposal</i> )	ordem oferta	<b>Modulação</b>	<b>Obrigaçã</b> (permitido/ esperado/ exigido)	verbo modal	Você precisa ser paciente.				
					predicador verbal (-se)	Exige-se que você tenha paciência.				
								<b>Inclinaçã</b> (desejo/ ansiedade/ inclinação)	verbo	Eu quero ajudar.
									predicador adjetivo	Estou determinado a ajudar.

QUADRO 4 – Modalidade e modulação, reproduzido de Resende e Ramalho (2006, p. 82).

É importante perceber que, no discurso, o falante utiliza certas estratégias linguísticas que, além de revelarem engajamento com o que é dito, expressam seus interesses, suas vontades com relação ao interlocutor. Por essa razão, as modalidades são consideradas estratégias pragmáticas porque expressam parte da atividade ilocucionária. Como propõe Koch (2004), a importância de estudar as modalidades centra-se na busca de construir sentidos, bem como na compreensão do relacionamento entre enunciador e enunciados, já que, para a pesquisadora, a atitude do falante sobre o que diz é revelada através das modalidades.

Diferentemente de Halliday, Fairclough (2003a) não distingue modalidade de modulação. Podemos aproximar esse pensamento das ideias de Koch (2004), já que compreende as modalidades como relacionadas muito mais aos graus de comprometimento das pessoas com o que dizem do que em relação ao que fazem ao dizer. Para ele, fazer afirmações, perguntas (ou seja, trocar informações na perspectiva de Halliday), demandas ou ofertas (isto é, trocar bens e serviços para Halliday) são funções discursivas relacionadas à modalidade.

Para Fairclough (2003a), ao fazer *afirmações* e *perguntas* (trocar conhecimentos), a pessoa se vale de um tipo de modalidade chamada *epistêmica* (inserida no eixo da crença) que, além de reportar-se ao conhecimento tido de um estado de coisas, revela o comprometimento com a 'verdade'; enquanto que, ao fazer *demandas* e *ofertas* (trocar atividades), a pessoa faz uso de um tipo de modalidade inserido no eixo da conduta – a *deôntica*, que revela o comprometimento com a obrigatoriedade ou necessidade. Assim, o analista do discurso inclui os polos positivo e negativo, diferentemente de Halliday que previu graus intermediários entre tais polos.

Ao incluir a asserção e negação absolutas, Fairclough (2003a) propõe uma *modalidade categórica* em relação às modalidades epistêmicas e deônticas. Ademais, promove distinções temporais entre o hipotético e o não-hipotético. O linguista ainda sugere diferentes graus de afinidade, ao distinguir a *modalidade objetiva*, aquela em que não há clareza sobre o ponto de vista privilegiado na representação, da *modalidade subjetiva*, quando a afinidade expressa do falante é explicitada.

De acordo com Koch (2004), as modalidades epistêmicas compreendem o que é *verificado* (como certo ou estabelecido), *desmentido* (excluído), *decidido*, *plausível*, *contestável* e *indeciso* (não decidido, aquilo que nem é estabelecido, nem é excluído). A pesquisadora explica também que a modalidade deôntica revela a força ilocucionária do discurso por estar ligada ao que deve ser feito, ou seja, por ser a linguagem das normas. Assim, Fairclough (2003a) defende a relevância da modalidade na construção discursiva de identidades porque uma parte considerável do que a pessoa é está expressa no quanto ela se compromete com o que diz.

Para investigar o significado identificacional, selecionamos ainda o processo de **avaliação**, como posto acima. Trata-se de uma categoria menos complexa do que a modalidade que pode ser subclassificada em três outros conteúdos, a saber: o grupo das *afirmações avaliativas*, o grupo das *afirmações que utilizam verbos de processo mental*

*afetivo*, e, por fim, o grupo das *presunções valorativas*. Ramalho e Resende (2011) justificam a ligação dessa categoria a processos identificacionais particulares devido a revelarem apreciações e perspectivas próprias do locutor, que ele avalia como boas ou ruins, por exemplo.

Ao apresentarmos um juízo de valor sobre algo, estamos fazendo *afirmações avaliativas*. Isto implica que afirmamos ser esse algo desejável ou não, bem como também ele pode ser relevante ou não. De acordo com Fairclough (2003a), realizamos afirmações desse tipo através de um verbo, um advérbio, um atributo, ou até por meio de um sinal de exclamação. Como na proposta da teoria sistêmica-funcional para a modalidade como variando de graus de intensidade, há uma variação de baixa a alta intensidade. Assim, adjetivos e advérbios podem ser agrupados numa relação semântica contínua entre bom/ótimo/excelente.

Quando utilizamos verbos como detestar, gostar e amar, diz-se que fazemos *afirmações com verbos de processo mental afetivo*. A subjetividade é o que marca a dimensão afetiva das avaliações. Além de o autor se colocar explicitamente no texto, é possível observar também uma afinidade variável entre baixa e alta, como nas afirmações avaliativas.

Quando, além de nos valermos do dito, recorremos ao não dito, ao presumido, para construir o significado, diz-se que estamos diante de *presunções valorativas*. Fairclough (2003a) salienta a importância de identificarmos o que está presumido para desvelarmos as ideologias subjacentes na sustentação de certas relações de poder. Em consonância com essa perspectiva estão os argumentos de Bakhtin (2000) sobre a importância da entoação no desvelamento de julgamentos de valor presumidos. Para o autor, faz-se necessário nesses atos sociais regulares e essenciais considerar não apenas o verbal, mas também o extraverbal. Como o *corpus* de nossa pesquisa são letras de músicas, vamos atentar também para a entoação no processo de construção de sentidos nas canções. Bakhtin (2000) explica que *julgamentos de valor* presumidos são atos sociais regulares e essenciais. O autor esclarece que é na *entoação*, responsável por relacionar o discurso verbal e o contexto extralinguístico, que os julgamentos de valor encontram sua expressão mais pura. Assim, a entoação é social por excelência.

A **metáfora** é o terceiro elemento selecionado para desvelarmos os significados identificacionais do funk. Através desta, pode-se também universalizar perspectivas parciais. Quando fazemos uso de metáforas propomos a compreensão de algo por termos diferentes deste. No funk “história de um moleque” (exemplo 6, p. 108), a personagem central é

comparada indiretamente a um guerreiro (o moleque Didi, guerreiro da favela), tem-se uma relação metafórica entre “Didi” e “guerreiro”, ou seja, características de um “guerreiro” são atribuídas a “Didi” (por exemplo, coragem, força, valentia). Nisto reside a essência da metáfora, conforme argumentam Lakoff e Johnson (2002).

Faz-se importante lembrar que a nossa vida diária é repleta de construções metafóricas, até porque o sistema conceitual humano é naturalmente metafórico. Com isto, afirmamos que a nossa maneira de perceber o mundo é estruturada por nossos pensamentos que são, conseqüentemente, estruturados por conceitos. Fairclough (2001, a) salienta que, para além de serem adornos estilísticos na superfície do discurso, a metáfora é responsável por estruturar o nosso pensamento e a nossa ação no mundo. Para Lakoff e Johnson (2002), embora as metáforas sejam refletidas na linguagem, sua origem se dá no pensamento humano. Isto é, para eles, a metáfora está além da linguística ou do léxico, uma vez que existe em nosso sistema conceptual.

Os professores Lakoff e Johnson (2002) distinguem três tipos de metáforas que também são retomadas nesse estudo. Eles classificam as *metáforas conceituais* como aquelas que possibilitam a compreensão de um conceito em termos de outro. Outra classificação postulada pelos estudiosos é a de *metáforas orientacionais*, que usamos quando, com base em nossas experiências físicas e culturais, organizamos conceitos a partir de uma orientação espacial. Trata-se de um tipo de metáfora bastante recorrente em nosso cotidiano. O terceiro tipo refere-se a *metáforas ontológicas* que são construídas por meio da experiência física que temos com os objetos. Quando compreendemos nossa experiência através de objetos e substâncias, identificamos como entidades, seja através da referência, da categorização ou do agrupamento. Ou seja, esse tipo de metáfora possibilita que nossas experiências abstratas sejam racionalizadas (quantificadas, identificadas em seus aspectos, causas e conseqüências).

### **Os significados acionais**

Buscando desvelar os significados acionais no funk pernambucano escolhemos outras três categorias analíticas: *gênero (estrutura genérica)*, *intertextualidade* e *coesão*. A escolha por estudar a **estrutura genérica** se deve ao fato de que os estudos da ACD compreendem a linguagem como organizada por ordens do discurso, como já vimos antes. Tais ordens são responsáveis também por orientar a variação linguística. Segundo Fairclough (2003a), como constituintes da dimensão discursiva nos modos de (inter)ação, os gêneros nos permitem

investigar não apenas como o texto se apresenta no processo interacional, como também possibilita que compreendamos suas contribuições para a (inter)ação em eventos sociais.

Com base nessas ideias, faz-se necessário compreendermos que em um determinado contexto social, histórico e cultural, são articulados estilos e discursos com uma relativa estabilidade<sup>23</sup>. Isto porque a produção e utilização de gêneros discursivos particulares ocorrem em determinada prática social. Nesta é que acontece a definição de gêneros específicos. Logo, uma vez que ocorram mudanças nas práticas sociais, também ocorrerão nos modos de agir e interagir. Fairclough (2001a) defende que um gênero implica, ademais de um texto em particular, processos de produção, distribuição e consumo igualmente particulares.

Os gêneros podem variar de grau de estabilização e homogeneização, já que uns tendem a apresentar uma maior flexibilidade (como as letras de funk, por exemplo) e outros uma maior rigidez da estrutura composicional (uma tese, por exemplo). Sobre a importância da composição genérica e referindo-se aos atos enunciativos, Bakhtin (2003, p. 261) ressalta que tais atos “refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem (...), mas, acima de tudo, por sua construção composicional.” Ademais, a escala de atuação também é diversa de um gênero a outro, ou seja, há gêneros cuja atuação se dá em escala global, e outros cuja atuação se limita a uma escala local.

Ainda sobre a variabilidade nas formas de gêneros concretos, Fairclough (2003a) atenta para a variação nos níveis de abstração dos gêneros distinguindo o que chama de *pré-gêneros*<sup>24</sup>, ou seja, as categorias abstratas que entram na produção de diferentes gêneros situados e que não se limitam a redes particulares de práticas sociais (narração, argumentação, descrição, injunção, exposição e conversação) do que classifica como *gêneros situados* que correspondem às categorias concretas, ou conforme Marcuschi (2008), aos textos materializados. Estes são usados na performance de uma rede particular de prática (lenda, conto, notícia, funk...), como argumentam Chouliaraki e Fairclough (1999).

Em um gênero situado podem ser articulados vários pré-gêneros, embora Fairclough (2003a) saliente que na composição genérica existe um pré-gênero principal articulado a outros que são subgêneros e que funcionam de forma secundária. O autor propõe descrever e interpretar a referida articulação na análise da estrutura genérica para que se verifiquem as

---

<sup>23</sup> Bakhtin (2003), em “Estética da criação verbal” (1992), já atentava para a relativa estabilidade dos gêneros do discurso, bem como para o caráter individual de discursos particulares. Aspectos que evidentemente não excluem a multiplicidade de campos da atividade humana que utilizam a linguagem.

<sup>24</sup> Fairclough (2003a) busca em Swales (1990), estudioso que integra a análise formal e discursiva de diversos gêneros em contextos acadêmicos e profissionais, as bases para esse conceito.

implicações disto no processo de interação de que participam certos gêneros que podem ser construídos com mais sequências argumentativas que narrativas e vice-versa. O linguista não julga tão relevante o nome que se dá a um gênero na análise, pois lembra que não existe muita estabilidade na nomenclatura de gêneros. Daí porque ressalta a importância de o analista reconhecer o gênero como uma linguagem específica de que o usuário da língua se vale em domínios particulares. Além disso, critica a tentativa de estabelecer estruturas composicionais rígidas para os gêneros discursivos porque os compreende como potenciais sujeitos à variação e à criatividade em eventos discursivos reais. Por isto mesmo, não nos propomos nessa pesquisa a estabelecer fronteiras rígidas entre o funk pernambucano e o funk produzido em outros estados brasileiros, bem como não nos interessa distinguir estritamente o estilo funk do estilo brega, mas apresentar as características que aquele estilo musical assumiu em Pernambuco e como é possível a partir dele pensar a sociedade local e, sobretudo, os seus produtores e consumidores.

Todavia, considerando o argumento de Meurer (2005) de que, nos postulados de Fairclough, não há uma sistematização no estudo de gêneros, além de nos valermos dos estudos do linguista britânico, para analisarmos as letras de funk como gênero, nos valemos de pesquisas alinhadas a perspectivas teóricas com base sociorretórica, sobretudo porque partimos do entendimento de que o gênero atua na organização do cotidiano, além de também funcionar como uma ação social e cognitiva.

Em relação ao processo de interdependência entre as mudanças em práticas sociais contribuindo para mudanças também no formato dos gêneros, julgamos pertinentes os estudos de Bazerman (2006a, 2006b) e Miller (2009) que defendem a ideia de que as estratégias retóricas permitem aos usuários da língua compreender e reconhecer determinadas práticas como próprias de determinados gêneros e estilos. Bazerman (2006a), baseado na noção de fato social, salienta a importância do estudo de gêneros, bem como de seu funcionamento, já que, para ele, a ação das pessoas é fortemente orientada pelo que elas creem e tomam como verdade.

Bazerman (2006a) defende ser possível mostrar como os textos organizam não só as atividades, como também as pessoas. Para ele, é imprescindível identificar o que as pessoas realizam e como os textos favorecem a ação das pessoas, muito mais do que tomar os textos como um fim em si. Tais aspectos são retomados por nós e relacionados à proposta de Fairclough (2003a) sobre a articulação entre pré-gêneros e gêneros situados, como pode ser visto no capítulo 5.

Ainda com base nos estudos de Bazerman (2006a), recuperamos alguns conceitos fundamentais para a análise que empreendemos aqui no intuito de, além de reconhecer os elementos característicos do funk, identificarmos que elementos retóricos, linguísticos e organizacionais nos permitem mostrar como o funk, enquanto um tipo específico de uso da linguagem, regula o discurso controlando e ordenando o que pode ser usado. Tais conceitos são: fato social, atos de fala, gêneros, tipificação, conjuntos de gêneros, sistema de gêneros e sistema de atividades.

Vejamos tais conceitos resumidamente no quadro a seguir:

FATOS SOCIAIS	O modo como as pessoas definem uma situação é afetado pelo que elas acreditam ser verdade, ou seja, os fatos sociais.
ATOS DE FALA	Baseado nos estudos de Austin, o autor retoma a ideia de que quando usamos palavras não só significamos o mundo, mas fazemos coisas nesse mundo.
GÊNEROS	Correspondem a modos tipificados de agirmos em certa situação, ou melhor, são os modos de comunicação que tanto são reconhecíveis, como auto-reforçadores.
TIPIIFICAÇÃO	Processo que nos permite compreender a padronização e realização de determinadas ações em circunstâncias específicas.
CONJUNTO DE GÊNEROS	Compreende a coleção de gêneros produzidos e recebidos por uma pessoa em um papel específico.
SISTEMA DE GÊNEROS	Compreende os conjuntos de gêneros e as relações padronizadas estabelecidas entre pessoas que trabalham juntas, tanto na produção quanto na circulação e uso desses textos.
SISTEMA DE ATIVIDADES	Compreende o <i>frame</i> de que os gêneros são parte seja na organização, atenção ou realização de ações pelas pessoas.

**QUADRO 5** - conceitos fundamentais para a análise de gêneros proposta por Bazerman (2006a).

Nessa pesquisa, entendemos o funk como um gênero porque ele corresponde a modos tipificados de os produtores (funkeiros, MCs) agirem em situações comunicativas concretas. As ações realizadas pelos funkeiros são padronizadas. Logo, são reconhecíveis (o próprio

léxico nos permite reconhecer uma letra de funk). Ademais, as letras de funk, fazem parte de um movimento maior, de um sistema de gêneros e de um sistema de atividades que implica música, letra, gravação, contrato para shows, divulgação (shows, entrevistas, participação em programas de TV e rádio, vendas de CD e DVD). É preciso considerar essa diversidade de ações para dimensionar não só a projeção dos artistas, como os processos de manutenção e contestação de práticas sociais em que estão envolvidos.

Por serem entidades dinâmicas, os gêneros variam, como já dissemos, de complexidade. Também funcionam para orientar os interlocutores em práticas sociais específicas e possibilitam a compreensão de ações retóricas. Por essa razão, podemos dizer que o gênero compreende uma prática linguística, como também discursiva, usada de forma recorrente. Prática que se efetiva em situações próprias a certo evento. Evento este que é composto por ações conjuntas. Por essa razão também, reafirmamos que, não apenas nossa inserção social se concretiza por meio de gêneros, como também nossa atuação em sociedade se dá por meio de gêneros.

Outro elemento analítico relevante para desvelar os significados acionais do funk é a **intertextualidade**. Conceito que, segundo Trask (2008), foi introduzido por Kristeva, na década de 1960. A intertextualidade pode ser compreendida de diferentes formas, tanto como uma alusão direta a outra obra, como já apontara a crítica literária francesa (Kristeva), como também como a referência indireta de um texto a outro. De acordo com Kristeva (1974), todo texto é construído por um emaranhado de citações e é por meio dessa tecitura intertextual que se transforma em outro. A partir de então, várias correntes teórico-metodológicas comungam, ressalvadas as devidas particularidades, da ideia de que todo texto é heterogêneo, na medida em que estabelece um diálogo entre sua parte interior e o que lhe é exterior.

Já Fairclough (2003a) amplia e potencializa essa discussão sobre a intertextualidade por argumentar que o intertexto, presença de um texto em outro, marca não só a transformação desses novos textos, mas, sobretudo atualiza as remissões. Dessa forma, o linguista entende que, para representar<sup>25</sup> um discurso, a pessoa pode se valer tanto do discurso direto quanto do discurso indireto (parafrasear, resumir e ecoar, por exemplo). Assim, assevera que a autoria do dizer pode ser realizada de forma implícita. Nesse sentido também, faz-se necessário investigar não apenas que vozes são excluídas e incluídas nos discursos, mas de que maneira podemos observar a exclusão e também a inclusão dessas vozes. Resende e Ramalho (2006)

---

<sup>25</sup> É importante não confundir aqui a ideia de Fairclough (2003a) de “discurso representado”, mais próxima de discurso relatado, com os sentidos representacionais do discurso que ele também apresenta na referida obra e que tomamos como base para nossa pesquisa.

salientam que essa articulação de vozes pode revelar harmonia, cooperação ou tensão entre o texto que relata e o texto relatado.

É importante tecer algumas considerações sobre o discurso representado (relatado), já que a representação pode revelar fidelidade ao dizer, utilizando ou não as mesmas palavras. Por outro lado, a demarcação de limites entre as vozes pode não ser tão clara. Fairclough (2003a) distingue, além do relato direto e do indireto, o que classifica como ato de fala; relato em que nenhum conteúdo é explicitado na narração, apenas indicado, diferente do que ocorre em “História de um moleque” quando é explicitado um conteúdo da resposta da mãe (na mesma hora sua mãe já lhe respondeu/ essa roupa tá linda querido filho meu).

É relevante ainda salientar que a representação de um ou de outro discurso pode revelar as ideologias que subjazem a determinadas práticas. Uma voz pode ser apreciada ou depreciada conforme a representação que tiver em determinado discurso. Aspecto que pode ainda fazer ver na linguagem que poderes são sobressalientes. Resende e Ramalho (2006) retomam quatro formas enumeradas por Fairclough (1995) para demarcar o limite entre as vozes na conversão do discurso direto em indireto. Vejamos o quadro a seguir:

<b>Formas</b>	<b>Exemplos</b>
1. usar verbo <i>dicendi</i> <sup>26</sup> acompanhado de oração subordinada	“ele disse que...”
2. mudar de pronomes de 1ª e 2ª pessoas para os de 3ª pessoa	“eu vou...” muda para “ela disse que vai”
3. mudar os dêiticos	“aqui” passa a ser “lá”
4. mudar o tempo verbal para o passado	“eu irei” passa a “ela disse que iria”

QUADRO 6 - Formas de converter o discurso direto em indireto (Fairclough, 1995, adaptado de Resende e Ramalho, 2006).

Ainda de acordo com Fairclough (2003a), nem todo texto apresenta uma dialogicidade explícita. Logo, em alguns textos outras vozes são pouco visíveis, sendo reduzida a diferença, já que são abstraídas nos textos por serem apenas referidas e não relatadas. O autor explica a importância de se verificar o quanto o discurso é aberto em relação à diferença. Isto é possível através da intertextualidade. Contudo, Resende (2005) mostrou em sua pesquisa sobre como a literatura de cordel representa a infância que o fato de haver vozes variadas não indica

<sup>26</sup> Verbos declarativos, aqueles que utilizamos para introduzir um assunto (argumentar, esclarecer, garantir...).

necessariamente abertura para a diferença, já que tais vozes podem ser negadas enquanto uma é representada de forma hegemônica.

Fairclough (2003a) argumenta que a pressuposição se aproxima da intertextualidade. O diferencial é que aquela é entendida como o que é dado, não como o que é dito. Ademais, por tomar um conhecimento como dado, constitui um fechamento para a diferença. O pesquisador salienta que a pressuposição, diferentemente da intertextualidade, embora relacione um texto a outro, não deixa clara essa referência. Logo, fica mais a critério do leitor/ouvinte estabelecer as conexões necessárias a uma melhor e mais efetiva compreensão. Esses aspectos são discutidos mais adiante no capítulo 5.

A última categoria selecionada para discutirmos os significados acionais do funk pernambucano é a *coesão*. Isso porque através dela investigamos como se organizam os textos e, conseqüentemente, é possível desvelar modos de agir preferidos pelos atores sociais, bem como desvelar as implicações disto. A coesão é um princípio que faz o texto progredir à medida que estabelece uma cadeia estruturada de forma significativa entre os elementos ou partes textuais. Trata-se de ligações linguísticas utilizadas para criar a estrutura textual de forma explícita. Normalmente, esses conectivos são de natureza gramatical.

Segundo Trask (2008), Halliday foi quem cunhou o termo coesão cujo estudo tornou-se fundamental na linguística, principalmente nos estudos do texto. Este para Halliday e Hasan (1976) é uma unidade de sentido. Assim, os estudiosos defendem que um texto apresenta características que promovem sua unidade total. A coesão é entendida, conseqüentemente, também como semântica por estabelecer relações de sentido no texto. Os professores distinguiram cinco diferentes tipos de relações coesivas, a saber: referência, substituição, elipse, conjunção e coesão lexical. Essa classificação não se sustenta em uma análise mais acurada, como comprova Fávero (1991), ao questionar a distinção entre referência, substituição e elipse, já que a autora compreende as duas últimas como formas de referência. Koch (2005) também concorda com essa perspectiva e amplia a problematização dos tipos incluindo a coesão lexical na referência. Sem descartamos as contribuições de Halliday e Hasan (1976), mas concordando mais especificamente com os argumentos defendidos por Fávero (1991) e por Koch (2005), optamos por eleger a referência (inclusive a coesão lexical) e a conjunção (entendida como coesão por encadeamento de segmentos textuais) como relações pertinentes na investigação do *corpus* de nossa pesquisa.

A *referência* se dá por meio da utilização de elementos cuja compreensão exige o conhecimento/ recuperação de outros. Estes podem ser internos (endofóricos) ou externos

(exofóricos) ao texto. A retomada textual (endofórica) pode se dar por dois processos: anáfora (quando se refere a algo já expresso) e catáfora (quando antecipa um referente). A coesão lexical diz respeito ao efeito de sentido construído com a utilização de diferentes elementos lexicais que estabelecem uma relação de sinonímia com o mesmo elemento. Pode se dar através dos processos de retomada e antecipação, como mostramos no capítulo 5. Já a *conjunção* é um tipo de relação coesiva em que os itens constroem a coesão de forma indireta, já que não se relacionam com outros elementos, mas pressupõem suas presenças no texto. Os autores distinguem três tipos de relações conjuntivas: elaboração (expande o significado expresso em oração anterior ampliando sua caracterização), extensão (expande o significado adicionando, deslocando ou oferecendo uma alternativa) e realce (evidencia uma circunstância de modo, tempo, espaço, causa ou condição). A presente pesquisa foca nesse último tópico por parecer mais útil para evidenciar os modos como os períodos são articulados.

Ampliando essa discussão, Mondada (2005) conceitua a referenciação não apenas como uma relação entre palavras, mas como um processo dinâmico e intersubjetivo que se dá em interações reais e, portanto, está sujeito a mudanças, acordos e desacordos no desenvolvimento discursivo. Essa perspectiva é defendida também por Koch (2005) que atenta para a mudança de paradigma, já que nesse processo o que ocorre é, sobretudo, a (re)construção de objetos de discurso. Processo através do qual a realidade também é (re)construída pelos usuários da língua, pois, para a pesquisadora, as formas simbólicas são significativas na compreensão de como manipulamos o real.

Essas são as categorias escolhidas para desvelarmos os significados do funk pernambucano. Os modos pelos quais os funkeiros representam a si, aos outros e ao mundo mostram uma forma particular de inserir na sociedade. Essa particularização do indivíduo é ampliada quando investigamos os modos como identificam a si mesmos e ao mundo e, mais ainda, quando investigamos como age o funkeiro em seu discurso. No tópico seguinte, refletimos sobre discurso, ideologia e poder nos estudos da ACD.

#### **1.4 Revisitando as noções de discurso, ideologia e poder**

Iniciamos esse capítulo apontando o crescente interesse das ciências sociais pelo estudo do discurso e o conseqüente desenvolvimento de pesquisas, sobretudo das que inter-relacionam os campos do discurso e da sociedade. Esse fato poderia nos levar, ingenuamente,

a pensar que a definição do termo discurso seja uma tarefa simples. Porém, o que verificamos é que se trata de uma questão ‘um pouco’ mais complexa. Conforme afirma Pedro (1997), a definição de discurso parece ser mais complicada do que foi a definição de outros conceitos, como o de palavra e o de frase, que por um bom tempo pareceram inquestionáveis.

Na ADF, por exemplo, a língua é concebida como o lugar da falha, do equívoco, da luta política. Com base na tríade entre o materialismo histórico, a psicanálise e o estruturalismo, Pêcheux compreende o discurso como o lugar particular em que ocorre a relação entre a linguagem e a ideologia. Para o analista, o discurso é o efeito de sentidos entre locutores, um objeto sociohistórico em que o linguístico está pressuposto. Trata-se do objeto em cujo funcionamento se opera a ligação entre inconsciente e ideologia. É pertinente dizer que essa não é a única noção de discurso na ADF. Contudo, não pretendemos apresentar tendências mais atuais (MUSSALIM, 2001), mesmo porque essa abordagem, embora seja parcialmente recuperada no modelo analítico proposto por Fairclough, não compreende a dimensão social e crítica da ACD.

Nas diferentes abordagens que são classificadas como próprias da ACD, recuperamos outras definições que nos parecem mais adequadas e úteis ao desenvolvimento de nossa pesquisa. Lembremos que a pesquisa crítica é realizada com vistas a relacionar discurso e sociedade. No entanto, há mudanças nos esquemas teóricos propostos por estudiosos dessa vertente anglo-saxã. Embora compreendam o discurso como uma forma de ação social, Fairclough (2001a) e Van Dijk (2004) propõem abordagens teórico-metodológicas que se distanciam em alguns aspectos, haja vista as influências do marxismo e do cognitivismo que adotam, respectivamente.

Van Dijk (2008) compreende que o discurso, assim como a sociedade, é mediado pela cognição. Por essa razão, rejeita a ideia de que a estrutura social influencia diretamente a fala ou a escrita. Logo, sua proposta está centrada na tríade discurso, cognição e sociedade. A cognição é entendida não apenas do ponto de vista do indivíduo, mas também como um aspecto do social. Seu modelo de análise cognitiva do discurso estabelece pressupostos cognitivos e contextuais por meio dos quais são estabelecidas estratégias que possibilitam ao analista desvelar as representações mentais e sociais relevantes no processo de produção e compreensão do discurso.

Já para Fairclough (2001a), negligenciando a dimensão cognitiva e rejeitando a separação entre fala e escrita, o discurso é compreendido como uma ação social de uso da linguagem. Essa definição apresenta importantes implicações, defende o analista do discurso:

- ✓ Implica definir discurso como forma de ação. Nesse sentido, o discurso representa o mundo e é uma forma de as pessoas agirem sobre o mundo e sobre as outras pessoas;
- ✓ Implica estabelecer uma relação dialética entre a estrutura social e o discurso, uma vez que este é moldado e restringido por aquela que é condição e efeito seu.

Ao salientar essas implicações, o linguista britânico revela a influência de Foucault em sua teoria. Isso porque entende, a partir do conceito de formação discursiva, que a constituição de todas as dimensões da estrutura social é favorecida pelo discurso. Este, como prática social, significa o mundo seja em sua constituição ou em sua construção, além de representá-lo. Segundo Fairclough (2001a), os efeitos do discurso são a construção de identidades sociais, a construção de relações interpessoais e a “construção de sistemas de conhecimento e crença”. Por essa razão é que o linguista desenvolve o modelo tridimensional de análise discursiva (texto, prática discursiva e prática social).

Segundo a teoria social do discurso, a prática discursiva não contribui apenas para a reprodução da sociedade, como também para sua transformação. Nesse sentido, Fairclough (2001a) enfatiza a importância de considerar como dialética a relação entre discurso e estrutura social. Isso porque, dessa forma, o discurso não é determinado pelo social, ou seja, não é um simples reflexo da realidade social, nem o social é construído idealizadamente no discurso. Por outro lado, a relação dialética também torna indevida a ideia de que o discurso é determinado pelas estruturas sociais.

Ao tratar da prática social, Fairclough (2001, p. 94) atenta para o fato de que a ideologia é uma de suas orientações. Todavia, ocupa-se mais da prática política e ideológica, já que se interessa por desvelar a constituição, naturalização, manutenção e transformação das e nas relações de poder. Por isso, o autor compreende a *ideologia* como “os significados gerados em relações de poder como dimensão do exercício do poder e da luta pelo poder”. Já a política, além de ser um local de luta pelo poder, é “um macro delimitador nessa luta”. Daí porque afirma que, em diferentes domínios, diferentes tipos de discurso podem ser investidos política e ideologicamente de formas particulares. Van Dijk (2008) defende a importância de qualificar culturalmente a reprodução do poder, uma vez que os discursos, as cognições sociais, as estruturas sociais e as maneiras de reprodução do poder vão variar não apenas numa perspectiva histórica, como também de uma cultura para outra.

Como vimos, Fairclough (2001a) desenvolve o conceito de ideologia a partir dos estudos de Althusser. Por isso, baseia-se em três princípios: a existência material da ideologia, a interpelação dos sujeitos e a delimitação na luta de classe exercida pelos ‘aparelhos ideológicos do estado’. Entretanto, o analista crítico salienta limitações no trabalho de Althusser que, segundo sua perspectiva, não resolve a contradição entre a ideia de dominação que é imposta e a reprodução de uma ideologia dominante. Posto isso, o linguista argumenta que a realidade é construída por ideologias, que dimensões de formas e sentidos constroem as ideologias e que estas contribuem para (re)produzir ou transformar as relações de dominação.

Para Fairclough (2001a), a ideologia, assim como o discurso, é uma propriedade de estruturas e de eventos. Por isso, o linguista rejeita a ideia de que as ideologias são localizadas nos textos tendo em vista que as interpretações podem diferir e, conseqüentemente, os sentidos produzidos por meio delas também. Daí porque a noção de ordens do discurso é bastante útil no modelo de Fairclough (2001b, p. 39) que entende ordem do discurso como a “totalidade das práticas discursivas de uma instituição, e as relações entre elas.”

As ideias de Thompson (1995) sobre o conceito de ideologia influenciam fortemente a ACD. Para o estudioso, a ideologia é de natureza negativa. Por essa razão, na ACD, o estabelecimento e a sustentação de relações de dominação se dão através da ideologia que é inerentemente hegemônica, favorecendo e reproduzindo a ordem social de grupos que detém o poder. Assim é que, quando estão a serviço de manter relações assimétricas de poder, formas simbólicas são consideradas ideológicas.

Thompson (1995) distingue cinco modos de operação da ideologia. São eles: legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação e reificação. Quando a relação de dominação é representada como legítima, justa, o modo ideológico operado é a *legitimação*. Esta pode ser construída simbolicamente através de três estratégias, a saber: racionalização, universalização e narrativização. A racionalização que ocorre quando a legitimação se fundamenta em regras legais; a universalização ocorre quando em interesses gerais são utilizados para legitimar representações específicas; a narrativização acontece quando histórias passadas são utilizadas para legitimar o presente.

Através da *dissimulação*, relações assimétricas são estabelecidas ou mantidas com construções simbólicas de deslocamento, eufemização e tropo. Tais construções servem para negar ou ofuscar a dominação. O deslocamento é um processo que se vale da utilização de termos próprios de uma área em referência à outra, de modo que joga com valores positivos e negativos. A eufemização é uma estratégia utilizada para ofuscar aspectos instáveis de ações,

instituições ou relações sociais e, assim, valorizá-las. Já o tropo favorece o apagamento de relações conflituosas através da utilização de linguagem figurada.

Na *unificação*, a ideologia opera por meio de construções simbólicas de unidade, ou seja, tem-se a construção simbólica de uma identidade coletiva. Dois procedimentos são úteis à unificação. O primeiro é padronização que ocorre quando se adota um referencial padrão como se fosse partilhado. E o segundo é a simbolização que é uma estratégia de identificação coletiva por meio da construção de símbolos de unidade.

A *fragmentação* é um modo de operação ideológico que segmenta grupos e indivíduos para que eles não dificultem a manutenção de relações de poder. Esse modo pode ocorrer por meio da diferenciação, estratégia que se vale da ênfase em aspectos que promovem ou favorecem a desunião dos grupos. Pode acontecer também com o expurgo do outro, ou seja, aquele que é visto como um obstáculo à manutenção do poder passa a ser combatido simbolicamente.

O quinto modo de operação da ideologia é a *reificação*, processo de tornar permanente uma situação transitória. Pode ocorrer através da estratégia da naturalização, quando se naturaliza uma criação social. Outra estratégia é a eternalização que torna permanentes fenômenos históricos. Há ainda a nominalização e a passivização que servem para apagar atores sociais.

Além dos estudos de Thompson, são relevantes também as ideias de Foucault (2005b) para compreender melhor a proposta de Fairclough (2001a) em analisar o papel das ideologias nas relações de poder a partir das ordens do discurso na constituição de eventos. Em Foucault (2005b), “o discurso está na ordem das leis”. O discurso, em sua existência material, é transitório, está impregnado de poder (ou carregado de poderes) e supõe lutas, dominações e servidões. Para o filósofo, há três grandes procedimentos externos que funcionam como sistema de exclusão no discurso. Por isso, o discurso está sujeito à interdição (tabu ou palavra proibida), a uma separação e uma rejeição (oposição entre razão e loucura), à oposição do verdadeiro e do falso. Ademais, existem os procedimentos internos que também limitam o discurso, como o comentário, cujo papel é dizer o que foi silenciado no texto primeiro; o autor, que agrupa os discursos, é unidade e origem de suas significações, além de ser o foco da coerência discursiva e, por fim, as disciplinas, como um princípio que possibilita a construção segundo um jogo restrito.

Ainda segundo o filósofo, o controle do discurso é realizado também por um terceiro grupo de procedimentos formados pelas condições de funcionamento discursivo e pela

imposição de certo número de regras aos indivíduos que pronunciam o discurso. Porém, salienta que nem todos têm acesso a tais regras. Posto isso, percebemos que a apropriação dos discursos não está disponível a todos os sujeitos, ao mesmo tempo em que a produção discursiva segue certos rituais de uso da palavra que são próprios de determinados grupos, em sociedades também particulares. Disso decorre ainda que o discurso se inscreve na ordem do significante ao passo que se anula em sua realidade. Mais uma vez, temos explicitada a ideia de que os efeitos do discurso atingem de forma particular cada ordem. Isso porque, conforme salienta Foucault (2005b, p. 67), “as interdições não têm a mesma forma e não interferem do mesmo modo no discurso literário, no da medicina...”.

A abordagem tridimensional desenvolvida por Fairclough costuma ser criticada, sobretudo em virtude da influência da teoria marxista no estabelecimento do conceito de ideologia. A crítica ao materialismo que tratou a ideologia de forma mecânica foi bem desenvolvida em Bakhtin (2004). Este estudioso rompeu com a noção de ideologia baseada em relações binárias entre subjetiva/interiorizada e idealista/psicologizada. Para o autor, a ideologia deve ser pensada de forma concreta e dialética. Vimos que Fairclough (2001a) também adota a relação dialética para desenvolver seu modelo afastando-se, a nosso ver, do determinismo e da fixidez atribuídos ao modelo. Contudo, reconhecemos que o analista crítico não desenvolveu suficientemente essa discussão de modo que a classificação carece de um aprofundamento.

Vale considerar ainda que a ideologia, além de implicar uma tomada de posição determinada, expressa, organiza e regula as relações histórico-materiais dos homens. Dessa forma, também para Bakhtin (2004), os objetos materiais significam o mundo no grupo organizado no conjunto da vida social (GOMES, 2008). Bem semelhante ao que considera Foucault (2005b) sobre a ordem do discurso, é a ideia bakhtiniana de que há um universo de signo próprio de cada grupo social. Além do mais, como não existe signo que não seja ideológico, todo ele traz acentos apreciativos, ideológicos (múltiplas e contraditórias vozes ecoam dele) em todos os aspectos físico, material, histórico e também social (BAKHTIN, 2004). Recordamos assim que a linguagem é o espaço mais apropriado para a “materialização do fenômeno ideológico”, conforme aponta Miotello (2005, p. 170).

Para Bakhtin (2004), a ideologia é o sistema de representação da sociedade e do mundo. Nessa perspectiva, o sujeito representa uma força social, já que é envolvido totalmente pelo meio social. Embora focalize o papel das cognições sociais no conceito de ideologia, Van Dijk (1997) se aproxima dessas últimas discussões que desenvolvemos, tendo em vista que

para ele as ideologias organizam as atitudes e representações sociais comuns a determinados grupos. Tanto para ele quanto para Bakhtin e Fairclough é mais apropriado usar o termo ideologias no plural, devido a sua complexidade e amplitude. São as ideologias e os valores sociais que não só moldam os discursos, mas são também moldadas neles.

Não só a noção de ideologia, mas também a de poder são construídas na abordagem tridimensional proposta por Fairclough (2001a) a partir das contribuições do marxismo. O analista define poder a partir do conceito de hegemonia (GRAMSCI, 1971). A adoção do conceito de hegemonia nessa perspectiva implica compreendê-lo, além da liderança, sobretudo, dominação nos diferentes domínios político, cultural, econômico e ideológico (GOMES, 2008). Quando o poder é exercido sobre toda a sociedade por uma das classes econômicas apoiada por outras forças sociais, temos a hegemonia. Logo, hegemonia implica não só dominação de classes inferiorizadas, como também aliança. Por isso é que Fairclough (2001a, p. 122) defende que “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”. Nas instituições sociais em que possam existir desigualdades entre níveis e domínios diferentes é que a luta hegemônica se instaura.

Fairclough (2001a) lembra que para Gramsci a ideologia, como concepção do mundo, está implicitamente manifesta nas práticas sociais, nas instituições sociais ou nas ordens de discurso, se utilizamos a noção foucaultiana. Para o analista crítico, a concepção dialética, já pontuada na relação entre discurso e sociedade, assim como entre estrutura e evento, se aplica adequadamente à ideia de luta hegemônica. Isso é possível porque, em Gramsci, ideologias implícitas estruturam os sujeitos e lhes conferem um caráter ‘estranhamente composto’ e uma visão de ‘senso comum’ que naturaliza, automatiza e também reestrutura diversos efeitos de lutas, ou seja, articula, desarticula e rearticula elementos.

Dessa forma é que em seu equilíbrio contraditório e instável as estruturas discursivas são ordens de discurso. Isso implica dizer que a prática discursiva, compreendida em sua totalidade, é uma dimensão da luta hegemônica que favorece a reprodução ou a transformação de ordem do discurso, de relações sociais e assimétricas existentes.

Entretanto, Fairclough (2001a) ressalta que a hegemonia não é a única forma de dominação. Há ainda o estabelecimento do poder por meio da imposição de regras, normas e convenções que, segundo o linguista, parece corresponder a um modelo código de discurso.

Esse modelo modular seria orientado para a instituição, enquanto o de dominação como hegemonia, por ser um modelo articulação, seria mais orientado para o público.

Bem interessante e também adequada à nossa investigação é o poder enquanto controle social que restringe a liberdade de ação de determinado grupo ou organização. Van Dijk (2008) desenvolve o conceito de poder como uma propriedade das relações sociais, indispensável ao funcionamento da sociedade. Logo, o poder não é de todo ruim, existem relações legítimas de poder. Ao reanalisar a definição de hegemonia proposta por Gramsci a partir da análise cognitiva do discurso, o analista crítico amplia a compreensão do poder social incluindo, além da análise macro-sociológica e da economia política, a “análise das relações e formas de controle de classes, grupos ou organizações”.

Na abordagem elaborada por Van Dijk (2008), o poder social definido em termos de controle sobre as ações alheias pode evidenciar também o ‘abuso de poder’. Assim, partindo da ideia de que o controle não se aplica apenas ao discurso (prática social), como também à mente (representações pessoais e sociais), as ações sociais dos sujeitos também são controladas, mesmo que indiretamente. Por essa razão, o poder pode ser simbólico (BOURDIEU, 2010). Nesse contexto, o *controle* foi definido, por tradição, como o *acesso* preferencial que certos grupos detêm em relação a bens materiais ou simbólicos que a sociedade produz.

Para explicitar os aspectos da análise crítica do discurso desenvolvidos nesse capítulo, analisamos o funk O sistema fica louco, do MC Leozinho, com o qual relacionamos a abordagem teórico-metodológica do discurso como prática social, principalmente.

### Exemplo 3

#### **O sistema fica louco – MC Leozinho**

Não tenho culpa se o meu funk deixa o sistema louco  
e se a cadeia balança ao som de Cenário Louco  
o sofrimento na pele eu canto a realidade  
liberdade pros amigos que tão atrás das grades [x2]

É nessa letra de funk que eu venho cantando  
e peço a Deus que abençoe a todos aqueles manos  
que tão privado lá dentro esperando a liberdade  
que Deus perdoe a todos, eles só tão de passagem

Tudo na vida passa, a vida é uma faculdade  
bota a cabeça pra frente, tem que jogar com a mente

ser um cara inteligente, ter sempre Deus na frente

É nessa letra que eu mando em forma de mensagem  
que eu canto pra todos manos que perderam a liberdade [x2]

Com esse funk, o MC Leozinho responde a uma voz social que parece acusá-lo por apologia ao crime, sobretudo porque sua música provoca um deslocamento de tempo e espaço e “mexe” com os criminosos que se encontram sobre a guarda do poder público, dialogando com eles. Tal afirmação pode ser confirmada nos dois últimos versos. Porém, é preciso contextualizar essa afirmação a partir de questões que estão além do conteúdo posto. Argumentamos nesse sentido porque o artista produziu e gravou várias letras sobre a vida numa unidade prisional, sobre o sonho dos ‘manos’ de terem de volta a liberdade, ou mesmo clamando por esta, e também sobre o que teria feito ‘os manos da prisão’ serem encarcerados, como por exemplo, Liberdade para o patrão, Bater de frente com a oposição e a de maior sucesso, Cenário louco<sup>27</sup>. Por isso é que já no primeiro verso o cantor se refere ao ‘sistema’, termo utilizado para ativar o sistema penitenciário, ou carcerário, como é conhecida a rede de órgãos públicos composta pelas unidades prisionais do estado de Pernambuco (Cadeia Públicas, Presídios, Penitenciárias e Hospitais de Custódia), mais especificamente.

O primeiro verso é formado por uma oração composta em que o artista se isenta da responsabilidade de sua música (*o meu funk*) influenciar, interferir, ou melhor, estabelecer uma interação com os presos. A palavra ‘louco’ aparece duas vezes, mas com conotações bem distintas. Na primeira entrada, o termo recebe um valor positivo, já que se refere ao poder que a música desse cantor tem de se comunicar com aquele público, ou seja, refere-se à adesão dos presidiários ao som que ele produz, ao poder que ela tem de promover deslocamentos fazendo com que o presidiário também reflita sobre sua situação. Essa compreensão é reforçada no segundo verso, uma vez que ‘a cadeia balança’, quer dizer curte, aprecia; mas também pode ser: se inquieta refletindo sobre a condição a que os manos estão sujeitos e até resistindo ao que é imposto ou reivindicando melhorias. Já na segunda entrada, a expressão compõe um título de outro funk de Leozinho. Este categoriza o sistema usando essas duas palavras ‘cenário louco’. Temos no caso uma intertextualidade explícita com a outra canção, além de essa ideia reverberar outros discursos que são comumente acionados quando se trata do problema prisional em nosso país.

<sup>27</sup> Ver letras completas nos anexos.

A palavra ‘cenário’ nos remete a toda unidade prisional, um lugar superlotado, onde geralmente se vê o sol através de uma pequena janela (daí a expressão “ver o sol nascer quadrado”), com estrutura física bem precária (condições de higiene, dormida, espaços de lazer e de trabalho), sem falar na alimentação<sup>28</sup>. Além disso, a privação da liberdade, a saudade da família, dos amigos só tende a aumentar o ‘penar’. A realidade dura da prisão faz sobressair ‘o sofrimento’ que é muito mais intenso quando ‘é na pele’. Dessa forma, o MC Leozinho se exime de qualquer culpa, até porque seu canto é real. Ele não pode ser punido por ‘cantar a verdade’.

Voltemos à discussão desenvolvida por Foucault (2005b) sobre as ordens de discurso, já que uma das formas apontadas por ele como um sistema de exclusão está em opor o falso e o verdadeiro. Todavia, enquanto ser social e histórico, o ser humano classifica o discurso verdadeiro como o pronunciado a quem é de direito e como aquele que segue o ritual solicitado.

Ao defender sua música, o discurso do funkeiro não revela que não é legitimado, embora o artista argumente que “*canta a realidade*”. Nesse quadro, o cantor parece ter negado o seu direito de dizer, devendo ser desconsiderado enquanto interlocutor. A polícia e o ministério público, como órgãos da justiça, são as instituições que representam os discursos dominantes, na medida em que ‘tentam’ omitir problemas sociais levantados em alguns funks, quer negando sua legitimidade; quer produzindo significados negativos em relação aos cantores, como a situação ilustrada no exemplo 4 comprova (p. 99). Trata-se não apenas de um controle sobre o que se diz, mas implica ainda numa tentativa de controlar o que se faz ao dizer. Acreditamos ver nessa discussão uma forma de violência, ainda que simbólica. Descrente dos homens, resta ao enunciador se apegar ao divino: “*que Deus perdoe a todos eles só tão de passagem*”

Em contrapartida, é pertinente destacarmos que, quando o funkeiro opta por desvelar as suas verdades, ele termina por silenciar outras vozes que podem ser tão verdadeiras quanto a sua. Ao clamar pelo perdão e pela bênção divinos para os que se encontram presos, afirmando

---

<sup>28</sup> Embora reconheçamos as precárias condições listadas aqui, não podemos deixar de dizer que nas unidades prisionais de Pernambuco, como nas de todo o Brasil, são oferecidas no mínimo três refeições. Esse aspecto, independentemente da qualidade da comida, pode ser bem melhor do que a realidade a que muitos dos detentos estavam sujeitos quando eram livres. O Brasil ainda é um país de extrema desigualdade social e o acesso fundamental à alimentação está bem distante do ideal. Entre os anos de 2001 e 2003, exerci a função de agente feminina de segurança penitenciária (AFSP). Trabalhei na Colônia Penal Feminina do Recife, mais conhecida como Bom Pastor e, não raras vezes, presenciei familiares irem visitar as presidiárias no domingo levando vários recipientes plásticos vazios e saírem com os depósitos cheios do que havia sido servido no almoço. Era a reserva para a semana.

“estarem de passagem”, os coloca na condição de aprendizes, sujeitos ao erro<sup>29</sup>. Daí porque é cabível uma relação entre vida e faculdade. Se estivermos apenas de passagem na vida, somos eternamente aprendizes. Todavia, a vida em sociedade é regida por normas de conduta, sem as quais o caos se instalaria. Estamos de pleno acordo com Van Dijk (2008) sobre isso, sem dúvidas. Tais regras são ensinadas desde que nascemos e para esse conhecimento não se faz necessário um ensino formal. O saber sobre a conduta social do homem é tido como tácito na grande maioria, talvez até em todos, dos tipos penais. Por esses motivos, a punição é essencial e busca além de tudo levar o sujeito a conhecer e, sobretudo, a respeitar as regras para o bom andamento da sociedade<sup>30</sup>.

Com esse discurso, o funkeiro ignora de certa forma os demais cidadãos que possam ter sido prejudicados, inclusive com a perda do bem maior, a vida, pela ação de seus ‘manos’. A irmandade com quem se encontra preso é outro ponto relevante no exemplo. O MC aconselha seus irmãos a levantarem a cabeça ‘*cabeça pra frente*’, a serem inteligentes e, principalmente a acreditarem, terem fé em Deus. Faz-se necessário mais uma vez uma contextualização social, histórica e cultural para entender o sentido de pertencimento implícito na relação entre esses sujeitos. No Brasil, a maior parte das pessoas que estão presas é negra ou mestiça e pobre ou mesmo miserável. Esse grupo é o que está mais sujeito aos efeitos das desigualdades sociais que são bem mais complexas e vão muito além do que os diferentes níveis de acesso à palavra. As carências são muitas e estão distribuídas em várias áreas (educação, saúde, moradia, alimentação).

Do mesmo modo, a origem da maioria dos funkeiros e, especificamente, do MC Leozinho não difere muito disso. Logo, a identificação é revelada por esse forte sentido de pertencimento que envolve presidiários e funkeiro, bem como funkeiro e presidiários. Habermas (2011) argumenta que a comunicação intersubjetiva ocorre quando se compartilha o sentido comunicado. Ou seja, a interação acontece quando os participantes produzem sentido para o que é dito. A música do MC Leozinho é sucesso entre os encarcerados porque ambos a significam. Dessa forma, eles significam o mundo. Existe reciprocidade de comportamento entre eles. Com isso, não defendemos que suas condutas na vida sejam as mesmas (não verificamos aqui apologias ao crime porque agiria da mesma forma). O que

---

<sup>29</sup> Pode ser que a idade de Leozinho tenha influenciado o seu discurso. Não sabemos qual era a sua idade quando compôs esse funk, mas conforme dissemos no primeiro capítulo ele era adolescente quando começou a carreira e, desde o início, passou a construir esse tipo de funk.

<sup>30</sup> Conforme já discutimos, a precariedade do sistema carcerário brasileiro é reconhecida. Sem dúvidas que isso torna inviável, ou, pelo menos, dificulta muitas das funções da ‘pena’ que termina sendo apenas punição.

estamos defendendo, mais uma vez com base no pensamento de Habermas (2011), que entende a ação comunicativa como simbolicamente mediada, é que existe um consenso valorativo entre funkeiro e presidiários que favorece a interação efetiva entre eles. A ideia de pertencimento é tanta que os ‘amigos’ são transformados em parentes.

Com essa breve reflexão, tentamos ilustrar o tratamento teórico-metodológico assumido em nossa investigação. Todavia, salientamos que muitos aspectos, sobretudo as categorias analíticas devem ser discutidos mais adiante como, por exemplo, a questão da mudança social tão fundamental no modelo tridimensional de análise discursiva, e, mais especificamente, os significados representacionais, identificacionais e acionais. Ademais, devemos ampliar as reflexões feitas até o momento sobre o gênero funk.

O funk é o foco de nossas considerações no capítulo seguinte, tanto para entendermos sua inserção na cultura brasileira, como também para percebermos sua instalação e apropriação pelos jovens brasileiros que passaram a ser identificados por esse estilo. Dessa maneira, queremos apresentar melhor o nosso problema de pesquisa, bem como promover uma análise da conjuntura em que esse problema se encontra.

## 2 “A ONDA DO FUNK”: UMA HISTORICIZAÇÃO DO FENÔMENO

Apresentamos nesse capítulo as origens do funk e suas principais características. Embora tenha nascido como forma de contestação em que os negros norte-americanos, após migrarem de fazendas do Sul para o Norte dos Estados Unidos, denunciavam as desigualdades a que eram sujeitos e exigiam melhores condições de vida, isso por volta dos anos de 1930, o gênero foi redimensionado no Brasil, a princípio, afastando-se dessa forte tendência política. 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). Posteriormente, teve origem o funk.

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). Este, como primo rico, tornou-se um nicho importante para gravadoras como a Motown e a Stax (ESSINGER<sup>31</sup>, 2005). 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).

Seguindo a lei do mercado, o funk também passou por um processo de comercialização, embora fosse “produzido por e para uma minoria étnica”. Vianna (1988) mostra como esse processo tomou conta da black music norte-americana com a explosão “disco” invadindo as pistas de dança de todo o mundo e influenciando até alguns artistas da Música Popular

---

<sup>31</sup> Silvio Essinger é jornalista. O trabalho a que nos referimos não é resultado de uma pesquisa acadêmica, mas de uma imersão de um profissional desempregado (palavras dele) em um universo que suscita polêmicas talvez na mesma proporção em que transforma vidas, conforme mostram os relatos apresentados na obra.

Brasileira (MPB). Paralelo a isso, no bairro negro norte-americano do Bronx, em Nova Iorque, eram realizadas festas em praças públicas anunciando o que iria se configurar como uma reação da verdadeira cultura black. Os nomes mais representativos dessa reação black são os do disk-jockey jamaicano Kool-Herc, que incorporou a técnica dos sound systems, além de usar o aparelho de mixagem na construção de novas músicas, e de seu discípulo Grandmaster Flash, criador do scratch<sup>32</sup> e da figura do MC<sup>33</sup>.

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. Lugares habitados predominantemente por afro-americanos, mas também com uma grande parcela de imigrantes da América Latina que não consegue um lugar ao sol na “*terra das oportunidades e da democracia*”. 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.

Não demorou ao movimento hip-hop a conquista também das ruas nova-iorquinas de maior elegância. Como também não tardou a influenciar jovens de classe média, como os componentes do Run-DMC, e produtores e rappers ‘brancos’, como Arthur Baker e o grupo Beastie Boys, respectivamente. Não faltava mais nada para que o movimento ultrapassasse as fronteiras dos Estados Unidos para ganhar também o mundo. 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, como mostramos mais adiante.

---

<sup>32</sup> Trata-se de utilizar a agulha do toca-disco como instrumento musical arranhando o vinil em sentido anti-horário.

<sup>33</sup> Os MCs são os mestres de cerimônia (masters of ceremony) ou rappers, os repentinistas eletrônicos. Vianna (1988) explica que Flash passava o microfone para os dançarinos improvisarem discursos ao ritmo da música. Inaugurava-se o repente eletrônico (rap).

## 2.1 O Brasil no ritmo do funk

Diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos, onde os bailes eram realizados em um bairro negro; no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, os bailes eram realizados na Zona Sul, onde vive a classe média alta. Isso no começo dos anos 1970. Todavia, mesmo sendo lucrativo e bem frequentado (aproximadamente 5 mil pessoas iam todos os domingos aos bailes), o chamado baile da pesada que era realizado no Canecão teve de ser transferido para o subúrbio para que a já famosa casa de shows se transformasse no palco da MPB<sup>34</sup>. Os organizadores dessa festa eclética (tocava-se rock, pop e soul) eram o discotecário Ademir Lemos e o locutor de rádio Big Boy. Mesmo separado de Ademir, Big Boy continuou realizando esses bailes em diferentes bairros do subúrbio carioca e até em outras cidades.

Os salões da periferia embalavam seu público com uma mistura de samba e rock. Não tardou a que seguidores do Baile da Pesada montassem suas próprias equipes de som para animar essas pequenas festas. O fato é que o ecletismo inicial deu lugar à supremacia do soul<sup>35</sup>. Contudo, o acesso à produção discográfica americana era bem precário, já que as importadoras eram poucas e quem tinha acesso a alguns sucessos escondia a sete chaves para ser um diferencial no mercado cada vez mais competitivo entre as equipes de som. Essas dificuldades não impossibilitaram momentos gloriosos para os bailes, como bem mostra Vianna (1988) em sua importante e pioneira etnografia sobre o mundo funk carioca.

Os bailes não eram o único fundamento das equipes. A Soul Grand Prix, por exemplo, renovou o funk carioca ao pretender para os bailes uma função didática de conscientização negra, através da música e de esportes. Daí porque passou a ser rotulada pela imprensa de Black Rio. Ao som de James Brown, principalmente, os dançarinos criaram todo um estilo de vestir, de andar, de dançar e de viver o black. Em tempos de pós-ditadura militar, debater a alienação e o colonialismo cultural não soava bem aos ouvidos da polícia política. Tanto que muitos representantes das equipes de som, como Paulão (discotecário da Black Power) e Nirto e Dom Filó, ambos da equipe Soul Gand Prix, tiveram de se explicar ao DOPS. Além disso, não faltaram “tentativas de apropriação política e/ou comercial do fenômeno” (VIANNA, 1988, p. 28).

---

<sup>34</sup> Ver Vianna (1988).

<sup>35</sup> Vianna (1988) explica que as justificativas para essa escolha são precárias, mas ficam em torno de ser o soul o ritmo melhor para dançar. A nomenclatura soul estava atrasada em relação ao que já se conhecia nos Estados Unidos como funk, mas os discos de que dispunham os discotecários eram raros e as informações do que se passava nos EUA eram restritas.

Com essa função utilitária, didática, o soul se distanciava de sua origem deixando de ser apenas “curtição”, de ter um fim em si mesmo. O movimento se expandia por todo o país chegando a São Paulo, Porto Alegre, Minas Gerais e Salvador, onde parece ter de fato concretizado o desejo de conscientização idealizado pelos fundadores do movimento negro brasileiro, chegando inclusive a revitalizar o afoxé baiano<sup>36</sup>.

Diversão por diversão não tem cabimento, assim como também não bastava conscientizar. Por isso, além de conscientizar era preciso lucrar. Com esse objetivo, foram lançadas coletâneas de grandes sucessos de baile que levavam os nomes das equipes de maior prestígio e foram produzidos músicos brasileiros cantando soul em português. Embora as gravadoras não tenham poupado investimentos nem na produção nem na divulgação, a grande maioria dos discos de soul brasileiro foi um fracasso, com exceção do disco de Tim Maia. Dessa forma, tanto as gravadoras como a imprensa foram esquecendo a moda black. Mas, a Zona Norte continuava firme às origens dançando o disco-funk e o charme (funk mais melodioso).

Nos anos 1980, os raps mais pesados voltam gradualmente a ter mais espaço nos bailes. Ademais, surgem as danças em grupo (bem coreografadas e com passos sincronizados) e um “novo estilo indumentário”, bem nacional, distante do soul, do afro e do orgulho negro também. Os funkeiros passam a se vestir de forma aproximada aos surfistas da Zona Sul com bermudões coloridos, camisas tão coloridas quanto, bonés e tênis de marca (adidas, nike, reebok, mizuno), que de acordo com Herschmann (2000) seguem sendo símbolos de status social. O estilo é só aproximado porque, como bem observa Vianna (1988), o funkeiro incrementa o estilo largado com chapéus (que podem ser de palha) e/ ou um penteado bem cuidado e cordões de prata, o que pode parecer “cafona” ao estilo do surfista.

Nessa época, os bailes de subúrbio foram novamente descobertos pela imprensa. Ademais, os discos de algumas equipes de som obtiveram grande vendagem. Contudo, a função utilitária, conscientizadora do funk havia mesmo ficado para trás. Os bailes se configuravam de forma bem homogênea, embora variassem aqui e ali uma dança, roupas ou mesmo músicas. Sua função era divertir, se estabelecia definitivamente como “pura curtição”. A Zona Sul também redescobria a música negra e as influências não pararam por aí, já que o hip-hop passou a inspirar bandas de rock do Rio e de São Paulo.

No mundo funk, alguns elementos são imprescindíveis e bem demarcados como as equipes de som, os discos e os DJs. As equipes de som são responsáveis pelo transporte e

---

<sup>36</sup> Ver Vianna (1988).

montagem das caixas de som que devem ser bem potentes<sup>37</sup>. Já o DJ (o discotecário), caso não seja sócio da equipe, esta assumirá a tarefa de contratá-lo, normalmente com exclusividade. Na verdade, podiam ser utilizados dois discotecários, um para o funk e outro para a música lenta que será executada para acalmar os ânimos nos momentos de clímax do baile. No Rio de Janeiro, essas sessões de música romântica eram chamadas de “rala-rala” ou “mela cueca” (VIANNA, 1988). Já em Recife, a sessão recebia o nome de “hora do sarro<sup>38</sup>”.

Os discos merecem uma discussão à parte, já que o Brasil não tinha uma produção soul de qualidade que atendesse ao mercado nacional, de modo que, para adquirir o que era produzido nos Estados Unidos, o investimento tinha de ser muito maior. A dificuldade de acesso levava aos altos preços. Não só a distância geográfica servia de obstáculo, como também o idioma, pois muitos dos envolvidos nessas transações não falavam inglês. Logo, normalmente, eram as equipes que compravam os discos, quando não o DJ. Os hits de maior sucesso nos bailes eram importados em maior quantidade, mas ainda assim não era suficiente para atender às necessidades do mercado. Este era muito precário e, sobretudo desorganizado, com muitos intermediários, ou até atravessadores.

Já os DJs ou discotecários são os responsáveis pela seleção musical. Eles decidem, por “intuição” ou “sensibilidade”, normalmente em uma única audição, o disco que agrada os dançarinos. Assim, o DJ assume total responsabilidade sobre o sucesso ou fracasso de um baile. Responsabiliza-se também pelos dançarinos, para quem deve levar a diversão, muitas vezes a única a que o seu público tem acesso numa vida de ausências, frustrações e, quase sempre, sem perspectivas. Como se essas obrigações já não fossem suficientes, o DJ sabe que o baile lotado, a dança frenética e a euforia provocada pela música podem se transformar no combustível para brigas. Daí porque o baile flerta com a violência.

Herschmann (2000) descreve bem a questão da violência no mundo funk. O autor distingue bailes de comunidade, aqueles em que a violência é “proibida”, “combatida”, ou pelos organizadores dos eventos ou pelos homens do “contexto”, ou seja, pelo poder paralelo que não deseja a presença de policiais na área, dos bailes de corredor, festas em que a violência é “organizada”, “ritualizada” (ver capítulo 3), já que ninguém gostaria que seus eventos sofressem intervenção policial. O pesquisador julga curioso que os bailes de comunidade, onde não havia confusões, tenham sido interditados. Levantamos uma hipótese

---

<sup>37</sup> Além de animar os bailes, havia competições entre as equipes para ver qual possuía a melhor aparelhagem e desenvolviam o som mais potente.

<sup>38</sup> Esse dado foi recuperado do início da década de 1990, em um baile funk realizado no América Futebol Clube que frequentei.

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.

Mas nem só de violência viviam os bailes, o humor sempre foi peça chave e o erotismo também. No início, o erotismo podia não ser percebido nas letras, já que poucos dominavam o inglês. Todavia, a dança sempre foi um ponto forte para o desenvolvimento dessa área. Isto não apenas nos momentos de “rala-rala” para relaxar o público, mas também em uma dança que se tornou comum nos bailes cariocas, o “esfrega-esfrega”, cujos movimentos quase sempre simulavam uma relação sexual (VIANNA, 1988). Herschmann (2000) aponta que, nos bailes em que a violência era controlada, havia uma exacerbação de um clima de humor e erotismo.

Até o final da década de 1980, o funk no Brasil sobrevivia das produções estrangeiras, sobretudo, nova-iorquinas. Vianna (1988) aponta a falta de produção dos bailes que nada geravam, já que eram “puro consumo”, ponto final para tudo<sup>39</sup>. Os dançarinos apenas criavam refrão nas batidas funk, ou “traduziam” trechos das músicas de maior sucesso. Passados pouco mais de vinte anos do estudo do antropólogo, esse quadro mudou bastante. Os MC brasileiros começaram a surgir em grande número<sup>40</sup>. Muitas “melôs” e/ ou raps foram compostos dando uma face bem brasileira ao funk. Essas músicas podiam ser originadas até a partir de uma dança (*dança da bundinha, do cachorrão, do gorila gay...*).

Um bom exemplo dessa projeção nacional que podemos citar é o funk “*Eu não existo*” cantado por Claudinho e Bochecha, artistas que surgiram na década de 1990, tiveram projeção nacional e fizeram bastante sucesso por todo o país: *beijo sem abraço, circo sem palhaço, sou eu assim sem você, Romeu sem Julieta, Claudinho sem Bochecha, sou eu assim sem você*. Tamanho foi o sucesso que, anos mais tarde, a canção foi regravada por importantes

---

<sup>39</sup> Esse aspecto não era uma crítica do antropólogo, pelo contrário, o estudioso via a grandiosidade do mundo funk exatamente na extrema geração de energia, de divertimento e mais ‘nada’. Ver Vianna (1988).

<sup>40</sup> É importante enfatizar que nem todos tiveram uma vida artística duradoura. Muitos nem mesmo tiveram espaço na grande mídia, mas muitos se mantiveram fortemente no mundo funk.

representantes da MPB (Adriana Calcanhoto e Marina Lima), atingindo assim um público ainda mais “seleto”.

A música funk, embora não apresente muita variedade rítmica, é composta por uma variedade de estilos que podem ser distintos muito mais pela temática ou pelo tratamento desta. Dessa forma, identificamos alguns “subgêneros” que classificamos em quatro categorias, a saber<sup>41</sup>:

1. **Funk pancadão** – aqueles funks de batidas mais pesadas que, normalmente, apresentam letras com forte apelo à violência ou mesmo fazem referência a facções criminosas (normalmente, as músicas produzidas no Rio de Janeiro e em São Paulo) ou a eventos criminosos ou violentos, como o exemplo abaixo, do MC Leozinho do Recife<sup>42</sup> – Trio terror:

Meu trio terror  
quero ver invasão  
Vaniba e Alex e Leozinho no pancadão  
mas começou o baile funk  
olha só que correria  
meu trio terror chegou pra causar a agonia  
a chuva já cai lá fora  
o corredor fica apertado  
neguinho corre da frente quando vê o trio formado

2. **Funk curtição** – aquelas músicas de letras divertidas, explorando o lúdico, o humor, como o exemplo citado abaixo, dos MCs Leozinho do Recife e Boco – Tira Novinha<sup>43</sup>:

---

<sup>41</sup> Essa categorização temática é realizada por nós com base nos estudos de Vianna (1988), Herschmann (2000) e Essinger (2005).

<sup>42</sup> Embora estejamos discutindo o funk ainda no cenário nacional, carioca, mais especificamente, exemplificamos com produções pernambucanas porque, além de identificarmos relações entre o local e o nacional, promovemos um conhecimento mais amplo do que é produzido em Pernambuco. Ademais, essas toadas conquistaram muitos jovens pernambucanos, sobretudo jovens suburbanos, que num processo de extrema identificação passaram a consumir com muita intensidade a produção local.

<sup>43</sup> Embora a letra mostre elementos de um suposto erotismo, esse clima é quebrado pela música cuja execução remete ao lúdico.

Eu lá no baile na Mustardinha  
Tava com Boco cheio de Novinha  
E ele falou que tem uma na minha  
E eu convidei pra essa nova dancinha  
Eu tiro a camisa ela tira a sainha  
Eu tiro cueca ela tira a calcinha  
Se tu não tirar eu tiro na boquinha  
tira tira, tira novinha

3. **Funk erótico** – aqueles cujas letras exaltam a sexualidade e apelam para o erotismo ou até para a pornografia, como por exemplo, o cantado pelos MCs Leozinho e Boco – Homem piranha e prostituto:

Eu sou Leozinho o Homem Piranha  
Eu sou o Boco Prostituto  
Dj solta o tamborzão  
Para o baile ficar maluco  
dig, dig  
  
Mas eu coloco ela de quatro  
e pergunto com carinho (2x)

ela me responde logo  
é do Boco e do Leozinho.

Mas se faz cara de safada  
eu só dou tapa na cara (2x)  
faz cara de vagabunda  
eu só dou tapa na bunda

4. **Funk melódico (funk melody)** – aqueles identificados com batidas mais suaves e letras românticas. Esses conquistaram maior espaço na mídia e ajudaram a projetar o gênero nacionalmente. Em pernambuco, letras que homenageiam amigos mortos podem se enquadrar nesse grupo. Vejamos um trecho de outra música do MC Leozinho – Daria:

Confesso que nunca te esqueci  
Estou morrendo de amor por você  
Eu ainda te amo  
Está difícil de te esquecer  
Eu já pensei em ir por um momento  
  
Até tirar você do pensamento  
Eu acho que foi tudo em vão  
Mas não tirei você do coração

[refrão:]

Daria, de tudo pra poder voltar no  
tempo  
E reviver de novo os bons momentos,  
As nossas noites lindas de amor

Essa diversidade de estilos pode ser encontrada em qualquer lugar do país onde haja produção de funk. O acesso à produção do Rio de Janeiro era feito através de um processo bem semelhante ao descrito por Vianna (1988). Como não havia ampla divulgação, era o conhecimento de alguns poucos consumidores (DJs) que fazia o funk carioca chegar com força a essas cidades e conquistar uma legião de admiradores. Hoje, isso mudou bastante devido, sobretudo, à internet.

Em Pernambuco<sup>44</sup>, os bailes funks ganharam força, seguindo o modelo carioca, nos anos 1990. Porém, no final da década, começam a perder espaço para outros ritmos (lambada, forró estilizado/ universitário, pagode...). No início dos anos 2000, o movimento ressurgiu e começa a promover uma mudança radical nos bairros mais pobres. Os jovens se organizam e promovem bailes específicos de funk. Além disso, montam “pequenas gravadoras” e divulgam suas produções não apenas nos bailes, mas também através da propaganda boca a boca e em rádios clandestinas, como discutimos a seguir.

## **2.2 A cena funk (brega) na RMR**

A relação desenvolvida entre o movimento funk no Rio de Janeiro e a produção funk americana, que apresentamos na primeira parte desse capítulo, parece bem semelhante a que se desenvolveu durante anos entre o mundo funk recifense<sup>45</sup> e o mundo funk carioca, resguardadas as devidas proporções, é claro. É bem verdade que, na década de 1980, já existiam bailes funk no Grande Recife (como o realizado no América Futebol Clube, o do SESI do Vasco e o do SESI de Maranguape). Mas, foi nos anos 1990 que essas festas atingiram seu auge na RMR. Esse fato se explica devido à produção brasileira que foi bastante desenvolvida no período. Os funks nacionais possibilitaram a (re)conquista da mídia e, sobretudo, a diversificação cada vez maior do público.

De acordo com o que pesquisamos<sup>46</sup>, no Grande Recife, as equipes de som que se apresentavam nessas festas eram bem mais modestas, possuíam equipamentos menos potentes, mas animavam os frequentadores com uma estrutura bem semelhante ao que

---

<sup>44</sup> Para contar um pouco do movimento funk, em Pernambuco, recorremos à série de reportagens publicadas no jornal Diário de Pernambuco, entre os dias 17 e 20 de abril de 2005.

<sup>45</sup> É uma ousadia falar em mundo funk recifense, uma vez que, em Pernambuco, o movimento não apresentou nem de longe a “organização” carioca, nem envolvia tanta gente (sejam produtores/ organizadores ou mesmo tantos dançarinos) como no Rio de Janeiro.

<sup>46</sup> Muitos desses dados foram coletados informalmente com ex-alunos, frequentadores de bailes funk entre os anos de 2005 e 2007.

aconteciam no Rio. Os bailes tinham os momentos de funk mais pesados que levavam os dançarinos ao êxtase e os momentos em que se buscava baixar a euforia dos dançarinos, antes do final do baile. Era a chamada “hora do sarro”, aproximadamente meia hora de música “lenta”, romântica, “para dançar coladinho”, como recomendava o DJ.

Já no final da década de 1990, o funk enfraquece e a cena cultural pernambucana passa a se alimentar de outros estilos musicais (pagode, sertanejo). Entretanto, nos primeiros anos da década seguinte, o funk volta a ter visibilidade na cena local (suburbana). Rádios da RMR, como a Astral, a Litoral FM e a Viração tocavam parte da produção local de funk. Com um programa de rádio chamado Pancadão da Astral destinado ao gênero, na Rádio Astral, o MC Gera, Geraldo Diniz, convidava as famílias para dançar e saudava os funkeiros. O programa tinha duração de uma hora e era transmitido de segunda-feira até o sábado (em 2005). Era um dos mais conhecidos programas a divulgar boa parte da produção local.

Da mesma forma que aconteceu no Rio de Janeiro, esse gênero musical, em Pernambuco, apresenta as mesmas subdivisões. Entretanto, sua projeção é mais suburbana, algumas vezes até clandestina. Logo, os chamados “pancadões”, ou simplesmente os funks com uma batida mais pesada e, sobretudo, com letras que fazem referência a facções criminosas, inclusive ao Comando Vermelho<sup>47</sup> (CV), num diálogo com produções cariocas, fazem maior sucesso, como, por exemplo: “*Santo Amaro e João de Barros igual a Comando Vermelho*” (Rap de Santo Amaro e da João, MC Taz e Brainer).

Nessa cena periférica local, quem mais se destacou foi um jovem chamado José Leonel do Nascimento Neto, atualmente com 26 anos de idade, e mais conhecido como o MC Leozinho do Recife<sup>48</sup>. O jovem revela ter começado a frequentar bailes funks aos 14 anos de idade. Logo, desde o final da década de 1990, o mundo funk passou a fazer parte de sua vida, sobretudo a partir dos 17 anos quando foi convidado a subir no palco para dizer alguns versos. Assim, teve início sua vida profissional como MC, já que agradou a plateia. O rapaz deixou o anonimato de dançarino de funk para se tornar um dos maiores ídolos da juventude dos subúrbios pernambucanos. Mas ele não desejou permanecer à margem da cena cultural do estado. Seus sonhos parecem ser bem maiores, conforme se pode observar em trecho de entrevista reproduzido logo adiante.

Apresentamos algumas imagens do jovem artista:

---

<sup>47</sup> Organização criminosa que atua em favelas do Rio de Janeiro.

<sup>48</sup> Ao longo da pesquisa, vamos nos referir ao rapaz apenas como MC Leozinho, já que desde o início dissemos que nosso *corpus* é composto pelas letras de funk produzidas em Pernambuco. Ademais, o funkeiro ganhou fama apenas com esse nome, mas precisou acrescentar ‘do Recife’ porque já existia um MC Leozinho no Rio de Janeiro.



Foto de MC Leozinho disponível em seu site oficial:  
<http://mcleozinhodorecife.com.br/release.php>  
(Aceso em 12/12/2011).



Capa do mais recente DVD do MC Leozinho do Recife.  
<http://mcleozinhodorecife.com.br/release.php>  
(Aceso em 20/02/2013).

Não apenas o MC Leozinho, mas os demais funkeiros também querem mostrar sua arte fora do subúrbio. Para tanto, é preciso ter um maior espaço na mídia, o que não se conquista com os proibições, já que estes sucessos são condenados pela imprensa: “chamadas de *pancadões*, as músicas têm ao fundo efeitos sonoros reproduzindo tiros e gritos” (DP, 18/04/2005, A8). Vejamos o que disse o MC Leozinho sobre essa questão:

Quero ficar conhecido com meu trabalho, mas com esse tipo de música não dá porque nem todo mundo quer divulgar. Acho ainda, que as pessoas gostam do funk romântico, como um que eu fiz sobre uma garota que conheci em Olinda. Essa música é muito pedida no Pancadão da Astral. (Entrevista cedida ao DP, em 18/04/2005, A8)

Dessa forma, em Pernambuco, a saída também parece ser investir em “batidas” românticas ou, quem sabe, até tratar de temas religiosos: “*eu sou mais Jesus, eu sou mais Jesus, a ele eu entrego a minha fé, só ele me dá força e me mantém de pé*” (MC Leozinho). Outra opção é a mistura com outros gêneros/ estilos, como veremos mais adiante com o incremento do brega. Isto é o que se verifica atualmente, passados mais de oito anos desde aquela entrevista com o MC Leozinho. É importante explicar que dentro da subdivisão das letras que fazem supostamente apologia à violência estão as que denunciam dramas sociais (exclusão, pobreza) em que esses sujeitos estão envolvidos. Embora a temática da denúncia

venha suplantando o tema da violência, é pertinente perceber que aquela já se encontrava implícita nesta, como mostramos nas análises.

### **2.2.1 Sobre o baile funk na RMR**

É importante deixar claro que os bailes nunca deixaram de existir na RMR, desde o final da década de 1980. O que acontece é que, nos momentos de crise do funk, as festas deixam de tocar quase que exclusivamente os raps e passam a se manter com a promoção de outros gêneros (tecnobrega, pagode...). Esse fato não afasta o público jovem (funkeiro). Podemos comparar esse aspecto com o que mostrou Vianna (1988) em suas observações sobre os bailes funk no Rio de Janeiro. Lá, os frequentadores não curtiam apenas funk (esse é só o melhor estilo para dançar, talvez); pelo contrário, mostravam-se bastante ecléticos, conforme pontuou o antropólogo no período em que realizou a sua pesquisa e acompanhou artistas de outros gêneros em excursões no ambiente funk carioca.

Na entrada do baile, a referenciada revista dos frequentadores é minuciosa. Seguranças mulheres (as moças também são revistadas) e homens buscam impedir a entrada de armas, drogas e bebidas alcoólicas. Os organizadores da festa não desejam uma interdição. Logo, tentam diminuir os efeitos de possíveis desentendimentos que aconteçam dentro dos clubes. Nos dois principais clubes do Grande Recife a promover bailes funk, o Pagode do Téo e o Clube Rodoviário, o primeiro localizado na Zona Norte (Casa Amarela) e o outro na Zona Sul (Imbiribeira) acontecem bailes de corredor. Conforme a descrição de Herschmann (2000), galeras rivais formam um corredor no centro do clube e trocam agressões físicas e morais, chamam o “alemão” para o combate. Na RMR, esse embate também é produzido pelos homens. As meninas dançam em duplas ou em grupos e, raramente, se envolvem em confusões.

Nos bailes realizados no Grande Recife, a organização era bem semelhante ao baile funk carioca. Os donos de clubes chegavam a fretar ônibus para transportar os jovens até os bailes e deixá-los de volta em suas comunidades. Nesses eventos, quem parece determinar o clima da festa também é o DJ. As músicas que tematizam a violência e têm uma batida mais forte deixam os funkeiros mais eufóricos. Nos bailes de corredor, os chamados pancadões dão o tom do combate. Quanto mais conhecido o funk, mais levanta a “galera”, mais leva os funkeiros ao delírio. Sobre esse assunto, o DJ Adriano de Oliveira, discotecário do Pagode do

Téo, expôs o seguinte, em entrevista ao DP (em 18/04/2005, A8): “a pancadaria piora quando coloco *Boxe*, música do Rio de Janeiro que fala de Mike Tyson.”

Nesse contexto, o MC Leozinho se tornou o mais famoso funkeiro do Recife em virtude dos pancadões que foram o seu primeiro e grande investimento. Vejamos um de seus grandes sucessos: “*se brotar na João, vai virar peneira, se liga Bolado que na João de Barros não é brincadeira... só não abuse da sorte, se vier na minha favela só vai encontrar a morte, se deparar comigo alemão comece a rezar*” (MC Leozinho em parceria com o MC Taz). Nesse funk, observamos alguns elementos fundamentais do gênero, como a apresentação de um bairro (elaborada de forma a exaltá-lo/ defendê-lo); no caso dessa letra é a favela João de Barros, localizada na Zona Norte do Recife, que é apresentada ao rival, ao inimigo (chamado de alemão) como um local que oferece risco a ele se aparecer por lá, ou mesmo se “*botar parada*”, “*tirar onda*”<sup>49</sup>. O aviso aqui é nominal ao integrante de uma galera rival, o Bolado (que é de Maranguape, bairro da cidade do Paulista). Refletindo ainda sobre a questão da violência nos bailes, a partir dessa letra de funk, a história meio que se desfaz, ou se complica<sup>50</sup>, na medida em que a rivalidade entre os grupos parece ficar nas letras, já que as galeras basicamente pertencem à mesma comunidade. No entanto, o MC Leozinho é de Maranguape, bairro localizado em Paulista, cidade localizada na RMR, mas também se diz da PV (galera da Praia Verde, em Olinda) e defende o território da João de Barros, em Recife, área do MC Taz (galera da JB).

Os discos, no cenário recifense, também merecem destaque. O fato de frequentar os bailes e admirar os funkeiros (MCs) cariocas despertou em muitos jovens da RMR o interesse em se tornar artistas. Nos bailes do Grande Recife, o repente eletrônico também contribuiu para o surgimento desses novos MCs. Da mesma forma que, no Rio de Janeiro, Flash passava o microfone para os dançarinos, os DJs pernambucanos também davam voz aos funkeiros que mandavam as letras de improviso, normalmente exaltando a sua comunidade em detrimento de uma rival. Foi dessa forma que o MC Leozinho, aos dezessete anos, subiu pela primeira vez ao palco do Clube Rodoviário. O rapaz agradou ao público com “*O rap da união*”<sup>51</sup> e, desde aquela época (já se vão nove anos), tornou-se uma referência na cena funk local<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Gírias utilizadas no sentido de “se desrespeitar” a comunidade, se cometer alguma ilegalidade na área...

<sup>50</sup> Nas conversas com ex-alunos tomei conhecimento de que o MC Leozinho possuía parentes na João de Barros, de modo que também fez amizades lá, não rivalizando com os integrantes da JB.

<sup>51</sup> Música composta por Buchecha e gravada por ele em parceria com Claudinho. Ver letra completa nos anexos.

<sup>52</sup> Essa história é contada no site oficial do artista: <http://mcleozinhodorecife.com.br/release.php> (Acesso em 10/12/2011).

A evolução tecnológica e, conseqüentemente, o acesso mais fácil à tecnologia de ponta fomentou as produções desses jovens. Não é raro alguns DJs terem os recursos materiais (estúdios) necessários à gravação dos raps. Assim, longe das grandes produções da indústria fonográfica nacional, esses jovens gravam suas músicas e as divulgam na velocidade da internet. Gravam clipes e expõem no you tube. Como se não fosse suficiente a ajuda da rede mundial de computadores, essas produções são divulgadas pelo antigo e eficiente método boca-a-boca e através dos carrinhos ambulantes de CD e DVD piratas que circulam livremente por toda RMR. Tais produções são divulgadas em rádios comunitárias, ou mesmo clandestinas. A explosão nos bailes é quase uma consequência natural desse trabalho.

O estilo indumentário do funkeiro pernambucano é bem semelhante ao do carioca. A base continua inspirada no “surf wear”. As bermudas coloridas bem ao estilo dos surfistas são uma verdadeira febre. O tecido leve e as variadas estampas casam perfeitamente com o clima quente da região e com o jeito despojado dos rapazes que levam a sério a diversão. A vestimenta é um quesito tão importante que algumas letras se referem às marcas que são preferidas pelos funkeiros, como por exemplo, o “*Rap da Cyclone*”<sup>53</sup>, gravado pelo MC Leozinho. Completando o visual, os jovens utilizam camisetas também estampadas (de manga curta ou sem manga) e os indispensáveis tênis das principais marcas. Como adereços são comuns os bonés, os cordões em ouro ou folheados (a prata é menos usada), um relógio também em ouro e, por fim, podem usar brincos (mais próximos ao estilo de pagodeiros). Até nas letras podemos observar esse estilo funk de se vestir e de agir (*boto uma beca, um boné para o lado, boto um cordão de ouro e aquele nike encabulado*<sup>54</sup>). As meninas continuam investindo em peças que evidenciem as formas de seus corpos: calças em lycra, shorts ou saias bem curtos com tops.

Outro ponto alto dos bailes são as danças. A coreografia bem ensaiada e sincronizada faz muito sucesso, sobretudo nos bailes sem corredor. Ademais, as coreografias eróticas são outra fonte de “curtição”: “*porque quando o funk toca as mulheres ficam loucas descendo até embaixo com o dedinho na boca, com cara de safada...*” (Rap “*Vem que vem não para não*”, MC Leozinho). Já nos bailes em que há corredor, o embate entre os grupos rivais é ritualizado (os grupos se separam formando um corredor e cada um tenta capturar o “rival” que, se for arrastado para o lado oposto será fortemente agredido). Algumas letras costumam sugerir essa

---

<sup>53</sup> A *Cyclone* é uma marca de confecções, estilo surf wear, que se transformou no grande sonho de consumo dos rapazes do funk pernambucano. A letra completa dessa canção se encontra nos anexos.

<sup>54</sup> Trecho do funk *Vou pra balada*, gravado pelo MC Leozinho do Recife. Ver letra completa nos anexos.

disputa, como por exemplo, os funks “*Sou da PV*”<sup>55</sup> e “*O comando chegou*”<sup>56</sup>, gravados pelo MC Leozinho. Nesse contexto, a segurança nesses bailes serve muito mais para resgatar algum jovem que seja capturado pelo grupo rival.

Como já descrevemos, a violência dentro e fora dos bailes colocou essas festas em evidência na mídia local que não economizou palavras para condenar esses eventos<sup>57</sup>. Salientamos ainda que os meios de comunicação local, a exemplo do que ocorreu no Rio de Janeiro, generalizam e marginalizam essa produção juvenil local classificando muitos dos jovens funkeiros como pichadores e criminosos que depredam o patrimônio público e praticam assaltos, sobretudo, na saída dos bailes funks<sup>58</sup>.

O fato é que, diante da ocorrência de assassinatos (dentro e fora dos clubes) e dos atos de vandalismos na saída dos bailes, muitas dessas festas foram interditadas. Todavia, para driblar a interdição (que se restringia ao funk), algumas casas de shows continuaram funcionando com outros gêneros. A casa de show Kombeirão, localizada em Olinda, onde também funcionava a rádio Astral, promovia tanto bailes funk (sem corredor), como também festas bregas. Provavelmente esse contato do funk com o “tecnobrega” (brega pop, swingueira) favoreceu a reconfiguração do funk pernambucano, como discutimos, a seguir; além de atender às dinâmicas do consumo das audiências locais, como pontua Fontanella (2008). O brega é bastante produtivo no estado e passou a ser bem mais com a adesão dos funkeiros, conforme discutimos no tópico seguinte.

### **2.2.2 Sobre o funk-brega ou brega-funk**

Na produção do funk pernambucano se evidenciam alguns temas relevantes como: o desafio entre grupos, a (in)consciência política, a revolta/ denúncia social, a ausência ou presença do estado, as relações de amizade e companheirismo, o erotismo (apelo sexual) e o romantismo. Todavia, vale salientar que, nessa produção local, diferentemente do que já se observava no Rio de Janeiro, o funk romântico e de cunho erótico eram bem menos comuns (até 2006). Na RMR, o que se evidenciava com mais frequência eram letras voltadas para

---

<sup>55</sup> Ver a letra completa nos anexos. Na música, o cantor narra o que se passa até chegar ao baile no Clube Rodoviário e revela o grupo de que faz parte e aqueles com que possui afinidade (*formamos com...*).

<sup>56</sup> A letra completa é uma resposta aos grupos rivais. Há muitas ofensas e também ameaças, sempre de modo a ressaltar o grupo que o MC representa. O texto completo está nos anexos.

<sup>57</sup> Ver a série de reportagens publicadas pelo Diário de Pernambuco, entre os dias 17 e 20 de abril de 2005.

<sup>58</sup> Hoje, quase não há baile exclusivamente funk. A justiça determinou o fechamento de alguns devido a atos violentos e/ou criminosos ocorridos dentro ou nas proximidades. Atualmente, são mais comuns festas bregas onde também se toca funk.

certa glamourização do crime e de quem infringe a lei, como também funks com letras de protesto, de resistência às desigualdades. Essa tendência foi (vem sendo) alterada a partir da incorporação do chamado Tecnobrega e do Brega Pop<sup>59</sup>, estilos que explicitam a sexualidade e que afloraram no norte-nordeste, mais ou menos, no mesmo período (estamos falando da última década), ou, como preferem alguns, a partir da mistura do “brega pancadão, melody e samplers de funk carioca<sup>60</sup>”. Essa fusão foi também uma importante percepção dos funkeiros para permanecerem no mercado local. Entretanto, esses artistas não só se mantiveram na cena pernambucana, eles roubaram a cena e, hoje, são a grande atração do estado. Foi assim também que “ganharam” a Zona Sul.

Um bom retrato dessa nova configuração é um jovem de 20 anos, que atende pelo nome de Sheldon da Silva Ferreira, ou simplesmente, MC Sheldon. Ele é o artista de maior expressão no momento e realiza aproximadamente dez shows por semana. O artista é rotulado de “príncipe do brega suingueira”, mas sua equipe é composta por elementos bem comuns (próprios) à estrutura do funk. Fazem parte da banda, além do MC Sheldon, outro MC (o Boco), um DJ (o GG) e uma vocalista (Larissa). Nesse mesmo momento, outros nomes surgem com bastante força como é o caso dos MCs Metal (Leonardo Correia de Souza, 21 anos) e Cego (Hugo Alisson de Araújo, 22 anos). Sheldon e Boco já haviam gravado funks em parceria com o MC Leozinho do Recife, mas se projetaram mesmo a partir de 2011 quando, formando uma dupla, conseguiram colocar algumas de suas músicas entre as mais executadas em rádios da RMR.

Se o estilo brega não se estabeleceu como um gênero musical em si, fica difícil definir claramente o que seja o tecnobrega. Segundo Amaral (2009), trata-se de uma versão tecno (eletrônica) do brega cuja estética não é de “bom gosto”, ou de um brega pop. Desse modo, nós vamos apresentar generalizações sobre o que é esse estilo musical. O “ultra-romantismo” das letras associado a uma base sonora bem marcada de guitarra elétrica compõe o estilo. Fontanella (2005), em seu estudo sobre a estética brega nas periferias pernambucanas, já apontava que o consumo crescente do gênero indicava a busca de grupos menos privilegiados economicamente para se inserirem na cultura de consumo.

---

<sup>59</sup> Brega não é classificação de um gênero musical. Durante muito tempo se rotulou de brega o que era classificado como de mau gosto, o romantismo exagerado, ou como um gíria para se referir a algo antigo, “coisa de velho”. Com essas referências, muitos artistas se recusavam a aceitar tal denominação. Outros, porém, abraçaram o rótulo (Reginaldo Rossi, Waldick Soriano), mas tinham suas produções mais ou menos orientadas a determinado grupo, com certa faixa etária. Essa restrição é o que não se percebe hoje porque o “Brega” apresenta um “suíngue” que “ganhou” a moçada.

<sup>60</sup> *Revista da Folha*, 04, Jornal Folha de Pernambuco, Recife, 23/10/2011.

De acordo com Amaral (2009), o tecnobrega paraense é um gênero híbrido que mescla aspectos tradicionais com tendências internacionais. Ademais, ele argumenta que o estilo se fixa como uma forma de resistência de seus produtores e consumidores, já que estes ao mesmo tempo em que se opõem à cultura dominante se espelham nela. No Norte-Nordeste, as letras desse estilo, ricas em metáforas no mínimo inusitadas, vinham há algum tempo explorando narrativas que envolvem traição (triângulos amorosos), como, por exemplo, o trecho da música gravada tanto por bandas de forró como de brega “*mas veja que absurdo, o amor é feito capim, a gente planta, ele cresce, aí vem uma vaca e acaba com tudo*”; não reconhecimento de paternidade, como no trecho “*esse filho é, esse filho é teu, vou fazer DNA e provo que esse filho é teu, eu não fiz sozinha, você também tem culpa, sabes que filho da P tira a mãe da culpa*”; e também a vida sexual e de homens e mulheres, como no trecho “*dinheiro na mão, calcinha no chão, dinheiro sumiu, calcinha subiu*”, músicas também gravadas por bandas de pagode, forró e brega. Na verdade, o que observamos é que, embora se sobressaia o rótulo brega, a hibridização do funk se deu com gêneros musicais diversos.

A fusão desses gêneros promove uma hibridização tal que origina um “novo funk” — o funk brega<sup>61</sup> — trazendo à tona, no funk recifense, o erotismo mais explícito acentuando a sexualidade e representando efetivamente a capacidade que o funk possui não só de agregar, mas de integrar o diferente, o *outro* que pode ser simplesmente a outra face do *eu* (BAKHTIN, 2004). A fusão do funk com o tecnobrega apresenta letras em que o mais comum é o diálogo entre funkeiros e cantoras de brega tematizando, sobretudo, relacionamentos amorosos. O embate discursivo entre galeras rivais passou a ser travado entre os rappers e as cantoras de brega (lembramos os repentistas eletrônicos). Mesmo que a voz feminina não esteja presente, o MC “manda” a letra fazendo alusão à sua suposta interlocutora.

Nesse novo cenário, a indumentária dos rapazes passou a ser composta também por bermudões em jeans. Já o cabelo segue o modelo dos jogadores de futebol que estiverem em evidência. Como adereços, além do tradicional cordão em ouro e/ou prata, os jovens passaram a utilizar também brincos, normalmente, em brilhante ou strass, bem ao estilo dos cantores de pagode, como podemos comprovar na foto exposta a seguir.

---

<sup>61</sup> Essa classificação é realizada pelos cantores que a alternam com “brega funk”. É importante ficar claro que não nos propomos a verificar a validade da classificação, nos contentando com o que os músicos usam.

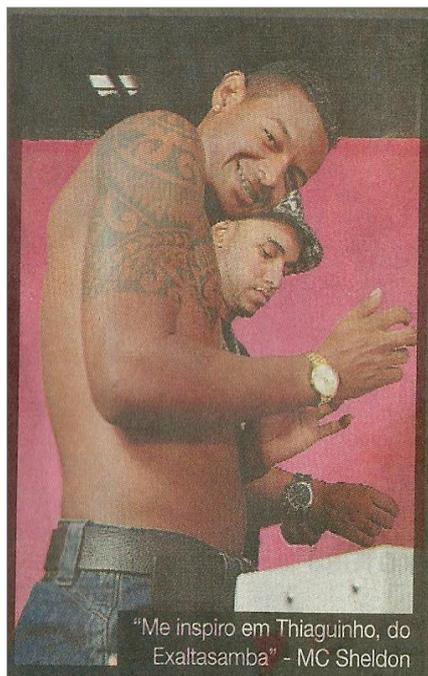


Foto dos MCs Sheldon e Boco para o jornal Folha de Pernambuco (*Revista da Folha*, p. 5, 23/10/2011).

“Me inspiro em Thiaguinho, do Exaltasamba” - MC Sheldon

A dança é extremamente sensual. As coreografias podem ser executadas individualmente ou em duplas, geralmente casais. O corpo todo se movimenta com um requebrado em perfeita sintonia. Os quadris principalmente executam movimentos circulares suaves e, ao mesmo tempo, firmes. A sessão “rala-rala” parece ter ganhado toda a festa porque os casais realizam a dança com o pleno contato corporal e um “esfrega-esfrega” que, algumas vezes, também simula atos sexuais. As roupas justas das mulheres contribuem para a melhor visualização dos movimentos e para “enlouquecer” os rapazes. Estes, “desprovidos de preconceitos”, rebolam e exibem os corpos malhados levantando levemente as camisas. As mulheres também vão à loucura (gritam histericamente pelos artistas!). É a festa da conquista. O baile brega (funk) se apresenta como o lugar para se mostrar ao outro e para vê-lo, admirá-lo também. Se o baile comum e, principalmente o de corredor não favoreciam a conquista, no ‘brega’, tem-se o oposto, já que o espaço se configura como o mais propício ao “romance”.

O clima de sedução é extremo e termina por levantar ‘novas’ polêmicas. É bem verdade que o erotismo não é composto apenas pelas roupas justas e pelas danças sensuais. O ritmo embala muito bem essa dinâmica corporal, mas as letras revelam, muitas vezes, intimidades de homens e mulheres. Nesse cenário, o que se diz toma proporções imensas. Tanto que alguns desses artistas ‘voltaram’ a ter de se explicar à justiça. Sob a suspeita de que os rapazes

estariam promovendo a pedofilia, o Ministério Público de Pernambuco intimou os cantores para dar explicações sobre as letras que se referem à gíria “novinha”, como, por exemplo, Se eu mato eu vou preso dos MCs Sheldon e Boco:

#### **Exemplo 4**

##### **Se eu mato eu vou preso – MCs Sheldon e Boco**

Mas se eu mato eu vou preso  
Se eu roubo eu vou preso  
Se e pra pegar novinha eu vou preso satisfeito

Mas se eu mato eu vou preso  
Se eu roubo eu vou preso  
Se e pra pegar novinha eu vou preso satisfeito

Se eu mato eu vou preso  
Se eu roubo eu vou preso  
Se e pra pegar novinha eu vou preso satisfeito

As novinha tem um feitiço de deixar os homem instigado  
Com seu estilo sapeca com sua franja de lado

E agora o novo modelo elas pedem com carinho  
Pare de bebe whisky e vem logo tomar todinho

As de 14 eu tô fora as de 15 é muito nova a 16 já tá na hora 17 eu vou agora

Essa é nossa pegada no estilo modelo novo vem dançar com MC Sheldon junto  
com MC Boco  
Porque eu sei que é complicado pela lei eu tô errado mas não posso fazer nada se o  
amor fala mas alto

Os funkeiros parecem estar bem atentos à visualização de “seus passos”, de sua carreira na sociedade. Aparentemente cientes da legislação, que tipifica como estupro a prática de sexo com menores de 14 anos de idade, eles, de acordo com a letra, se afastam dessas novinhas. Logo, parecem se precaver de situações como essa. É interessante observar que esse tipo de alusão a mulheres mais jovens, independentemente da gíria utilizada (novinha,

menina, garota, 'boizinha'<sup>62</sup>), bem como a suposta incitação ao sexo com esse grupo, não é exclusividade do gênero. Assim, alguns discursos são legitimados e outros não. Lembremos que a metáfora sexual construída através do uso do verbo *pegar* é bem comum a muitas letras. Contudo, não temos conhecimento de que a justiça também houvesse chamado para dar explicações o cantor Michel Teló, com o sucesso, internacional inclusive, *Ai se eu te pego*. A letra se utiliza do verbo *pegar* e, ao invés da gíria *novinha*, utiliza um termo que podemos entender como sinônimo *menina*<sup>63</sup> (“*Delícia, delícia/ Assim você me mata/ Ai se eu te **pego**, ai ai se eu te **pego**/ Sábado na balada/ A galera começou a dançar/ E passou a **menina** mais linda/ Tomei coragem e comecei a falar*”). É pertinente observar ainda que em ambos os exemplos o “*pegar*” foi empregado em orações condicionais, o que preserva a face do locutor, não evidenciando o comprometimento com o dito. Entretanto, reconhecemos a existência de uma contradição no discurso enunciado (exemplo 4, p. 99), já que em um momento, por reconhecer as restrições legais, o enunciador se afasta da ação criminosa, mas, logo em seguida, afirma que vai preso com satisfação se for por um ato dessa natureza (*pegar novinha*).

A duplicidade de sentido em canções brasileiras não é fato recente, nem mesmo propriedade de um gênero musical específico. Todavia, essa estratégia linguística só se transforma em polêmica e até em caso de polícia, dependendo de como é construída (se mais ou menos acentuada) e do locutor, o que implica pensarmos ainda no interlocutor (como o cliente, o mercado consumidor). Trotta (2009) faz uma pertinente discussão sobre esses aspectos em relação ao forró. Reflexão que podemos retomar aqui para pensarmos que, também no caso do funk (brega), o que temos é uma contradição no preconceito ‘velado’ a esse gênero musical, o que revela de forma mais evidente a existência de conflitos sociais.

A junção do universo funk com o brega, além de acentuar a sexualidade, promoveu também que os dramas pessoais, assim como os valores morais fossem articulados de forma mais lúdica, num jogo discursivo bastante estratégico. Esse processo é explicitado numa letra em que se processa um embate discursivo entre o masculino e o feminino. A música tem um tom humorístico, já que o rapaz é depreciado por uma mulher que supostamente estaria apaixonada por ele.

---

<sup>62</sup> Gíria já em desuso em Pernambuco que é um estrangeirismo formado a partir da adoção da palavra de língua inglesa “boy” que em um processo de derivação assumiu a forma “boizinho” no diminutivo e a forma “boizinha” para o feminino.

<sup>63</sup> Isso é o que concluímos ao tomarmos conhecimento de que o argumento que os funkeiros usaram em sua defesa foi o de que o termo *novinha* é utilizado em referência à mulher, qualquer uma, de qualquer idade.

Vejamos o funk brega (brega funk) Eu só brinquei de amor, gravado pelo MC Leozinho e por Anny Love.

### Exemplo 5

#### Eu só brinquei de amor – MC Leozinho e Anny Love

Sapequinhaaaaaaa, cheguei oh oh oh oh ooooooo  
é o MC Leozinho e a Anny Love  
nesse novo swing que as novinha se sacode (2x)

(ele)

chego no brega-funk chamo ela pra dançar  
e fui logo avisando pra ela não se apaixonar  
eu não sou de ninguém aonde eu chego eu paro tudo  
o meu jeito é safado e meu estilo é prostituto  
a minha vida é louca mina pode botar fé  
eu tenho moto carro dinheiro e muita mulher  
eu só brinquei de amor  
eu só brinquei de amor  
eu bem que te avisei mas você não acreditou

refrão

(ela)

mas no final do baile essa história mudou  
no jeito de menina você apaixonou  
você tá se achando pare com esse embalado  
eu já fiquei sabendo que tudo isso é emprestado  
tu não tem carro moto dinheiro e nem mulher  
tu ilude as mina com esse papo de mané

(ele)

eu não tô nem aí  
eu não tô nem aí  
tu que se apaixonou e agora corre atrás de mim (2x)

eu só brinquei de amor  
eu só brinquei de amor  
eu bem que te avisei mas você não acreditou (2x)

refrão

Numa narrativa que se passa em um baile, o rapaz se apresenta como um grande conquistador e avisa para uma “novinha” não se envolver emocionalmente com ele que, embora se engrandeça de suas posses materiais, não se apega a ninguém. Entretanto, toda essa

imagem é desfeita quando a moça desmente o sujeito e o desqualifica enquanto “amante ideal” (*papo de mané*). Ademais, afirma que ele foi quem se apaixonou pelo jeito de menina dela. A quebra da narrativa faz com que os protagonistas troquem de lugar em um jogo cênico dinâmico em que o elemento feminino se faz ouvir reclamando outra posição. Trotta (2011), investigando a sexualidade, a moral e o humor na telenovela brasileira, argumenta que o humor favorece uma articulação menos tensa no processamento de comportamentos sexuais, éticos e morais.

Nesse sentido, passamos a discutir o gênero letra de funk como uma prática social em que se evidenciam ideologias e relações de poder. Essa discussão é realizada a partir da análise do funk também como prática discursiva que envolve refletir sobre ações de codificação, socialização e recepção.

### **2.3 O funk como prática social**

A Análise Crítica do Discurso (ACD), conforme já dissemos, é uma abordagem teórico-metodológica que atua na interface entre estudos da Linguística e das Ciências Sociais. De seu diálogo com a Ciência Social Crítica (CSC), a ACD, numa relação dialética, entende que o discurso (re)cria, reforça e transforma não só identidades e posições sociais, como também relações e modos de crenças. Essa relação é dialética porque permite aos estudos das CSC lançar mão de um arcabouço para análise textual, ao mesmo tempo em que possibilita aos estudos da linguagem se valerem de teorias sobre a estrutura e ações sociais.

Partindo da ideia de que o papel da linguagem é mediar a vida social, recorreremos à noção de prática social, uma categoria filosófica, constituída por discurso, atividade material e mental, relações sociais, poder, crenças (instituições, rituais...). É nos campos da economia, da cultura e da política, bem como da vida cotidiana que as práticas se concretizam. Daí porque se faz necessário uma análise ampla do discurso, uma análise que compreenda as dimensões da estrutura social, além da linguística. Nesse tópico, pretendemos refletir sobre como a organização social molda a prática discursiva do funk.

Para uma melhor compreensão dessa categoria, buscamos os estudos de Bourdieu (2010) sobre alguns aspectos da vida social, especificamente quanto aos conceitos de *campo* e *habitus*. Na ideia de *campo*, temos a organização da vida social tanto em relação a como se configuram os papéis sociais (posições dos agentes e de estruturas), quanto sobre o processo

histórico em que tais papéis se efetivam. É no interior do campo que posições são tomadas, negociadas e contestadas.

Trazendo essa noção para a área da Linguística Textual, podemos relacioná-la com o conceito de *domínio discursivo* que, segundo Marcuschi (2008), corresponde a uma instância de produção do discurso ou da atividade humana, como a religiosa, a jurídica, a educacional e a de entretenimento (nosso foco). Nesses campos, é por meio da oposição que se estabelecem as posições (juiz ≠ júri, professor ≠ aluno, artista ≠ indústria cultural ≠ público). Embora essa classificação bourdiesiana tenha origem no pensamento relacional, próprio do estruturalismo, ela nos serve aqui para refletirmos sobre a perspectiva da ação, já que o *campo* se configura como “um espaço de possibilidades estratégicas no qual os atores sociais possuem trajetórias em potencial e cursos de ação” (HANKS, 2008, p. 44). Dessa forma, é no *campo* que o sujeito é modelado. Isto não implica pensar que a constituição do indivíduo seja estanque, que os papéis não sejam negociáveis e até que não possam ser transformados.

Já a noção de *habitus* compreende a marca do social (mental e corporal) no indivíduo. São os modos de falar e de agir (mental e fisicamente) corporificados nas ações comunicativas que constituem o *habitus*. Portanto, é no *campo* que o *habitus* é corporificado. O sujeito social opta por determinadas escolhas lexicais e sintáticas não apenas porque avalia os valores sociais envolvidos em determinado evento comunicativo, mas principalmente porque incorpora gestos, postura e linguagem próprios do grupo a que pertence ou com que se identifica, ou ainda a que deseja pertencer.

No caso específico do funk, examinamos os aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos relevantes na produção cultural do funk. Nesse processo a negociação de identidades culturais mistas, híbridas ou transicionais é alçada ao topo da indústria cultural local e ocupa uma posição bilateral, a princípio contraditória (periférica e central, ao mesmo tempo), mas evidenciando que, na atual sociedade de consumo, a identidade plural produz e (re)cria um mercado próprio.

Nesse quadro teórico, é pertinente retomarmos algumas discussões sobre o conceito de identidade. A partir de estudos da linguagem e da antropologia, também investigamos a constituição de identidades sociais (MOITA LOPES, 2003. HALL, 2006) em uma letra de funk. Isso para compreendermos efetivamente a noção do funk como prática social. O estudo das identidades ganha força na pós-modernidade em que afloram as mudanças culturais, sociais, econômicas, políticas e tecnológicas. Dessa maneira, tornou-se urgente repensar os nossos papéis sociais, bem como nossas vidas. O conceito de identidade é fundamental para

compreendermos as transformações porque vem passando a sociedade brasileira. Nesse sentido, é preciso atentar para o fato de que usar a linguagem é praticar uma ação com vistas a alguém e em determinado contexto.

Segundo Moita Lopes (2003), a identidade é um construto político, tendo em vista sua natureza social. O que a pessoa é, ou seja, sua identidade social é construída em práticas discursivas. Posto isso, fica claro que hoje é preciso entender identidade como um construto plural, já que é constituída de maneira fragmentada, contraditória e em fluxo (MOITA LOPES, 2002).

Já dissemos que o mundo funk é extremamente masculinizado<sup>64</sup> de modo que se faz necessário também, no estudo de identidade, investigar a noção de gênero. Em relação ao universo funk especificamente, sobressai-se o gênero social masculino ainda que a mulher esteja cada vez mais presente e atuante nesse campo. A concepção de gênero social por nós adotada se contrapõe à visão essencialista que a entende como um aspecto próprio da natureza humana, uma orientação biológica. Na verdade, o gênero social é entendido como um construto sociocultural. Como salienta Hall (2006), é na interação com o outro que nasce a identidade.

É importante lembrar que o ator social se torna homem ou mulher a partir das práticas sociais que vivencia em seu dia-a-dia. Além disso, gênero é uma construção relacional, na medida em que se estabelece a masculinidade, por exemplo, em relação à feminilidade (SCOTT, 1995). Contudo, não pretendemos nessa reflexão opor simplesmente homens e mulheres, mas sim observar como se constrói a identidade masculina<sup>65</sup>, via discurso.

Logo, a construção do homem se efetiva nos comportamentos assumidos ou assimilados ao longo de sua vida, seja no convívio em família, com amigos, ou em qualquer meio do qual participe, no seu *habitus*, retomando Bourdieu (2010). A masculinidade e feminilidade são não apenas demarcações sociais, mas, sobretudo, oposições culturais, conforme defende Connell (1995 apud RODRIGUES, 2003).

Neste estudo, Connell aponta dois aspectos relevantes na construção de uma masculinidade hegemônica: o primeiro seria a ênfase posta no mundo do esporte (não apenas organizado em uma hierarquia competitiva, como, sobretudo, envolvendo, muitas vezes,

---

<sup>64</sup> Em Pernambuco, não havia funkeiras femininas. Na moda do funk-brega, em 2012, surgiu um grupo “O bonde das novinhas” cuja proposta é responder aos sobre as novinhas.

<sup>65</sup> Do ponto de vista dos atores envolvidos na produção e consumo do funk, o foco de nossa pesquisa é o masculino porque é o universo que realmente representa esse estilo em pernambucano. Contudo, podemos, em algum momento, analisar o feminino, mas como construído pelo masculino principalmente.

agressividade física), e a segunda característica seria a superioridade intelectual dos meninos em relação às meninas. Já de acordo com o pensamento de Nolasco (1993), também são relevantes, na construção do homem, o trabalho, que possibilita ao sujeito ganhar dinheiro e ter mais poder tendo reconhecimento social de sua identidade; e a paternidade que possibilita a reformulação da relação pai-filho, além de assegurar a virilidade masculina.

Buscamos ainda os estudos de narrativas que ganham relevância, nesse contexto, já que elas (as narrativas) fazem parte tanto do que nós somos, como também da constituição do funk cuja natureza discursiva é a narrativa. Além disso, as narrativas não só representam identidades, como as constituem e as constroem. Por outro lado, são responsáveis pela própria manutenção de identidades. Moita Lopes (2002, p.59), ao investigar o papel das histórias contadas na escola como mediadoras de identidades, classifica a narrativa como “um tipo de organização discursiva que usamos para agir no mundo social”.

Moita Lopes (2002) ainda atenta para duas características principais da narrativa, a saber: a primeira é o fato de a narrativa envolver um fato excepcional para quem a conta; e a segunda, é o fato de a narrativa possuir uma natureza dramática; ela atua no drama da vida social possibilitando, assim, a reflexão sobre o mundo em que vivemos. É pertinente então retomarmos Bruner (1997) para quem a narrativa é importante por envolver atores, ação, objetivo, cenário, instrumento e problema.

Outra característica fundamental em relação às narrativas, conforme aponta Linde (1989 apud RODRIGUES, 2003) é o seu caráter avaliativo. Sobre essa natureza das histórias contadas, Linde traça duas direções relacionadas aos comentários morais que são feitos sobre o mundo. O primeiro comentário diz respeito a como o mundo deveria ser; e o segundo se refere ao tipo de pessoas que são o falante e os interlocutores. Além disso, o estudioso ressalta a tendência de a avaliação representar o falante de forma positiva.

Contar histórias é um hábito bastante comum em nossa cultura. Tanto que, desde criança, é através de histórias que nos inserimos na sociedade. Por exemplo, para ensinar a uma criança o perigo de mexer com fogo, muitos pais e avós recorrem a fatos passados que são significativos para representar os danos que tal ação pode causar. Nesse sentido, a seguir, analisamos o funk “A história de um moleque”. Investigamos a construção de identidades de um jovem rapaz, morador de uma favela e, supostamente, envolvido com a criminalidade a partir de uma história contada em uma letra de funk.

A reflexão desenvolvida nesse tópico se limita a traços de identidade que permitem desvelar violência e consumismo no grupo social em questão. Explicamos ainda que

buscamos investigar gênero, violência, música, discurso e identidades por meio do estudo de narrativas também. Conforme já dissemos, nos inserimos na sociedade por meio de histórias. Nesse contexto, é interessante observar que é através de histórias que os sujeitos, atores sociais, se localizam (MOITA LOPES, 2002) nas mais diversas situações sociais.

Dessa maneira, entendendo que as histórias contadas possibilitam não só a criação de um sentido de pertencimento, como também um sentido de solidariedade a um grupo, como postula Linde (1989 apud RODRIGUES, 2003), seu estudo é apropriado para o objetivo pretendido aqui de desvelar as representações sociais da violência e da sexualidade. Tais representações podem ser mostradas nas identidades sociais de um jovem funkeiro. Com isto buscamos compreender o funk como prática social.

Ademais, investigamos o léxico utilizado na história, não apenas para acessar a informação, mas principalmente porque as expressões utilizadas revelam a posição tomada pelo falante em relação ao próprio caráter da história (DURANTI, 2000), e as características apontadas por Moita Lopes (2002) como fundamentais na organização discursiva de uma narrativa.

Partindo do entendimento de que quem eu sou não é uma característica inata, ou seja, algo que nasceu comigo, mas antes é uma construção social e cultural, analisamos as identidades que são construídas em uma letra de funk que retrata a curta trajetória de um jovem. A reflexão ora desenvolvida se baseia também em estudos culturais, pois entendemos a cultura como algo que pode ser aprendido e através da qual podemos conhecer o mundo (DURANTI, 2000; WOODWARD, 2000; HALL, 2006); na teoria discursiva que toma o discurso como uma forma de agir socialmente (FAIRCLOUGH, 2001; MOITA LOPES, 2003); e em estudos de narrativas que fornecem conceitos importantes não apenas para a percepção da relevância de histórias em nossa sociedade, como também, e, principalmente, para a percepção de que a própria história é uma ação social, uma ação de linguagem (MOITA LOPES, 2002; RODRIGUES, 2003).

No funk<sup>66</sup> História de um moleque, gravado pelo MC Leozinho, o interlocutor é convidado a conhecer a história, que é a de um moleque e, ao mesmo tempo, é a de sua vida real. Na letra, o narrador marca um aspecto muito comum ao gênero funk: tratar de fatos reais, do que é realidade para eles, não contar ficção. Esse ponto é fundamental para

---

<sup>66</sup> A letra, quando analisada, apresenta algumas diferenças em relação a que se encontra nos anexos. Isso se deve ao fato de eu ter ouvido a canção e procedido algumas alterações que julguei pertinentes.

compreendermos todo o restante da história e fazermos as devidas relações, sobretudo, porque a narrativa permite construir significados sobre a realidade social que nos cerca. Vejamos:

### Exemplo 6

#### **História de um moleque – MC Leozinho**

Vêêm conhecer a história de um moleque  
a sua vida real é essa  
o moleque Didi, guerreiro da favela,  
deixou o seu filhinho e também a sua amada,  
sua mãe hoje chora sentindo a sua falta.(2x)

Dia 17 de Agosto ele saiu de casa,  
olhou pra mãe e disse:  
— Essa roupa tá massa,  
na mesma hora sua mãe já lhe respondeu:  
— Essa roupa tá linda  
— querido filho meu.

Passou em outra casa, pra falar com a sua  
esposa, não viu o Gabriel partiu pra vida louca.

Andando pelos cantos da missão, foi quando brojou  
toda situação, mas o mano Didi tentou até correr,  
mas o tiro certo que bateu em você.

Mas o seu irmão disse com toda perseverança: — Quem  
matou pode crer, que vai rolar a cobrança.

E a certeza é claro eu tenho de uma coisa, o Didi  
tá com Deus, saiu da vida louca, eu peço esperança,  
eu canto e solto a voz, sou MC Leozinho  
Alô Jaelton é nós.

Já no primeiro verso, temos o uso da expressão “*moleque*” que merece algumas considerações. Culturalmente, o termo *moleque* apresenta a acepção de *negrinho*, e também algumas definições negativas. Se interpretarmos que ser moleque é ser negrinho, temos a dimensão étnica da questão, o que pelas outras acepções, parece não ser algo positivo. Contudo, sabemos que o termo pode também se referir a jovem, rapaz, menino (quando traz a ideia da pouca idade desse sujeito). O termo ainda possui outras conotações, como por exemplo, a referência às atitudes das pessoas que podem ser infantis, não confiáveis, ou mesmo transgressoras (está fazendo molecagem, fazendo o que não deve). Retomando os conceitos de *habitus* e *campo* de Bourdieu (2010), podemos dizer que o autor se situa em uma

prática discursiva ‘própria’ de negros, já insinuando que esse é o grupo social com o qual ele se identifica, ao qual pertence.

Na sequência, temos a apresentação do moleque não apenas com o nome, Didi (nossa primeira identidade oficial, ainda que seja um apelido); mas, principalmente, com a sua função, atividade social, que é a de ser um *guerreiro*. Identidade essa atribuída quase que exclusivamente a homens que vão ou devem ir para a linha de frente de qualquer batalha, guerra. Temos aqui a reafirmação da masculinidade desse sujeito que agora parece ganhar o status de um adulto, parece ganhar respeito, maturidade, ainda que precoce. Essa precocidade é própria de determinados grupos que estão mais vulneráveis à desordem ou à nova ordem social na qual vivemos. Outro ponto relevante sobre a expressão guerreiro é seu aspecto positivo e, ao mesmo tempo, contraditório. Quando a relacionamos com moleque no sentido de transgressor das normas, temos a dimensão da contrariedade, já que guerreiro é, muitas vezes, sinônimo de herói, defensor dos seus (seu povo, sua família, seus amigos). E é exatamente esse sentido atribuído ao termo guerreiro que serve para dizer o tipo de pessoa de quem se fala, apresentando-o de forma positiva, uma das características da narrativa ressaltada por Linde (1989 apud RODRIGUES, 2003).

No verso seguinte, outro elemento que reforça a masculinidade do moleque é a paternidade (deixou o seu filhinho). Mais um aspecto que nos possibilita refletir sobre a precocidade desse sujeito e sobre como a juventude atual se apresenta em nosso país. A sua sexualidade e virilidade são expressas, não apenas pelo filho, mas pela presença de uma amada (gênero feminino). Podemos apontar ainda que esse sujeito não estava sozinho no mundo, sua existência se dá por meio de sua relação com as demais personagens. Ele se encontra inserido em uma família (tem filho, mulher e mãe). Esse aspecto será discutido mais adiante.

Na segunda e terceira estrofes, aparecem alguns elementos essenciais na narrativa que são o tempo (bem preciso na história) e uma indicação já do espaço onde se deu o evento (não foi em casa). Outro ponto importante a analisarmos é o fato de *a casa* ser a casa da mãe. Logo em seguida, é revelado que o moleque passou em outra casa para falar com a esposa. Isso nos mostra mais um aspecto de um tipo de organização familiar atual, principalmente, quando se trata de casais muito jovens. Cada um permanece na casa dos respectivos pais e o filho fica com a mãe. Sobre a organização familiar brasileira, Scott (2005) nega a ideia de isolamento e unicidade nas imagens de famílias. Estudando a identidade nacional no cenário global, o autor expõe diferentes arranjos que constituem a nação brasileira relacionando-os às transformações

geopolíticas, econômicas e simbólicas. Também defende a consolidação da diversidade familiar e fala em famílias brasileiras, asseverando que os padrões demográficos renovados por uma “maior longevidade, nupcialidade tardia, separações crescentes, fecundidade reduzida e migração cada vez mais transnacional alteram de vez as velhas imagens de caminhos na direção de qualquer tipo único de família”, além de apresentarem pluralidade e flexibilidade, como adaptações modernas (SCOTT, 2005, p. 235).

A questão do consumo, muitas vezes relacionado à violência, aparece de forma bem interessante quando Didi se preocupa com a maneira de se apresentar (*essa roupa tá massa*). Lembremos que a indumentária é uma preocupação constante no funk. O funkeiro precisa estar bem apresentável, o que implica dizer com roupas de marcas também. Canclini (2010) lembra que consumir marcas, além de ser uma busca pela qualidade, é uma questão de prestígio. É importante ressaltar aqui que a vulnerabilidade a que os jovens estão expostos não se relaciona à pobreza diretamente. Relacionar pobreza à criminalidade e à violência seria uma visão além de muito estreita, injusta. Violência e criminalidade parecem ser geradas por má distribuição de renda e injustiça social, associadas a uma cultura extremamente consumista.

O último verso da terceira estrofe termina dizendo que o moleque “*partiu pra vida louca*”. Nesse momento, temos mais uma indicação de que o moleque levava uma vida não muito sadia, já que era “*louca*”. Seria por violar normas de conduta social praticando atos ilegais? É o que somos levados a pensar, num primeiro momento, pelo que foi discutido até aqui. Neste ponto da análise, é pertinente lançar mão do conceito de *subentendido* que, para Ducrot (1987), é o que fica sob a responsabilidade do interlocutor concluir. Logo, embora não esteja explícita essa conduta ilegal, podemos subentendê-la.

O primeiro verso da quinta estrofe expõe o local do fato narrado que culmina, tem o clímax, com a morte do protagonista. O acontecido se deu “nos cantos da missão”. Um guerreiro que leva uma “vida louca” não tem trabalho, tem missão. Esta não se realiza em um escritório, em uma oficina, mas sim, “*nos cantos*”, ou seja, às escondidas, nos becos, já que se trata de um guerreiro da favela. Só não se escondeu dos seus algozes que sabiam exatamente onde encontrá-lo. Retomamos Ducrot (1987) para reforçar nossa ideia de que a atividade da personagem principal era ilícita, pois, conforme posto antes, o *subentendido* é o repassado ao “tu”, ou seja, a responsabilidade pela interpretação é passada para o leitor/ouvinte. Todavia, lembramos que o *subentendido* assume seu caráter particular quando se opõe ao sentido literal

do qual ele mesmo se exclui. Logo, o locutor se resguarda quando não se compromete com o dito que fica sob a responsabilidade do interlocutor.

Agora, podemos levantar outra característica fundamental da narrativa, segundo Moita Lopes (2002), que é sua natureza dramática. Aqui fica evidente a atuação das personagens no drama da vida social (violência e criminalidade). A favela é assim um local que possibilita tais ações, talvez porque lá o poder público dificilmente chega, como afirmamos anteriormente.

Sobressai-se, então, o ponto crucial na narrativa: o ato de promover a reflexão. Ademais, evidenciamos o fato de que, quando nos dispomos a contar uma história, não nos interessa qualquer fato e, sim, um que tenha relevância em nossas vidas, que seja representativo de nosso grupo e que, sobretudo, quebre um cânone cultural (MOITA LOPES, 2002). Essa ideia de grupo, de pertencimento é primordial para compreendermos porque o narrador decide contar esse fato, já que ele nesse momento se coloca como um irmão de Didi “mano Didi” (WOODWARD, 2000). O narrador, em sua onisciência, é alguém que conhecia a luta diária de Didi pela sobrevivência, alguém que possivelmente compartilha das mesmas dores, angústias, paixões..., ainda que não seja irmão de sangue. Esse parente consanguíneo é apresentado, logo em seguida, como aquele que vai tomar as dores e fazer justiça pelo acontecido, com as próprias mãos. Assim, vemos que existe uma legislação, uma justiça paralela a do Estado. Essa suposta Lei se encarrega de identificar o suspeito, localizá-lo e puni-lo na mesma proporção de seu ato, ou quem sabe, até de forma mais severa para servir de exemplo de que com tal sujeito ou em tal família não se mexe.

Na última estrofe, temos um desfecho de fé, conforto e esperança. Esperança em que o “irmão” esteja com Deus; portanto, esteja protegido, guardado, algo que não existia quando estava entre os mortais, e esperança até em dias melhores, que possam ser diferentes do tal 17 de agosto, quando perdeu um dos seus. O narrador rende uma homenagem ao amigo morto na loucura que é a vida de um moleque favelado. Além disso, instaura uma ordem de discurso contraditória, uma vez que os elementos de violência presentes na ‘certeza’ da vingança passam a coexistir com os elementos de fé, esperança que podem nos levar a pensar em ‘perdão’.

Ainda em relação à última estrofe, verificamos que o narrador assume sua subjetividade, canta, solta a voz, como numa catarse mesmo (homenagear o amigo levado tão precocemente e denunciar uma situação social que vitima vários moleques diariamente). Além do mais, ele

(narrador) se identifica, se apresenta, como o próprio MC Leozinho, aquele que “manda o recado”.

O funk se encerra com um cumprimento a outro personagem “Jaelton” e com uma revelação de que são eles que estão em evidência, que estão contando a história (*é nós*). Novamente, temos a ideia de pertencimento como uma característica essencial na construção de identidades sociais. O “mano” Didi não mais está entre eles, mas não ficaram sós, não estão órfãos. A união os identifica e os fortalece.

Percebemos assim que a “a história de um moleque” se configura como uma narrativa e promove reflexões sobre a condição de vulnerabilidade a que está exposto um jovem ‘favelado’, sobre a precoce vida sexual que coloca o rapaz no papel de pai. Essa história é, então, uma forma de ação social na medida em que nos leva a redimensionar nossas relações exercidas por meio do discurso. Dessa maneira, construímos sentidos não só no mundo social, mas o sentido de quem somos e de como podemos agir no drama da vida social, como ressalta Corrihens (1998 apud MOITA LOPES, 2002). Assim, a constituição do mundo tem a linguagem como pano de fundo e como cenário (DURANTI, 2000).

Para refletir sobre o funk como uma prática social, é que recorremos a estudos sobre a construção de identidades sociais por meio de uma narrativa. Para isso, adotamos a noção de discurso como uma forma de agir no mundo e de (re)construí-lo (FAIRCLOUGH, 2001a). Essa ação social pode se efetivar por meio de histórias, que são organizações discursivas específicas (MOITA LOPES, 2002). Ademais, a narrativa possibilita que nós, enquanto atores sociais, possamos refletir sobre nossa prática cotidiana para quem sabe assim reformulá-la. Permite-nos, ainda, pensar sobre o tipo de pessoa que somos e sobre o nosso lugar no mundo. De acordo com a análise, a linguagem é entendida então não apenas como uma representação do mundo, mas como o próprio mundo no sentido de que, como argumenta Duranti<sup>67</sup> (2000, p. 451), “nossas recordações se inscrevem em relatos linguísticos, histórias, anedotas e nomes, assim como se constituem nos aromas, nos sons e nas formas de movimentar o nosso corpo.”

Outro ponto fundamental na presente discussão está no fato de compreendermos que através dos discursos desvelados na narrativa construímos e negociamos nossas identidades. Vimos que as identidades da personagem central eram, em determinada situação, contraditórias. Além disso, verificamos que sua masculinidade foi construída por diferentes aspectos, como por exemplo, por sua atividade social e pela paternidade.

---

<sup>67</sup> Tradução da autora.

Nessa análise, conseguimos mostrar as muitas dimensões sociais em jogo no discurso funkeiro. Nesse exemplo, observamos as ações de certo grupo social com que o narrador se identifica (é preciso ser guerreiro para viver numa sociedade excludente, mas a guerra é a própria sobrevivência, sobretudo para quem leva uma vida louca). Verificamos ainda o encontro de diferentes discursos: religioso, familiar, bem como de diferentes orientações discursivas: violência, entretenimento, trabalho... Essa diversidade discursiva nos leva, principalmente, a pensar que a transformação social é possível, que se faz necessário legitimar também outra ordem discursiva, conforme refletimos no tópico abaixo.

## **2.4 Funk e mudança social**

A natureza do funk como prática social pode ser entendida a princípio como entretenimento puro e simples. Uma diversão que é dirigida *a priori* a um grupo excluído socialmente, mas que está atento aos processos de exclusão oriundos do exercício do poder pelos grupos dominantes, e que, por isso, passa a negociar com estes a constituição de alianças. Assim, são constituídas outras ordens discursivas, como mostramos adiante. Retomamos aqui os ‘modelos de articulação’ propostos por Fairclough (2001a) para pensar tais relações de poder. Vimos que o MC Leozinho tem conhecimento de que as letras que exploram a temática da violência ou que ‘supostamente’ a incitam não são bem aceitas por parte da sociedade, tendo inclusive uma divulgação mais restrita (se pensarmos na veiculação na mídia oficial). Logo, constitui novos discursos para que o funk não só tenha uma maior divulgação, como também para que, a partir disso, conquiste novos públicos e ambientes.

Lembremos que a produção, a distribuição e o consumo de discursos oriundos do funk, assim como de qualquer outro, se configuram como mais uma face da luta hegemônica instaurada nos processos tanto de reprodução como de transformação da ordem discursiva existente e também das relações sociais estabelecidas com os grupos de maior prestígio social. Isto pode representar inclusive a diminuição de relações assimétricas existentes entre ambos. Daí porque, nesse tópico, nos propomos a analisar mudanças no discurso que possibilitem refletir criticamente sobre a mudança social e cultural.

Fairclough (2001a), ao discutir a mudança discursiva, atenta para o fato de que tal mudança é originada e motivada na problematização que tanto os produtores quanto os intérpretes fazem das convenções, como ocorre, por exemplo, na reformulação de valores tradicionais que são atribuídos socialmente a homens e mulheres. Isto revela basicamente a

busca desses sujeitos em repensarem como foram construídos socialmente. Na letra de funk analisada no tópico anterior, podemos dizer que o discurso contraditório entre violência e fé surge a partir da problematização entre as práticas discursivas tradicionais no universo funk e a necessidade de instaurar uma nova ordem discursiva para, assim, não só acessar outros espaços sociais, como também estabelecer novas relações com os grupos dominantes através da legitimação de seu discurso, que já pode ser outro.

Ainda de acordo com Fairclough (2001a), a problematização configura verdadeiros dilemas que tendem a ser solucionados com inovação e criatividade. Esses aspectos tomam corpo por meio de dois processos naturais tanto à produção como à interpretação textual: o primeiro processo é a intertextualidade e o segundo, a historicidade. Posto isso, o estudioso lembra que a mudança implica diferentes modos de transgressão, como o agrupamento de convenções em inimagináveis combinações. Ademais, essas contradições se concretizam socialmente em eventos discursivos que se relacionam de modo muito particular com as lutas estabelecidas ao seu redor. Faz-se necessário lembrar que os efeitos dos eventos são cumulativos, o que implica afirmar que a inovação e a mudança dependem da natureza da prática social. Para uma melhor compreensão desse processo de mudança, voltemos ao estudo de identidades discutido anteriormente. Percebemos que as identidades são construídas socialmente, são fluidas e que, por conseguinte, não são fixas, variando permanentemente. Logo, podem ser reformuladas. Nesse sentido, Woodward (2000) salienta a importância que tem a noção de pertencimento no estudo de identidades e também argumenta em favor de seu caráter relacional, sendo assim marcada pela diferença.

No estudo de identidades, outra característica que ganha relevância é a questão simbólica (WOODWARD, 2000) que as constitui. Portanto, a identidade não é apenas de uma construção social, mas também simbólica. A importância de tais aspectos está na busca de significados para entendermos não somente nós mesmos, mas principalmente o nosso lugar em determinada cultura, sociedade. Vamos refletir sobre essas questões a partir da análise do exemplo a seguir:

### **Exemplo 7**

#### **Eu sou mais Jesus – MC Leozinho Refrão (2x)**

Eu sou mais Jesus	Eu tô na corrida do ouro
Eu sou mais Jesus	a minha vida eu levo assim
A ele eu entrego a minha fé	Mas criado por Deus
Só ele me da força é me mantêm de	Apenas guiado por mim

pé (2x)	Tô levando a minha crença faz o teu que eu faço o meu
Nossa vida é tipo escada	Depois não venha reclamar
Ouça bem o que eu te digo	Quando pesar a mão de Deus
Hoje tu desce um degrau	Muitos irão pelo amor
Amanhã tu sobe cinco	Muitos irão pela dor
Tô levando a minha vida	Mais no final é só ele quem conduz
Sem prevalecer o errado	E é por isso que eu digo
Nem percebe que a inveja	Eu sou mais Jesus
É a força dos derrotados	Eu sou mais Jesus
Caíram 1.000 inimigos a minha	A ele eu entrego a minha fé
esquerda	Só ele me da força é me mantêm de pé
10.000 a minha direita	(2x)
e ainda assim eu não serei atingido	
Porque a força maior está presente	
comigo	
Porque...	

No refrão desse funk, o mesmo MC Leozinho que é autor de letras acusadas de serem verdadeiras apologias à violência, como já mostramos, se apresenta como um suposto fiel servidor das leis de Deus, segundo indica a seleção vocabular utilizada. Essa nova ordem discursiva é contraditória não só em relação à sua postura anterior, como também ao que socialmente se atribui e reconhece como pertencente ao mundo funk (um universo de violência, erotismo e consumo de drogas). No primeiro trecho, o produtor afirma que entrega a Jesus a sua crença e atribui ao filho de Deus todo o poder que lhe dá força e o mantém firme na vida.

Retomando as severas acusações sofridas pelo movimento funk do Grande Recife, no ano de 2005, pela imprensa local, bem como as afirmações do MC Leozinho para o jornal DP de que reconhecia a necessidade de mudança nas temáticas para uma divulgação mais ampla de seu trabalho, identificamos aqui a existência de dilemas que, conforme a teoria de Fairclough (2001a), costumam ser solucionados com formas criativas e inovadoras. Nada mais inovador e criativo que produzir um funk pondo em foco a temática religiosa. Na história do funk no Brasil essa relação é muito singular, embora não devamos perder de vista que o funk possui em suas origens, conforme também já mostramos, uma hibridização com a música gospel americana, já tendo assim uma veia religiosa.

Na segunda estrofe, numa dimensão textual, observamos que o funkeiro compreende a existência de altos e baixos na vida que metaforicamente é associada a uma escada (“*nossa*

*vida é tipo escada*”). Na sequência, o autor afirma estar seguindo sua vida de forma legal, já que numa relação de antonímia ele ‘leva’ a vida ‘*sem prevalecer o errado*’. Assim, coloca-se numa situação privilegiada, como sendo um vitorioso, sobretudo porque tem a proteção divina. Para construir a imagem de vencedor, o MC estabelece uma relação intertextual no funk com uma passagem bíblica. Leozinho retoma o Versículo 7 do Salmo 91 que diz “*mil cairão ao teu lado, e dez mil à tua direita, mas não chegará a ti*”<sup>68</sup>. O recurso da intertextualidade é comum a toda produção textual que se constitui em um mosaico.

Contraditoriamente, essa ideia de que por ser protegido por Jesus nada o atinge pode revelar o que Bakhtin (2004) chamou de contato de personalidades. Para o filósofo russo, isso ocorre numa relação dialética entre textos. Assim, podemos apontar contradições uma vez que até o momento estávamos levantando hipóteses sobre a mudança na linguagem promovida por essa nova ordem discursiva, mas, em verdade, retomando Fairclough (2001a), pensamos que esse evento discursivo estaria muito mais preservando o discurso da violência, já que podemos compreender também a referida passagem bíblica como uma incitação à vingança, na medida em que o “meu inimigo” será o derrotado. Logo, o autor teria buscado na Bíblia um contato com a palavra sagrada que ratifica a sua personalidade.

Lembremos que as análises sobre os conceitos de gênero e de identidade — fenômenos construídos por meio do discurso — se tornaram urgentes no mundo plural em que vivemos. Daí que, para estudá-los, é indispensável compreendê-los como construções discursivas. Já dissemos anteriormente que o discurso é uma forma de agir socialmente, servindo tanto para representar o mundo, como também para construí-lo, como pontua Fairclough (2001a). Dessa forma, a quarta estrofe se inicia com o locutor se colocando em primeira pessoa e reafirmando a sua masculinidade quando evidencia o mundo do trabalho, mais uma vez de forma metafórica (“*eu tô na corrida do ouro*”). Depois, esse indivíduo ainda mostra temer os castigos divinos quando lembra ao interlocutor que não deseja ouvir reclamações quando a mão de Deus agir. Temos aqui mais uma vez o contato de personalidades, uma identificação do locutor que é feito à imagem e semelhança do Senhor.

Todavia, o fato é que ao se valer dessas estratégias o funkeiro, na condição de produtor do gênero, passa a negociar com o intérprete novas convenções que podem levar à produção de mudanças estruturais nas ordens discursivas. Isso é possível porque ele tanto desarticula como rearticula novas ordens discursivas, bem como hegemonias. Dessa forma, o funk

---

<sup>68</sup> O Novo Testamento. **Os Gideões Internacionais**. Companhia Nacional de Publicidade Filadélfia, Pensilvânia, 1995, p. 598.

conquista novos espaços sociais, seu discurso passa por um processo de legitimação e pode inclusive transcender a outras instituições (além do mercado cultural periférico, passa ao mercado central/global e pode chegar a instituições educacionais) afetando a sociedade, como bem esclarece Souza (2011) ao refletir sobre o que nomeia como letramentos de reexistência. Assim, lembra Fairclough (2001a), com a solidificação e o estabelecimento de uma mudança discursiva, processo em que o texto passa a ser visto como um todo e não como uma ‘colcha de retalhos’, é que se dá a naturalização, fundamental ao estabelecimento de novas hegemonias (ver capítulos 3 e 4 para uma discussão mais detalhada).

A partir de uma maior projeção do funk na mídia, ou mesmo de um maior investimento da indústria cultural no gênero, passamos a supor a existência de dois tipos relacionados de mudança social, ambos propostos por Fairclough (2001a). O primeiro é a *democratização* relacionada à diminuição da assimetria entre esses atores e o segundo diz respeito ao que o teórico chama de ‘*personalização sintética*’, que podemos dizer que vem ocorrendo após a hibridização do funk com o ‘tecnobrega’, quando o suposto discurso privado passa a simulado em discurso público nos meios de comunicação de massa. Tem-se dessa forma a colonização do funk por novas instituições. Tudo isso se estabelece por meio de luta, o que implica reafirmar que podem tratar-se apenas de tendências de mudança, se estivermos diante de reais processos de ‘marquetização’, já que a aparente mudança se dá na busca de novos consumidores.

É importante lembrar que o ser humano está sempre em busca de produzir significados, seja para sua própria vida, para sua existência, ou mesmo para o mundo no qual está inserido. Dito isto, fica explícito que circunstâncias sociais e históricas específicas é que marcam o discurso (MOITA LOPES, 2002). Assim, com essa breve discussão, baseada em uma abordagem sociocultural e linguística, pretendemos compreender essa ação humana a partir das representações sociais, das identidades (des)construídas com vistas a legitimar o discurso dos funkeiros.

O funcionamento discursivo investigado até o momento evidencia funções sociais por meio de valores ideológicos legitimados ou não, e transmitidos socialmente através da linguagem. Dessa forma, essa reflexão se realizou nos níveis pragmático, argumentativo e ideológico. Isso porque, conforme já explicitamos, a pesquisa adotou como pressupostos teóricos os postulados da ACD desenvolvidos por Fairclough (2001a) que pensa o discurso numa perspectiva tridimensional e relacionando dialeticamente três tipos de significados: os

representacionais, os identificacionais e os acionais; bem como os estudos de Van Dijk (2004, 2008), como mostramos nos próximos capítulos.

### **3 “OH, SENHOR, POR QUE TANTA HUMILHAÇÃO?”: SIGNIFICADOS REPRESENTACIONAIS DO FUNK PERNAMBUCANO**

No primeiro capítulo, refletimos sobre diferentes concepções de discurso e argumentamos que a ACD parte da ideia de discurso como uma forma de agir na sociedade; forma essa que é histórica e situada. Nesse sentido, ainda argumentamos, segundo Fairclough (2003a), que o termo discurso assume dois significados: um que relaciona linguagem e vida social, de forma irreduzível, e outro que diz respeito ao modo único, próprio com que cada indivíduo representa o mundo experienciado. Disto, postulamos uma relação entre tais significados que una a perspectiva mais abstrata com a mais concreta, respectivamente: *discurso, na ACD, significa o modo particular de usar a linguagem, em práticas sociais, para representar nossa relação com o mundo.*

Posto isto, nesse capítulo, refletimos sobre os modos particulares como os funkeiros de Pernambuco representam suas experiências com o mundo. Lembremos, contudo, que a separação realizada aqui para analisar os significados do discurso é apenas metodológica e que todos os significados (representacional, identificacional e acional) mantêm relações dialéticas entre si. Isso implica ainda que entender o discurso como representação é compreender apenas uma faceta de sua composição, já que é pelo discurso também que nos constituímos sujeitos e que agimos no mundo, além de representar o mundo de modo particular.

É a articulação entre diferentes discursos, bem como a representação de grupos específicos de atores sociais que passamos a analisar a partir de três noções: *interdiscursividade, representação de atores sociais e nomeação.*

#### **3.1 Interdiscursividade: a articulação de diferentes ordens de discurso**

É importante lembrar que a interdiscursividade é um conceito analítico que nos permite identificar a articulação de diferentes discursos e que permite investigar a forma como é realizada essa articulação dos discursos. Tal identificação ocorre de duas maneiras, a saber: a primeira diz respeito, mais genericamente, às temáticas centrais no texto, ou seja, à identificação de quais são as partes do mundo tomadas na representação; já a segunda diz respeito ao modo particular com que os atores sociais representam o mundo.

Para analisarmos a interdiscursividade, tomamos como exemplo o funk Quanta iniquidade do MC Leozinho. Nesse funk, são articulados vários discursos: o discurso religioso cristão, o discurso da injustiça social, o discurso político, o discurso policial e o discurso do direito. Todos articulados como argumentos para funcionar como uma oração, segundo o compositor. Como a letra é bastante extensa, optamos por subdividi-la em três trechos. Vejamos o primeiro trecho:

### Exemplo 8

#### Quanta iniquidade – MC Leozinho do Recife

oh, Senhor, por que tanta humilhação  
 paraíso pros safado e inferno pros irmão  
 eu não quero ver o mal  
 mas também não posso me esconder  
 pra mim viver nesse mundo  
 é matar pra não morrer

} Refrão

} (2x)

quanta iniquidade  
 a sociedade quer nos ver atrás das grades  
 o sofrimento eu tô ligado que é ruim  
 com fé em Deus eu ainda vou ter motivos pra sorrir  
 não entendo esse mundo  
 mas tá ligado meu Senhor eu quero entender  
 seu filho veio à terra e também foi humilhado  
 mas igual ele eu tô ligado  
 também vou vencer  
 enquanto engravatado só andam de avião  
 só olham pra favela  
 em tempo de eleição  
 os menor na favela vai se formando ladrão  
 pagando bala de canhão dentro da prisão  
 tirando o lazer da família sendo algemado  
 não sabem eles que isso torna o menor revoltado  
 essa raça só me respeita quando eu tô na João/ no Ibura  
 sentando assim ele fica sem reação  
 acabando com esses vermes que tá no caminho  
 mas mesmo assim ainda sou alvo desse Zé Foguinho  
 que não pode ver nós com uma moto ou carro  
 que já liga pra polícia dizendo que é roubado

Já no título, é usada uma expressão mais comum na linguagem bíblica e também utilizada na instância jurídica “iniquidade”, aspecto que sugere que o enunciador tenha conhecimento dessa ordem. Esse fato pode ser comprovado ao longo de nossas reflexões

sobre esse gênero musical e, mais especificamente, à medida que passamos a conhecer melhor o repertório do MC Leozinho, conforme mostramos mais adiante. O refrão da música introduz o discurso religioso através de um questionamento a Deus (Senhor) sobre a desigualdade a que os cidadãos estão sujeitos. Nesse instante, já temos um conflito instaurado pela não compreensão dessa desigualdade. Tal conflito é percebido pela não aceitação passiva da condição de vida a que o indivíduo está sujeito. A reflexividade do funkeiro aqui é bastante incisiva, uma vez que ele usa metáforas bíblicas (paraíso e inferno) para representar a desigualdade. Assim, podemos pensar que sua indignação se dá também na dimensão religiosa, tendo em vista que o Senhor permite essa situação. Ou melhor, é de se esperar que o paraíso fique para os bons e não para os ‘safados’. Estes deveriam ficar com o inferno, mas ocorre uma inversão, segundo a música. A inversão apontada expõe os irmãos do enunciador a uma condição degradante, à humilhação. Na ausência da justiça, inclusive no plano espiritual, o que resta ao sujeito é aderir a uma conduta marginal que é representada como a única opção pelo cantor. Dessa forma, a adoção de um discurso marginal, ou da marginalidade, se explica pela própria condição a que a pessoa está exposta. Logo, não tem o indivíduo outra opção que não seja o *mal*. Este é condição para sua existência (*é matar para não morrer*).

Na estrofe seguinte, temos a articulação do discurso da sociedade que é representada como inimiga, já que deseja a prisão dos bons (dos irmãos). Observamos com isso que o compositor atribui à sociedade a adesão ao comportamento da polícia, exposto no decorrer do funk, enquanto também a representa como não reconhecedora da condição social que leva a pessoa a uma conduta marginal. Dessa maneira, tem-se uma crítica contundente a todos que não reconhecem tal situação. A articulação conflituosa se dá ao longo de todo o funk, já que o discurso religioso volta a figurar como um refúgio, um conforto, onde o indivíduo busca amparo para crer que, no futuro, sua situação será outra, não será mais o sofrimento. Este ele já sabe que é ruim.

O compositor se compara a Jesus, filho de Deus, que conheceu o sofrimento, conheceu a humilhação, quando veio à terra. Igualmente a Jesus, que não é nomeado expressamente, o autor se representa como um vencedor, até porque está atento a essas condições sociais. Assim, o MC Leozinho articula o discurso religioso para partilhar de sua visão de mundo, pois o Senhor conhece esse sofrimento, através do filho. Em seguida, o discurso político é representado por aqueles que se vestem formalmente (engravatados), que têm uma vida de luxo (só andam de avião) e só enxergam a favela, lugar dos irmãos (conforme já exposto no

capítulo 2), quando precisam do voto dos que lá residem, habitam. Embora haja uma homogeneização dos determinantes para a condição da marginalidade, há uma crítica severa aos que partilham dessa visão de mundo. A ação dos políticos, como omissos diante dessa humilhação a que os moradores das favelas estão expostos, é representada como co-responsável pela marginalização dos menores – enquanto os políticos só olham para a favela em tempo de eleição, os menores entram no mundo do crime. Como se não bastasse isto, as consequências dessa omissão são agravadas pelo prejuízo que causam à família que perde o direito ao lazer, ao ver um ente algemado. Tal ato leva o menor a se revoltar contra o sistema, a sociedade. Tem-se mais um argumento na direção de aderir a uma conduta criminosa.

Se a criminalidade é o destino certo, é também assim que o autor consegue respeito de toda a sociedade (políticos e, inclusive, a polícia). O respeito a que o MC se refere é conseguido quando ele está em seu lugar de origem, em seu campo de atuação, ou seja, sua favela<sup>69</sup>. Ser temido passa a ser um objetivo, uma meta, no mundo cruel e desigual em que vive. Contraditoriamente, nem mesmo em sua área o indivíduo tem sossego, já que há quem o delate para a polícia, sobretudo, quando o vê em posse de algum objeto de valor (moto, carro). O estigma de ladrão o persegue. Os conflitos e contradições são extremos nesse trecho quando o MC articula discursos que, em princípio, não dialogam como o discurso religioso e o discurso da marginalidade. Entretanto, essa contradição pode ser explicada pela não responsabilidade do indivíduo ao aderir a uma vida criminosa. Como mostramos antes: eles (os irmãos) não têm outra saída. Embora consiga ‘respeito’ como criminoso, rejeita ser apontado como ladrão.

Vejamos o segundo trecho:

### **Exemplo 8.1.**

refrão  nem na minha própria casa eu me encontro sossegado oh raça desgraçada sem um mandado invadiu pulando a janela derrubam minha geladeira e meteu pé na tela mesmo sendo inocente não quiseram escutar e não achando nada
--

<sup>69</sup> Nos shows, esse trecho é sempre preenchido pelo nome do lugar onde ocorre a apresentação (*só me respeitam quando eu tô na João, no Ibura, na Macaxeira...*) e o público vai ao delírio porque o seu bairro/ cidade passa ser o lugar de respeito nos termos do compositor.

mesmo assim quis me levar  
a lei do lado deles nada eu posso fazer  
mas Deus está comigo  
por isso não vou temer  
a justiça é divina tarda amigo mas não falha  
posso perder a luta  
mas não perco a batalha  
graças a Deus tô firme e forte  
não me iludo não  
dá força pra eu caminhar aqui nesse mundão

Após repetir o contundente refrão, o funkeiro articula o discurso do favelado (discurso da esfera pública<sup>70</sup>) com o discurso da polícia, bem como com o discurso religioso, de forma extremamente conflituosa. Para tanto, representa a ação violadora de direitos da polícia que desrespeita até a inviolabilidade do lar<sup>71</sup> e retira do cidadão a tranquilidade. No trecho, vemos que num primeiro momento a conduta policial é revestida de ilegalidade, já que não havia um mandado que autorizasse a missão. Além disso, ainda que existisse tal documento, a forma como foi representada a ação contraria toda a lei, tendo em vista que a entrada não se dá pela porta, além de haver a destruição dos bens (geladeira, tela<sup>72</sup>) do cidadão. Este também não se encontrava em situação de flagrante, uma vez que nada (nenhum indício de crime) foi encontrado, mas foi levado de qualquer maneira. Essa articulação é bastante conflituosa por denunciar a conduta ilegal e até criminosa daqueles que deveriam proteger a população e, ao mesmo tempo, por naturalizá-la, como discutimos logo abaixo.

Em contrapartida à crítica realizada no primeiro momento, no verso seguinte, o funk afirma que a lei está do lado da polícia. Provavelmente, aqui, a pessoa se vê totalmente desprovida de poder para contestar tal ação, até porque os executores representam o estado. Nesse momento, há uma articulação entre o discurso jurídico e o discurso religioso. Este aparece como espaço de conforto para o cidadão que não visualiza nada mais a que possa

---

<sup>70</sup> Conforme Chouliaraki e Fairclough (1999), entendemos “esfera pública” como a deliberação de indivíduos a respeito de problemas sociais e políticos. Optamos por usar discurso do favelado por acreditarmos que o termo represente mais especificamente a deliberação desse grupo de cidadãos.

<sup>71</sup> O inciso XI do artigo 5º da Constituição Federal de 1988 assegura a casa como abrigo inviolável. Lugar onde só se pode entrar com a permissão do morador, a não ser que seja em flagrante delito, para prestar socorro ou, durante o dia, para cumprir determinação judicial.

<sup>72</sup> Referência metonímica feita ao aparelho de televisão, muitas vezes o único objeto que leva lazer a determinada parcela da população que não tem acesso a outros bens culturais, tecnológicos.

recorrer, já que as instituições públicas parecem não legitimar sua existência (a não ser como representante do mal).

Nos oito últimos versos, o discurso religioso é articulado para representar a fé como o grande recurso com que o cidadão pode contar para sobreviver nesse mundo. A figura de Deus é trazida para fortalecer o indivíduo que assim deixa de temer e passa a acreditar na justiça divina, já que a dos homens parece ter falhado. Contraditoriamente, mais uma vez, o MC reconhece haver perdido, naquela situação, a que chama de luta, mas se coloca como resistente e pronto para vencer a batalha, sobretudo porque novamente pede força a Deus. Assim, sente-se forte para enfrentar as adversidades.

Dessa forma, mais uma vez, tem-se que o funkeiro capta que a exclusão socioeconômica a que está exposto é a responsável por sua condição de vulnerabilidade diante dos exageros e violações praticadas pelos representantes do Estado. Este, além de negar ao cidadão o direito à moradia digna, à saúde e à educação de qualidade, retira dele sua liberdade e sua dignidade de pessoa humana, na medida em que forja práticas criminosas para levá-lo à justiça, que, por sua vez, também não o representa. Ou seja, nem mesmo a justiça, que deveria ser cega, é representada de forma que demonstre reconhecimento à voz do cidadão e, menos ainda, que legitime sua ação. Por fim, vejamos o último trecho desse funk emblemático:

### **Exemplo 8.2.**

refrão

quando eu tô na favela  
é contenção de oktok  
entre Neginho e ela  
pra não ser o alvo de novo  
oh bando de sacana  
que quer levar o meu dinheiro pra eu não ir em cana  
e quando eu tô no baile funk  
oh meu Deus que lazer  
mas quando saio lá pra fora tenho que correr  
porque eu corro pelo certo  
os vermes não me aguenta  
passando do meu lado  
já solta o spray de pimenta  
se eu fui para um lugar  
lado que alívio que eu tô  
então meu senhor atende a minha oração  
já ativo me manda logo essa missão

Na última parte do funk, tem-se enfatizada a articulação conflituosa entre o discurso do favelado, o discurso da polícia e o discurso religioso. Se no segundo trecho, a casa do funkeiro havia sido violada, agora, é sua favela que não se configura como um espaço seguro, já que haveria a ação de espões (cidadãos, moradores da favela, que repassam informações aos policiais). Entretanto, nesse momento, já ciente de sua fragilidade frente ao poder da polícia, o enunciador capta, com bastante reflexividade, outra forma de não ser vitimado novamente. Assim, denuncia a corrupção dos representantes da lei<sup>73</sup>. Estes podem deixá-lo livre se receberem dinheiro.

A crítica contundente feita à polícia expõe um problema grave no Brasil, ou melhor, no mundo capitalista, em que o dinheiro parece comprar tudo; nesse caso, até a liberdade (*que quer levar o meu dinheiro pra eu não ir em cana*). Na sequência, o MC articula o discurso funkeiro revelando que, além da fé cristã que o faz acreditar em um futuro diferente, o baile funk também é um espaço de salvação, por ser um espaço de lazer que faz os frequentadores descansar do trabalho, do estudo, da vida séria, como discutimos no segundo capítulo.

Todavia, a paz parece durar pouco, pois, fora do baile, mais uma vez, tem-se instaurado o conflito entre o discurso policial e o discurso do funk. Para se livrar da violência policial, o funkeiro precisa correr. Contudo, afirma ele correr pelo certo. Assim, enumera mais alguns atos de violência e, sobretudo, de covardia da polícia. De violência porque não respeita o direito do cidadão e não age com base na lei. De covardia porque, investido da autoridade da função, subjuga a pessoa à condição humilhante e desrespeitosa.

Por fim, o funk volta a articular o discurso religioso cristão de forma conflituosa, já que, embora se espere a tolerância, o que se representa é o clamor pela missão para enfrentar o perigo (polícia), ou mesmo, para enfrentar a própria vida em um mundo desigual. Missão que pode ser também violenta. Longe da polícia, o indivíduo se sente aliviado, mas se representando já cansado por sua vida degradante, ora a Deus por sua atividade que entende como missão. Esta pode ser inclusive sua arte, sua música que serve (ou pode servir) de denúncia para a violência sofrida. Assim, o indivíduo se representa como disposto e preparado (ativo) para cumprir o que for designado por Deus.

Procuramos mostrar que não é possível entender a violência denunciada sem considerar os aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais da sociedade. A violência, então, é um

---

<sup>73</sup> É importante frisarmos que discutimos tais questões apontando mais diretamente para os significados desvelados nas letras de funk que silenciam outras vozes, além de múltiplos sentidos. Evidentemente, não podemos considerar que todos os policiais agem na ilegalidade, tampouco negar que os presidiários estejam cumprindo uma pena legal pelo ato cometido.

fenômeno que não se reflete somente no cidadão, mas, principalmente, no Estado e nas instituições públicas e privadas que terminam propagando e até promovendo ações que geram violência, uma vez que, muitas vezes, se eximem de propiciar uma vida mais digna a todo e qualquer cidadão (GOMES, 2008). Ao se ausentar de sua obrigação, o poder público dá espaço para que a violência e a criminalidade floresçam. Nesse funk, vimos não a ausência do Estado, mas sim o desvio de sua função por agentes que ultrapassam até os limites da lei gerando assim mais ações violentas em resposta, muitas vezes, à violência sofrida.

Além dos traços distintivos que nos permitem identificar a articulação entre um discurso e outro, tem-se ainda o modo como os atores sociais são representados. É sobre essa noção que passamos a refletir no tópico a seguir. Isto porque as escolhas linguísticas utilizadas para representar as pessoas também são um importante recurso para acessar o significado representativo do discurso.

### **3.2 Representações de atores sociais: formas de referir-se às pessoas**

De acordo com o que foi exposto no primeiro capítulo, uma noção interessante e pertinente para desvelar os significados representacionais do discurso refere-se ao modo de representação dos atores sociais, bem como à forma de nos referirmos às pessoas a partir das escolhas disponíveis, em nossa língua. Para tanto, recorreremos ao estudo de Van Leeuwen (1997, p. 169) que fez “um inventário socio-semântico dos modos pelos quais os atores sociais podem ser representados”.

Para acessar os posicionamentos ideológicos em relação aos atores sociais, bem como em relação às suas atividades, investigamos quais atores são incluídos e excluídos, como também quem são os atores que são postos em maior evidência. Para realização de nossas análises, selecionamos algumas realizações linguísticas no processo de representação dos atores sociais, tais como: personalização por nomeação, categorização, generalização e coletivização.

O funk Quanta iniquidade, analisado no tópico anterior, é um exemplar da prática social que representa fortemente a violação de direitos (à moradia, à dignidade) a que os moradores de favelas estão sujeitos no Brasil. Para iniciarmos nossa reflexão sobre esse aspecto, propomos uma análise dos processos de inclusão e exclusão de atores sociais nesse funk. Nessa música, selecionamos os atores sociais envolvidos na ‘oração’, tais como: os representantes da fé cristã, a sociedade (o funk é que coloca a sociedade como uma categoria

aparentemente à parte das demais), os políticos, a polícia e os moradores da favela, incluindo aqui o próprio compositor.

A inclusão ou exclusão de Deus pode revelar diferentes motivações ideológicas, inclusive como estratégia para justificar o ingresso do favelado no mundo do crime. Já a inclusão da polícia pode revelar uma diversidade discursiva e também os distintos posicionamentos ideológicos. Tendo em vista que a polícia representa o poder público legitimado para reprimir a criminalidade e combater a violência, é importante analisar como são representadas as ações policiais no funk. Por último, parece também pertinente e necessário verificar a inclusão do enunciador, em forma de um ‘eu’, que assume determinado papel social por representar um grupo social específico que, no caso, talvez não seja reconhecido e legitimado enquanto cidadão. No quadro a seguir, fazemos uma distribuição das ocorrências de escolhas linguísticas para representar esses atores a partir da personalização.

Atores sociais	Personalização			
	Nomeação	Categorização	Generalização	Coletivização
Deus 7 vezes	4	3 Senhor		
Sociedade 1 vez			1	
Eu 19 vezes	17	2 Alvo		
Polícia 10 vezes	1	3 safados, raça desgraçada, os vermes	4 eles, ele, deles, ela	2 essa raça esses vermes
Família 1 vez			1	
Políticos 2 vezes		1 engravatados	1 eles	
Menor 2 vezes	2			
Zé Foguinho 2 vezes	1	1 Neguinho		

QUADRO 7 - Representação dos atores sociais personalizados em Quanta iniquidade

Considerando o número de ocorrências<sup>74</sup> dos atores sociais (Deus, eu e polícia), percebemos que a articulação discursiva é construída, sobretudo, entre essas três ordens de discurso, conforme mostramos no tópico anterior. Os processos de nomeação e categorização são os mais recorrentes para “Deus” e “eu”; enquanto que para “polícia”, as categorias mais utilizadas foram a categorização, a generalização e a coletivização; o mesmo acontecendo com “políticos”. De acordo com Van Leeuwen (1997), tanto em narrativas ficcionais quanto em não-ficcionais, os personagens não nomeados têm papéis passageiros e funcionais. Isto não se repete nesse funk, já que, embora menos nomeada, a polícia é que se torna um ponto de identificação importante ao ouvinte. Todavia, não é necessariamente a polícia, mas sim, as ações dessa polícia, conforme mostramos mais adiante. Além disso, como cabe a esta instituição o poder de reprimir, talvez sua não nomeação seja uma estratégia para moderar (modalizar) a crítica feita.

Todavia, enquanto a funcionalização do ‘eu’ é representada apenas pelo pronome pessoal de primeira pessoa e pelo substantivo ‘alvo’ que termina funcionando como predicativo (*ainda sou alvo*), qualificando dessa forma o papel desse ator, a funcionalização de “polícia” se dá de maneira bem diversa através dos substantivos ‘safados’, ‘raça’ e “vermes”, termos que são comumente utilizados, como adjetivos, para desqualificar o sujeito. Logo, aqui funcionam para (des)legitimar a “polícia”, ou melhor, para evidenciar a ilegalidade da ação policial. Para fazer isso, o autor opta por ofender os policiais.

Podemos pensar ainda que, como o “eu” é colocado em condição inferior diante do poder policial, o maior número de registros (19 vezes) se dá como forma de representar a opressão (discriminação) sofrida. Já a polícia é representada sempre com uma transitividade ativa, em nenhum momento, ocupa posição passiva. Para refletirmos sobre esse aspecto, analisamos não os atores em si, mas o modo como suas ações foram representadas. Para tanto, vejamos, no quadro 8, os processos de impersonalização dos atores sociais (eu, polícia e políticos e Deus):

---

<sup>74</sup> Embora não façamos uma pesquisa quantitativa, salientamos a quantidade de ocorrências nesse momento por ela nos permitir visualizar que atores ganham proeminência.

Atores sociais	Impersonalização		
	Espacialização	Autonomização do enunciado	Instrumentalização
Eu 11 vezes	10 - Nesse mundo, esse mundo, favela (3), prisão, na João, minha própria casa, nesse mundão, baile funk		1 - Moto ou carro
Polícia 4 vezes			4 - Invadiu pulando a janela Derrubam minha geladeira e meteu pé na tela Quer levar o meu dinheiro (pra eu não ir em cana) Já solta o spray de pimenta
Políticos 1 vez			1 - Só olham pra favela em tempo de eleição
Deus 2 vezes		2 - A justiça é divina tarda amigo mas não falha Manda logo essa missão	

QUADRO 8 - Representação da impersonalização do “eu”, da “polícia”, dos “políticos” e de “Deus”.

Nesse funk, as formas de impersonalização dos atores sociais são bem distintas entre observadas por nós. Pensando a representação por espacialização, de forma mais direta, só ocorre para “eu”. Este é representado uma única vez por instrumentalização. Agora, o foco não está em representá-lo, mas em significar ((de)marcar) o seu lugar no mundo. Já a representação de “Deus” se dá pela autonomização do enunciado (ativação realizada através das palavras divina e missão).

Diferentemente das representações do “eu” e de “Deus”, a representação impersonalizada dos políticos e da polícia se estabelece por meio do processo de instrumentalização. Lembremo-nos que, na impersonalização, a referência é metonímica (VAN LEEUWEN, 1997), logo, a “eleição” é o instrumento por meio do qual retomamos os políticos. No caso da polícia, a construção linguístico-semântica é bem mais elaborada, já que, nos dois primeiros casos e no último (*invadiu pulando a janela, derrubam minha geladeira e meteu pé na tela e já solta o spray de pimenta*) a retomada dos atores ocorre pela relação que o ouvinte (leitor) estabelece entre os atos e a ideia de força, comuns aos policiais. A transitividade da ação representada, nos trechos, é toda direta (invadir, derrubar, meter e soltar). Do mesmo modo, para recuperarmos que os atores em (*“quer levar o meu dinheiro pra eu não ir em cana”*) também são os policiais. Essa recuperação é construída não só pela

presença da gíria “cana”, como sinônimo de prisão, mas, sobretudo pela ideia de corrupção (prática de extorsão) tão denunciada no cotidiano brasileiro.

É pertinente observar ainda a exclusão da justiça dos homens, já que ao ativar a justiça divina o autor termina por apagar ou pelo menos encobrir a outra. Dessa forma, podemos levantar explicações para esse apagamento no sentido da descrença do autor na justiça no plano real. Esta parece não ter ficado para ele, nem para seus irmãos (também favelados). Tanto é possível justificarmos assim que, segundo a letra, “*a justiça é divina tarda, mas não falha*”. Logo, podemos pensar que a dos homens pode até ser célere, mas é falha. Os predicativos atribuídos à justiça, embora recuperem um ditado popular, particularizam aqui a visão do MC por ter sido a forma escolhida para sua representação. Ademais, a partir desses elementos temos também, por analogia, que a ação policial não é justa, logo, é falha.

Percebemos que através dos dois processos de representação de atores sociais (personalização e impersonalização) podemos desvelar posicionamentos ideológicos, que podem ser conflituosos, já que ao dar maior evidência a certos atores e não a outros o compositor internaliza traços de lutas hegemônicas e cria formas particulares de significar as pessoas e também o mundo, no qual ele mesmo está inserido. Essa visão particular, contudo, é construída também de modo a permitir revelar problemas que são de toda a sociedade.

Para aprofundarmos nossas discussões sobre esse aspecto, selecionamos outra letra de funk que explora mais especificamente o erotismo (funk-brega erótico) e que, conseqüentemente, cria mundos também particulares para homens e mulheres, bem como determina papéis ativos ou mais passivos a um e a outro. A música em questão é Tô topando tudo cantada pelos MCs Cego e Metal. A letra retrata um diálogo entre uma “novinha” e o MC e se inicia com a pergunta sobre o que a “novinha” vai querer. Embora, a princípio, possa parecer que a moça terá o direito de escolha, com o decorrer do diálogo, há uma tendência à manutenção da hegemonia masculina na hora da relação sexual. Vejamos:

### Exemplo 9

#### Tô topando tudo - MC Metal e MC Cego

"Olha mim diz aí novinha o que você vai querer  
que hoje eu tô topando tudo e pronto pra ser livre ser  
Tá querendo o quê, novinha?  
Tá querendo o quê?  
Quero fazer amor até o dia amanhecer " ( 2 vezes ) - (voz feminina)  
Mas hoje eu tô topando tudo tô solteiro tô doideira  
avisa pra novinha que hoje tem bagaceira

O quarto espelhado do jeito que a gente quer  
 tá todo mundo bebo  
 e tem rodízio de mulher  
 Olha não pode ter ciúme que aqui é tudo amiga um lance é um lance  
 não confunda que dá briga,  
 vai ter pra todo mundo ninguém se desespera  
 se não der o que eu quero eu vou passar na cara dela

Nessa letra, analisamos os processos de inclusão e exclusão dos atores sociais. Mais uma vez, buscamos verificar não só que atores são incluídos, como também mostrar o modo como é construída a representação. Para efeito de análise, selecionamos dois atores que são proeminentes na música: “eu” e “novinha”. O “eu” é utilizado para representar o homem, enquanto “novinha” representa a mulher.

A música se vale de um diálogo, na parte inicial, para situar os papéis do homem e da mulher durante o ato sexual. Entretanto, a mulher é silenciada e seu desejo não se realiza da forma que, supomos, era sua real vontade. Nossa suposição baseia-se no fato de a “novinha” querer “fazer amor”, o que nos remete a um imaginário romântico do sexo, enquanto o rapaz enfatiza se tratar apenas de um “lance”<sup>75</sup>, ou seja, de um momento, apenas sexo, nada de amor. Além disso, ele avisa que “não pode ter ciúme” e ainda determina que a novinha “não confunda”. Vejamos a distribuição desses papéis:

Atores sociais	Personalização			
	Nomeação	Categorização	Generalização	Coletivização
Eu 9 vezes	7		1 a gente	1 todo mundo
Novinha 10 vezes	4 novinha	1 mulher	2 você (aquela que for novinha) dela	3 tudo amiga todo mundo ninguém

QUADRO 9 - Representação dos atores sociais personalizados em Tô topando tudo.

Nesse exemplo e no anterior (Quanta iniquidade), classificamos o pronome pessoal “eu” como uma nomeação, embora reconheçamos que no primeiro caso o “eu” remete ao favelado

<sup>75</sup> É pertinente lembrar o funk “Lance não é romance” cantado pelo MC RD da VK. Um trecho da letra diz o seguinte: *um lance não é romance/ minha mulher fica bolada porque eu tenho várias amantes/ eu digo não é amor...*

(que não é nomeado, com nome próprio, mas por uma forma especial de nomeação, já que pode ser qualquer um) e, no segundo, o “eu” remete a homem tornando assim muito tênue a distinção que podemos fazer entre a nomeação e a categorização.

O número de ocorrências para os atores sociais “eu” (9 vezes) e “novinha” (10 vezes) é bem próximo, o que poderia ilusoriamente sugerir um equilíbrio entre os papéis distribuídos a cada um desses atores. Ilusória porque, ao analisarmos mais detidamente, percebemos a proeminência da atuação do “eu”, sete vezes nomeado (contamos com as elipses). Enquanto que “novinha” (dessa forma ocorre três vezes) já é uma categorização para a parceira que deve ser mulher e jovem.

A ilusão sobre o equilíbrio na distribuição de papéis para homens e mulheres é verificada, sobretudo, nas ações que são todas realizadas pelo “eu”. À “novinha” só cabe aceitar a condução do sexo imposta pelo homem, que “topa tudo”, portanto, ela tem de “topar também”. Embora, a argumentação seja conduzida, em alguns trechos, com vistas a dar a entender que é o que a mulher também deseja (*quarto espelhado do jeito que a gente quer*), concluímos que o “a gente” exclui a vontade da “novinha” porque o último verso dessa estrofe revela “*vai ter rodízio de mulher*”. Ademais, o último verso da música ratifica a submissão feminina “*se não der o que eu quero*<sup>76</sup>/ *vou passar na cara dela*”. Esses aspectos podem ficar ainda mais evidentes quando analisamos os processos de impersonalização desses mesmos atores. Observemos abaixo:

Atores sociais	Espacialização	Impersonalização	
		Autonomização do enunciado	Instrumentalização
Eu 5 vezes	1 - O quarto espelhado do jeito que a gente quer	1 - Um lance é um lance	3 - Pronto pra ser livre ser Hoje tem bagaceira Tem rodízio de mulher
Novinha 1 vez		Fazer amor até o dia amanhecer	

QUADRO 10 - Representação da impersonalização do “eu”, da “novinha”.

<sup>76</sup> No clipe dessa música, os MCs revelam, por meio de gestos, que “o que querem” é o sexo anal. Já o “passar na cara dela” é representado, também gestualmente, com a utilização do pênis para “bater” no rosto da mulher.

As ocorrências mostradas, no quadro acima, reforçam a ideia de que há uma grande desigualdade nas atuações de homens e mulheres nessa letra Tô topando tudo. Na categoria da especialização, por exemplo, a metáfora utilizada para motel (*quarto espelhado*), embora seja referência para só dois atores, na cena em questão é representativa apenas para o “eu”, já que dissemos antes que o “a gente” exclui a mulher pois esta não quer o “rodízio”. Ademais, cultural e historicamente, a mulher não tem direito ao prazer, inclusive o simbólico (o visual). Este também parece ser exclusividade masculina.

Sobre a autonomização do enunciado, única categoria que impersonaliza os dois atores, percebemos os diferentes pontos de vistas de um e de outro a respeito do ato sexual cantado, conforme já discutimos antes. No caso do “eu”, temos o predicado nominal, ou seja, “*é um lance*”, e mais especificamente o predicativo “*um lance*”, servindo de argumento, do ponto de vista semântico, já que delimita o sentido do verbo. Dessa forma, o autor particularizou sua representação do encontro que acompanhado do artigo indefinido “um” teve potencializada a desvalorização do momento. Enquanto isto, a mulher queria fazer amor. Embora se apresente como ávida pelo prazer “*até o dia amanhecer*”, ela representa o momento de forma romantizada.

Já na instrumentalização, temos três referências a instrumentos com os quais os homens empreendem suas atividades: no primeiro caso, podemos dizer que a liberdade é o instrumento do homem, uma vez que ele está solteiro (deixou a mulher de casa, em casa), ele decide tudo que pode e não pode acontecer e, por fim, ele possui inclusive a mulher (da rua) como objeto para o seu prazer, dela podendo se servir à vontade “*rodízio de mulher*”. Em “*hoje tem bagaceira*”, o instrumento é o sexo que para o homem, que busca apenas um lance e que está “doideira”, vai lhe dar o prazer da forma esperada, sem compromisso, ou melhor, de todas as formas, tendo em mente que a proposta, para ele, é de um sexo grupal.

Embora o próprio título da música evidencie que o rapaz está disposto a tudo Tô topando tudo, o que se verifica no decorrer da história é a exclusão (por omissão) do homossexualismo, uma vez que não há nenhuma menção a isto, nem mesmo entre as mulheres. Estas ficam apenas totalmente disponíveis a eles. Ao revelar que se encontra solteiro, naquela ocasião, “*mas hoje eu tô topando tudo/ tô solteiro/ tô doideira*”, o “eu” exclui daquele momento (bem como da festinha posterior) sua mulher.

Mostramos assim que, nesse caso, mesmo com a mulher ocupando outro lugar na sociedade, por exemplo, no Brasil especificamente ocupando o maior cargo do executivo, continua sendo representada como objeto para o prazer masculino. Além disso, fica também

claro no funk que continua a existir, segundo a representação particularizada pelos MCs, a mulher de casa, aquela que é mãe, que deve ser preservada dos perigos mundanos, e a mulher da rua, aquela que é usada para o prazer sexual, ou seja, mantem-se a célebre dicotomia entre a mulher Eva e a mulher Maria. Contudo, ambas parecem não ter direito ao prazer, ambas seguem à mercê de um senhor, do gênero masculino, que decide tudo que a mulher deve fazer para satisfazê-lo, claro (GOMES, 2008).

Lamentavelmente, verificamos que enquanto o funk consegue desenvolver uma reflexividade ampla para muitas injustiças sociais, como no caso de Quanta iniquidade, em que as condições de moradia e, sobretudo o tratamento dado a determinado grupo (favelado) pelo estado através das forças policiais é criticado, algumas letras permanecem divulgando uma visão nada evoluída sobre o papel da mulher, sobre o direito da mulher ao prazer, por exemplo. Ao representarem a mulher dessa forma, os funkeiros perpetuam um comportamento excludente e discriminatório que ainda é muito prejudicial à sociedade brasileira; sociedade que amarga elevados índices de violência doméstica, violência contra a mulher.

Lembrando que nos tornamos homens e mulheres em sociedade, já que não nascemos uma coisa ou outra, não herdamos naturalmente o gênero social (feminino e masculino) que temos, trata-se verdadeiramente de uma construção histórica, social e cultural. Conforme argumenta Haraway (2004), no mundo de contestações em que vivemos, o gênero se constitui em uma teoria experienciada por corpos que se fazem e se desfazem contínua e constantemente.

Faz-se necessário, assim, repensar essas práticas discursivas para mostrar o quanto elas podem ser prejudiciais por estigmatizar a mulher e continuar a não legitimar sua condição humana como um ser de direitos. Estes devem incluir também a possibilidade de escolher sua forma de prazer. Entretanto, parece importante lembrar também que as questões de gênero ainda não estão na ordem do dia. Embora sejam emergenciais, tais discussões carecem de maior espaço no mundo em que as questões de ordem econômica continuam sendo prioridade e, assim, a desigualdade se perpetua e se consagra com as novas gerações. Tais discursos, ao subjugarem a mulher, podem favorecer inclusive atos de violência contra ela, como pontua Gomes (2008) em sua pesquisa sobre a construção identitária de mulheres vítimas de violência doméstica, ao evidenciar que as diferenças entre os gêneros são históricas e devem ser mudadas urgentemente.

Nesse sentido, para buscarmos mudanças nessa relação ainda conflituosa entre homens e mulheres, mudanças que poderiam se dar (pelo menos inicialmente) via discurso, como uma prática social de construção de sujeitos, precisamos rediscutir as categorias de natureza e corpo como espaços para resistir às dominações, segundo defende Haraway (2004). Nesse mesmo estudo, a pesquisadora mostra como o conflito de gêneros se construiu historicamente através da *diferença* (categoria fundamental para “desnaturalizar” a diferença sexual) e da *dominação* (categoria essencial para contestar o subjugo das mulheres).

Vimos com isso que a distribuição de papéis é um instrumento eficaz para refletirmos sobre os significados representacionais, sobretudo por nos permitir não apenas identificar que ator social é mais proeminente, mas principalmente por possibilitar desvelar como é construída a proeminência e também por desvelar que aspectos de sua atividade são evidenciados de modo a contribuir para a construção de sua identidade. Ao buscar entender como são representados os atores e como é construída discursivamente sua atuação, verificamos a necessidade de explorarmos outra categoria analítica que é o “significado de palavra”, ou simplesmente a nomeação, conforme passamos a investigar no tópico abaixo.

### **3.3. Nomeação: ideologias e hegemonias nos significados de palavras**

Seria no mínimo ingênuo pensar que, para a ACD, ao fazermos uso da linguagem, estamos tão somente nomeando o mundo por meio de atos de fala individuais, como defenderam os seguidores do subjetivismo idealista, ou mesmo que fazemos uso apenas da língua enquanto um sistema de regularidades fonéticas e gramaticais, como acreditaram os defensores do objetivismo abstrato. Logo, como nos propusemos a refletir sobre o uso real da língua por jovens funkeiros pernambucanos, recorremos aos postulados de Bakhtin (2004) que enfatizam o fato de a ideologia impregnar todo discurso, já que quando fazemos uso da língua dizemos verdades ou mentiras, coisas importantes ou triviais. Dessa forma, é imprescindível perceber a relação entre o sistema e a consciência individual. É preciso ainda, conforme propõe o estudioso, investigar a realidade enunciativa concreta buscando identificar, em um dado contexto, a função da forma linguística.

Com essa mesma orientação, Fairclough (2003) nega que os significados das palavras resultem de criações individuais e defende, conseqüentemente, que tais representações são construídas e contestadas socialmente, mesmo porque são partes de mais amplos e complexos processos socioculturais. Lembrando a dimensão político-ideológica de que podem ser

investidos os significados que se constroem historicamente, faz-se necessário pontuar que palavra e significado se relacionam de maneira instável sendo importante verificar conflitos ideológicos na variação semântica dos significados, bem como desvelar que lutas estão envolvidas entre atribuições de significados conflitantes. Por essa razão, vamos refletir a seguir sobre essas questões com o propósito de também compreender os significados representacionais no uso de palavras como: “raça” e “vermes” utilizadas no funk Quanta iniquidade, “novinha” utilizada em Tô topando tudo e “patrão” utilizada em História de Eider, esta última é o nosso foco principal aqui.

Em Quanta iniquidade, para se referir à polícia, o enunciador usa duas palavras bem pontuais: “raça” e “vermes”. O substantivo “raça” pode designar um grupo de indivíduos que apresentam traços biológicos constantes e que são preservados pela geração. Mas também pode se referir a um grupo de pessoas da mesma profissão ou que possuem as mesmas tendências, como os policiais, no caso em tela. A categoria racial foi durante muito tempo utilizada para distinguir grupos humanos. Esse aspecto influenciou a supremacia de um povo sobre outro e que causou muitos prejuízos à humanidade na busca de desenvolver os povos com base em lemas de maior justiça e igualdade, por exemplo. Dessa forma, num primeiro momento, podemos aceitar o significado de raça a partir desse recorte histórico entendendo que o funkeiro pode reconhecer a condição de superioridade da polícia (dos policiais) em relação aos demais cidadãos ou, mais especificamente, aos moradores de favelas. Se entendermos assim, consideramos que o MC naturaliza a ação policial.

Todavia, outros caminhos são também possíveis e, aparentemente, mais adequados à situação concreta construída no texto. A palavra “raça” pode ser usada como representação de “laia”, “espécie” denotando uma significação de valor pejorativo; juízo que parece mais indicado para refletirmos sobre sua inserção no texto. A apropriação que defendemos nesse momento, para a utilização de raça com valor negativo, se sustenta no fato de que a letra, postulada como oração, critica veementemente a ação policial que se realiza em favelas porque tal procedimento se vale da força desmedida, da discriminação aos moradores da área, da violência, e, conseqüentemente, da ilegalidade. Logo, não é de se esperar que a instituição responsável por isso seja representada de forma positiva. Além disso, a palavra raça está sempre como núcleo de um sintagma nominal maior cujos demais elementos contribuem para reforçar a valoração negativa do termo.

A palavra em questão aparece duas vezes na letra. Na primeira ocorrência, é acompanhada pelo pronome demonstrativo “essa” (essa raça só me respeita...) que tem a

função de determinante. Portanto, fica explícito que a referência é feita anaforicamente para especificar a espécie de policial que algema indevidamente um menor, na presença de sua família que perde o direito ao lazer gerando a revolta no indivíduo. No segundo caso, raça aparece em um enunciado “*oh raça desgraçada*” cujo contorno melódico (curva de entonação)<sup>77</sup> pode evocar diferentes intenções comunicativas do enunciador ao seu interlocutor. O enunciado pronunciado com um contorno melódico enunciativo (declarativo) expõe o fato, afirmando-o. Assim, tem-se uma afirmação taxativa de que a polícia é, para o enunciador, uma raça desgraçada. Já pronunciada em curva de entonação exclamativa, o enunciado traduz de maneira mais evidente a avaliação do enunciador em relação aos policiais que agem na ilegalidade e com preconceito, uma vez que expõe o ponto de vista, o sentimento dele (enunciador)<sup>78</sup>. Nesse segundo enunciado, o enunciador não só representa o fato ao interlocutor, como o faz de modo expressivo. Para corroborar o viés negativo atribuído à raça, tem-se, nesse segundo caso, o fato de o termo ser acompanhado por uma interjeição “oh” (que por si só já seria suficiente para traduzir o estado emocional do enunciador), como também por um adjetivo “desgraçada”, cuja função é promover a delimitação por meio da especificação, já que distingue a raça em questão de qualquer outra. Tal especificação funciona no enunciado com vistas a identificar a “raça” concretamente, raça que é infeliz (já que faz o mal) e que não é agraciada por Deus, já que seu poder, sua atuação foram atribuídos pelo homem, pelo Estado.

Seguindo a ideia de desqualificação da instituição policial, no mesmo funk, outra expressão bastante significativa é “vermes”. Categorizar a polícia por “vermes” é construir uma imagem negativa ao extremo, já que sinaliza quão destrutível, nociva pode ser a ação policial, uma vez que essa palavra se refere a um parasita que se desenvolve e ataca um organismo vivo. Contudo, é possível atribuir um significado mais específico a essa expressão que pode designar também o ser humano desprezível e desalmado, aquele que se faz dos seus semelhantes. Assim, a polícia é representada como uma instituição desprovida de qualquer valor, uma vez que para nomeá-la o enunciador utilizou um significado bastante pejorativo

---

<sup>77</sup> Diferentes gravações apresentam curvas de entonação distintas. Por isso, optamos por analisar as duas formas identificadas nas audições.

<sup>78</sup> Lembremos que Bakhtin (2004) retoma a ideia de que o signo linguístico é composto por significante (curva de entonação) e significado (parte semântica) a que se precisa conferir maior atenção para adentrar no conteúdo ideológico do signo, na significação. Em Bechara (2009), encontramos uma interessante discussão sobre o papel do contorno melódico que seria o responsável pela significação do enunciado, podendo ainda ser classificado em: declarativo (enunciado que expõe o fato, afirmando-o ou negando-o), interrogativo (enunciado que indaga sobre algo), imperativo-exortativo (enunciado que apela ao interlocutor), vocativo (enunciado que busca chamar a atenção do interlocutor) e exclamativo (enunciado em que o enunciador expõe seu sentimento sobre algo).

(verme é o que existe de mais podre, de mais nocivo ao outro). Com essa palavra, o enunciador potencializa sua crítica e desvaloriza totalmente o referente.

A palavra “vermes” também é utilizada duas vezes no texto se referindo aos policiais. Em ambos os casos, aparece acompanhada por um determinante. Na primeira ocorrência, é acompanhada pelo pronome demonstrativo *esses* (a exemplo do que ocorreu com *'essa raça'*) que é usado também como uma anáfora porque retoma algo que já fora posto no discurso. No segundo uso, é o artigo definido “os” que acompanha a palavra “vermes”. Novamente, temos a especificação do referente para não haver dúvidas a quem se dirige a crítica. Ao adotar tais expressões o enunciador constrói uma representação própria do mundo, que revela seu posicionamento crítico e sua revolta demonstrando sua indignação com muita força argumentativa.

Na segunda letra analisada, Tô topando tudo, o cantor constrói toda argumentação em torno da palavra *novinha* a quem “convida” para uma relação sexual que não passa de um “lance”. A palavra “*novinha*”, conforme discutimos no segundo capítulo, é bastante recorrente em letras de funk, não só em Pernambuco, mas em todo Brasil. A expressão é mais comum para designar uma mulher jovem, normalmente adolescente. O termo, formado com o acréscimo do sufixo *-inha* ao nome *nova* (normalmente com função de adjetivo), foi classificado por nós, no tópico que trata da representação de atores sociais, como uma forma de nomeação, mas é preciso salientar que, conforme pontua Van Leeuwen (1997), trata-se de uma forma particular de nomeação que é difícil de distinguir da categorização. Logo, podemos entendê-la também com essa função de categorizar um ser no mundo.

Ao especificar seu interesse por “*novinha*”, o enunciador traduz sua não aceitação por uma mulher com mais idade, restringindo não só o seu interlocutor, como também excluindo da cena em questão outras mulheres que não se enquadrem nesse perfil. Assim, estabelece-se um conflito entre essas mulheres (adolescente e jovem) que passam a competir, em tese, por um espaço nessa relação. Tal relação é conflituosa e se configura em mais um elemento complicador na relação homem-mulher, já que o homem representado parece se negar a manter relações sexuais com uma mulher de mais idade. Essa questão da idade também se apresenta como um problema histórico na aceitação e legitimação da mulher na sociedade brasileira. Isso porque, a partir dos trinta anos de idade, a mulher passava a ser identificada como *coroa*, classificação que, para o homem, era após os quarenta. Ao ser rotulada como “*coroa*”, a mulher ficava meio que marcada como não servindo mais para o amor, para o casamento e para a maternidade, já sendo inclusive taxada de solteirona. Tais estigmas se

perpetuam ainda hoje em muitas regiões, embora devamos reconhecer que muitas mudanças se deram, sobretudo por causa do desenvolvimento da genética e da própria expectativa de vida da brasileira que hoje é muito maior do que nos anos 1950 e 1960.

No início desse capítulo, dissemos que refletiríamos sobre os significados da palavra “patrão”, termo que aparece de forma bem peculiar no funk História de Eider (cantado pelo MC Sheldon). Trata-se de uma narrativa que conta a trajetória de vida de um jovem favelado, como tantos outros, que se envolve no mundo do crime, mas com o diferencial de se tornar o “patrão da favela”. Nesse funk, as discontinuidades da modernidade tardia, como a separação de tempo e espaço, pontuada por Giddens (1991), fomentam a reflexividade do enunciador sobre o distanciamento do amigo, bem como sobre o ingresso dele no mundo do crime. Antes, porém, vamos refletir sobre a interdiscursividade e sobre a representação de atores sociais nessa letra.

O funk articula discursos de diversas ordens. O discurso da amizade é o elemento motivador que faz com que essa “história” seja contada, já que, conforme mostrado no capítulo dois, esse fato é narrado por ser significativo para o enunciador que não iria se interessar por narrar qualquer história, mas sim as que são representativas para ele e para seu grupo. O discurso da educação é articulado, no primeiro momento, com o discurso da amizade. Todavia, logo depois, o discurso do abandono é articulado com o discurso cristão de forma conflituosa com o discurso da violência doméstica contra criança (fato que justifica o abandono).

Em seguida, o discurso da criminalidade é articulado também de forma conflituosa com o discurso religioso (o discurso da fé), pois tanto a aula acaba por causa da violência (os alunos são orientados pela professora a orar), como também a escola perde o aluno para a criminalidade (*percebi que DD já não ia à escola*). Outro conflito evidenciado nesse funk se dá na articulação entre o discurso da infância e o discurso da criminalidade, bem como com o discurso da justiça (da lei) que já não tem validade para o jovem que ingressa de vez no mundo do crime. Por fim, após o enunciador “naturalizar” o desvio na vida do amigo (dizemos que naturaliza porque é construído dando a entender que a vida sofrida, de violência e de abandono, é que leva o jovem ao crime), articula o discurso da família (do amor entre mãe e filho) para argumentar no sentido de que o rapaz está no crime para defender os seus (para defender toda a favela).

Vejamos a letra:

### Exemplo 10

#### História de Eider – MC Sheldon

Esta é a história de Eider  
um pirraia maneiro  
jardim de infância ele era meu melhor parceiro  
vivemos juntos na rua  
com muita fé em Deus 2x  
jogava a vera  
13 anos ele era  
o melhor do time  
era maltratado em casa  
mas estava firme  
com vários planos pro futuro  
assim como eu (2x)  
14 anos mesma sala  
estava eu e DD estudando  
olhava na janela e via o bicho pegando  
a professora pedindo  
pra todo mundo orar 2x  
aos 16 eu percebi que DD já não ia à escola  
já não soltava pipa  
nem queria jogar bola  
senti que tinha alguma coisa estranha no ar  
história de vida  
agora é assim  
a lei já não vale pro meu amigo  
tá sobrevivendo do perigo  
e faz o que bem quiser fazer  
porque DD pediu desculpa à mãe  
diz a vó que eu gosto muito dela  
mas virei o patrão da favela  
e ela vou ter que defender

Nessa letra, identificamos a nomeação como uma forma de personalizar significativamente o sujeito, como defende Van Leeuwen (1997). A história contada é de Eider e não de outro qualquer. O nome próprio aqui dá proeminência a este ator social que tem sua vida como núcleo da narrativa. Ao longo de toda a letra, o enunciador retoma o personagem central de forma positiva, na maioria das vezes, quando não com uma aparente neutralidade, tanto nos processos de personalização por categorização e por generalização desse ator social (*pirraia maneiro, ele, melhor parceiro, o melhor, DD, meu amigo, eu*

(*neutro*), *patrão da favela*), como também nos processos de impersonalização, conforme mostramos na tabela a seguir:

Atores sociais	Impersonalização		
	Espacialização	Autonomização do enunciado	Instrumentalização
Eider (DD) 9 vezes	6 jardim de infância vivemos juntos na rua em casa mesma sala escola da favela		3 com muita fé em Deus planos para o futuro era maltratado em casa olhava na janela
Violência / criminalidade 3 vezes		O bicho pegando tinha alguma coisa estranha no ar a lei já não vale	

QUADRO 11 – Representação de atores sociais por impersonalização.

De acordo com o que argumentamos sobre os processos de personalização, os procedimentos de impersonalização de Eider ganham maior evidência e novamente parecem estar mais voltados para representações positivas, já que tanto nos casos de espacialização, em que as referências são a lugares que contribuem não só para localizar o ator social e para enfatizar aspectos favoráveis a ele, a não ser no caso de “*vivemos juntos na rua*” que revela o abandono, mas representa o sofrimento do ator de modo a explicar o desfecho de sua história de vida; como também nos processos de instrumentalização em que temos fé e planos futuros como elementos positivos à imagem de Eider, além de a violência, instrumento construído por analogia em “*era maltratado em casa*”, sendo o ator impersonalizado como vítima. Por fim, tem-se que a janela era o instrumento através do qual ele via o mundo fora da escola. Já em relação aos processos de impersonalização da violência e da criminalidade, têm-se três ocorrências de autonomização do enunciado conferindo uma espécie de autoridade a tais enunciados (VAN LEEUWEN, 1997).

Passemos agora a refletir sobre os significados da palavra “patrão” e sobre como o uso desse termo favorece a representação de Eider como um “guerreiro”. A palavra patrão se origina do latim *patronu* e pode designar o chefe de uma empresa, talvez até coincida com o

empregador, mas sempre remete àquele que é responsável pelos demais funcionários. Com essa valoração de caráter econômico ou comercial, podemos pensar que Eider se tornou o chefe do crime na favela, o comandante de atos ilícitos e, conseqüentemente, o empregador de vários funcionários. Tomando o tráfico de drogas como referência, podemos também elencar entre outras funções a de olheiro, responsável por avisar sobre a chegada da polícia ou de inimigos; a de vigia, responsável por guardar a boca de fumo e o seu chefe; a de formiguinha, responsável por distribuir/ vender pequenas quantidades de drogas; e a de mula, responsável por distribuir grandes quantidades de entorpecentes, entre outros. A validade dessa linha de significação se baseia em fatos como o de Eider não se guiar pela lei (*a lei já não vale pro meu amigo*), bem como o fato de ele sobreviver do perigo (podemos associar perigo à ilicitude). Se considerarmos essa possibilidade de significado, devemos considerar também a dimensão negativa dessa representação para a imagem de Eider. Todavia, faz-se necessário lembrar toda a história desse adolescente para recuperar os argumentos que explicam sua condição (ser maltratado na infância, viver na rua...). Logo, sem família e longe da escola, essa pessoa “faz o que bem quiser fazer”, inclusive o que for ilegal, até porque para ele pode não ser tão ilegal assim.

Outra possibilidade de significação é entender patrão com um valor mais emotivo, tomando-o como sinônimo de pai, por exemplo. Se compreendermos dessa forma, consideramos a possibilidade de Eider (bem como do enunciador) perceber sua atuação de forma positiva para a comunidade. Ainda que esteja “envolvido” com a criminalidade Eider valoriza sua função ao se colocar no discurso como o defensor da favela. Daí porque pode se manter fiel a Deus, o que é demasiadamente contraditório, e praticar atos ilegais por uma causa nobre que é a defesa da favela. Espaço que precisa ser defendido, já que lá o poder público quase não chega e, quando chega, é com mãos de ferro, tão somente para reprimir e utilizar práticas ilegais (como violência e extorsão). Isto, principalmente, se tomamos os enunciados de Quanta iniquidade como retratos de uma realidade.

Vimos dessa forma que a nomeação se configura como uma categoria importante para a investigação dos significados representacionais, já que nos permite evidenciar modos particulares de nomear o mundo e, assim, de compreendê-lo e construí-lo. Se com a interdiscursividade pudemos mostrar a articulação de diferentes discursos e, com a representação de atores sociais, pudemos compreender que o modo como o ator é representado revela o ponto de vista do enunciador em relação ao ser que nomeia, na nomeação, pudemos mostrar os valores de que se revestem as expressões para poder

representar o mundo discursivamente, já que os sentidos não existem nas palavras em si, mas são construídos na interação entre compositor/cantor-música/letra-ouvinte (no caso da música). Percebemos que, ao se autonegar, “*patrão da favela*”, Eider se coloca em outra escala hierárquica que lhe confere não só poder (simbólico e real), como também reclama para si e atribui aos demais determinados valores identificacionais. São esses traços discursivos que passamos a discutir no próximo capítulo quando desvelamos os significados identificacionais do funk pernambucano.

#### **4 “FATO TRISTE, ABANDONADO/ NESSA GUERRA QUE ROLA EM SANTO AMARO”: SIGNIFICADOS IDENTIFICACIONAIS DO FUNK PERNAMBUCANO**

No primeiro capítulo, ao tratarmos da base teórica desta pesquisa sedimentada na ACD, mostramos que o significado identificacional revela não só os modos como os atores sociais se identificam, como também mostra a que estilos esses atores se associam. Portanto, nesse capítulo analítico, buscamos desvelar os significados identificacionais do funk pernambucano de modo a mostrar modos de comprometimento do funkeiro com o dito, através do estudo das *modalidades*. Ademais, investigamos o modo como os atores são identificados através da análise da *avaliação* realizada por eles. Por fim, estudando as *metáforas*, desvelamos os modos particulares de tais atores identificarem as coisas no mundo. Isto para observar se formas particulares de identificação são (re)criadas de modo a promover interpretações coletivas, gerais, bem como buscamos saber quais implicações sociais tais aspectos podem ter.

##### **4.1 Modalidades: o comprometimento do funkeiro no discurso**

Nesse tópico, discutimos os graus de comprometimento do funkeiro com o que é dito. Logo, faz-se importante lembrar a dimensão dialética entre as três dimensões do significado, vistas no capítulo 1, já que as escolhas de modalidades são indispensáveis para refletirmos criticamente sobre a identificação, a ação e a representação, até porque o processo de relação social é afetado pelo processo de identificação. Buscamos também verificar se discursos particulares são universalizados no funk a partir do uso restrito de modalidades categóricas, como sugere Fairclough (2001b). Para tanto, investigamos quanto o enunciador se compromete com afirmações, perguntas, demandas e ofertas. Primeiramente, retomamos as letras já analisadas no terceiro capítulo sobre significados representacionais, para, na sequência, analisarmos o funk Fato triste do MC Leozinho, funk que terá maior destaque nesse momento da pesquisa.

Em Quanta iniquidade, por exemplo, são feitas muitas afirmações categóricas (*eu não quero ver o mal/ pra mim viver nesse mundo/ é matar pra não morrer/ o sofrimento eu tô ligado que é ruim/ eu quero entender/ também vou vencer*), já que as asserções e negações são absolutas. Esse aspecto revela alta afinidade do autor que se coloca muitas vezes

explicitamente no discurso por meio da utilização do pronome pessoal de primeira pessoa, seja do caso reto ou oblíquo (eu, mim). Ao explicitar seu posicionamento, o funkeiro se vale da modalidade subjetiva. Além do mais, tais proposições são postas tacitamente como verdadeiras.

De forma explícita, há uma pergunta (*oh, Senhor, por que tanta humilhação/ paraíso pros safado e inferno pros irmão*) que pode funcionar também como uma demanda dirigida a Deus, ou seja, é uma troca de conhecimento que implica também trocas de atividade. Isso porque o enunciador clama a Deus por entendimento, mas se compara a Jesus para compreender a situação a que está exposto (*seu filho veio à terra e também foi humilhado/ mas igual ele eu tô ligado também vou vencer*) e, dessa forma, parece responder ao questionamento feito ao Senhor. Outras duas demandas estão presentes na música (*meu Senhor atende a minha oração/ me manda logo essa missão*). Todas as trocas de atividades são dirigidas a Deus, já que no plano social o funkeiro não vislumbra saídas para superar sua condição de favelado como sinônimo de criminoso. Condição que o expõe à violência policial, inclusive.

Podemos ainda distinguir no referido funk a modalidade objetiva, uma vez que o MC, em alguns momentos, se vale de um ponto de vista que não é explicitado como seu (*a sociedade quer nos ver atrás das grade/ os menor na favela tá se formando ladrão/ tirando o lazer da família/ não sabem eles que isso torna o menor revoltado/ que não pode ver nós com uma moto ou carro*), embora se coloque como pertencente ao grupo; aspecto evidenciado pelo uso do pronome pessoal plural (nós e nos). A oscilação entre a modalidade subjetiva e objetiva revela um discurso conflituoso que não é imposto totalmente como verdade pessoal ao interlocutor.

Há também modalizações que indicam possibilidade (*posso perder a luta*) impossibilidades (*mas também não posso me esconder/ que não pode ver nós com.../ mas não perco a batalha/ nada eu posso fazer*). Tratam-se de modalidades epistêmicas que mostram a crença do enunciador sobre o que diz. O funkeiro ainda se compromete com a obrigatoriedade em relação a fugir dos maus tratos da polícia (*mas quando saio lá pra fora tenho que correr*).

Dessa forma, a predileção do autor por modalidades categóricas, bem como por modalidades objetivas fazem com que suas perspectivas particulares sejam universalizadas. É evidente que o enunciador marca seu lugar no discurso com a presença recorrente do pronome eu, mas o faz de modo a dá a entender que é o ponto de vista dos que se encontram

na mesma situação que a sua, ou seja, os também favelados. A universalização de sua perspectiva é dirigida a esse grupo social especificamente.

A segunda letra analisada no tópico anterior, Tô topando tudo, embora inicie com uma pergunta dirigida a uma novinha (personagem que até tem direito à resposta), o enunciador silencia a vontade da moça ao fazer uma série de afirmações categóricas que, além de “responderem à questão”, ou melhor, além de ignorarem a resposta da novinha, determinam a prevalência do desejo dele que é imposto como obrigação (*tô topando tudo/ tô solteiro/ tô doideira/ hoje tem bagaceira/ tem rodízio de mulher*).

Tais estratégias revelam um alto grau de afinidade do autor em relação ao que é dito por se tratar de afirmações categóricas. Estas mostram não só o ponto de vista do enunciador, mas, sobretudo são colocadas como sendo o comportamento de outros homens, que inclusive fazem parte da cena, bem como das mulheres que são obrigadas a aceitar a condução masculina do ato sexual através de modalidades deônticas (*vai ter pra todo mundo ninguém se desespera/ se não der o que eu quero vou passar na cara dela*).

Muito semelhante é o que ocorre no terceiro funk analisado no capítulo anterior, História de Eider, música em que são feitas várias afirmações categóricas (*esta é a história de Eider/ pirraia maneiro/ jogava a vera/ era o melhor do time/ era maltratado em casa/ estava firme*). Contudo, na maioria das afirmações, não está explícita a base subjetiva do comprometimento do autor promovendo o efeito da universalização do conhecimento a respeito de Eider, um jovem que teve uma infância difícil, mas que tinha fé e esperança em dias melhores.

Há ainda modalidades deônticas que revelam o comprometimento do enunciador com a obrigatoriedade/ necessidade das afirmações (*e faz o que bem quiser fazer/ senti que tinha alguma coisa estranha no ar/ e ela vou ter que defender*). As construções discursivas aqui mostram como Eider assume a defesa da favela como uma obrigatoriedade, já que é o seu padrão. As estratégias linguísticas são utilizadas de modo a revelar que não havia outro caminho para Eider que não a afinidade plena com o crime. Tal afinidade é representada como verdade única e absoluta, ainda que o enunciador pareça se excluir dessa condição e esteja tão somente rendendo uma homenagem ao amigo. A intenção aqui é impor o posicionamento ao interlocutor, da mesma forma que foi feito em quanta iniquidade, quando não vislumbra outras perspectivas para o enunciador que não a adoção de uma conduta criminosa (*é matar pra não morrer*).

Passamos agora a analisar o funk Fato triste, gravado pelo MC Leozinho do Recife. Nessa música, são articulados discursos do domínio artístico (da arte engajada com problemáticas sociais). A partir daí são também articulados discursos de paz e união com discursos de guerra (mas se trata da guerra do dia a dia, a guerra pela sobrevivência em uma sociedade desigual). Em seguida, o discurso do abandono dos menores é articulado ao discurso de ações sociais, bem como de políticas públicas para superar essa condição de abandono. O discurso do favelado é articulado aliando aspectos contraditórios, como sofrimento, garra e, ao mesmo tempo, sem esperança (*que dor é essa sem fato de esperança*). Na sequência, contraditoriamente, a esperança surge. A letra apresenta o discurso das injustiças contra crianças articulado ao discurso da fé em outro futuro para elas. Por fim, o autor articula o discurso de orgulho do favelado ao discurso de superação das desigualdades, já que possui Deus (ou seja, fé) e saúde. Dessa forma, o funkeiro encerra sua música com o discurso da humildade para enfrentar as batalhas cotidianas. Vejamos a letra abaixo:

### Exemplo 11

#### Fato Triste – MC Leozinho do Recife

Eu voltei pra cantar  
 Pedir a paz aqui, que todas as favelas irão se unir  
 No mundo de atração, sem guerra ou facção  
 Porque muitos morreram outros sofrem na prisão                      refrão  
 Porque muitos morreram outros sofrem na prisão

Um fato triste, abandonado  
 Essa guerra que rola em Santo Amaro  
 Muitos menores precisam de ajuda  
 Pra ter um bom estudo e poder trabalhar  
 Tu que é direito nós somos lutador  
 E nas favelas nós somos sofredor  
 Que dor é essa sem fato de esperança  
 Por que no mundo eles judiam das crianças  
 Um novo futuro você pode crer, todas crianças não mereciam sofrer  
 Porque criança traz paz e alegria e contagia total esse teu dia  
 Sou favelado hoje eu me orgulho disso  
 Eu tenho Deus, saúde o resto eu conquisto  
 A humildade é a arma que eu uso, as munição é de fechar com os justo

Por isso eu vou cantar  
 Pedir a paz aqui, que todas as favelas irão se unir  
 No mundo de atração, sem guerra ou facção  
 Porque muitos morreram outros sofrem na prisão                      refrão  
 Porque muitos morreram outros sofrem na prisão

Ainda em relação aos significados representacionais, nessa letra, observamos processos de personalização de atores sociais através da nomeação (*eu, favela, Santo Amaro*<sup>79</sup>, *Deus*), da categorização (*abandonado, menores, crianças, favelado, os justos*) e também da generalização (*muitos morreram, outros sofrem na prisão*). Lembramos que a linha para distinguir nomeação e categorização com termos como menores e crianças é muito tênue. Nossa opção aqui se deve ao fato de tais termos terem sido acionados para caracterizar outros já citados antes na música. É pertinente dizer ainda que, ao escolher personalizar essas pessoas e, embora o faça por meio de processos distintos, o autor confere maior importância na letra a elas, as coloca em maior evidência na canção.

Já os processos de impersonalização observados dizem respeito à espacialização (*em Santo Amaro/ no mundo de atração/ na prisão/ nas favelas*). A nomeação do bairro de Santo Amaro não só designa uma favela específica, como também serve para retomar o ator social apresentado tanto em primeira pessoa (*eu*) quanto com os termos *abandonado, menores, crianças e favelado*. Enquanto a paz é clamada para o mundo, o sofrimento está restrito à favela e à prisão. A autonomização do enunciado também é utilizada como processo de impersonalização de atores sociais (*a humildade é a arma.../ as munição é de fechar com os justos*).

Para finalizarmos as considerações sobre os significados representacionais em Fato triste, selecionamos a palavra “abandonado” para tecermos algumas reflexões sobre a categoria da *nomeação*. A expressão “abandonado” tanto nomeia como caracteriza o eu, o favelado e o próprio bairro de Santo Amaro. Ademais, explicita a situação de esquecimento e, conseqüentemente, de falta de assistência do poder público a que estão expostos os moradores de favelas. Explicita também a condição de vulnerabilidade dessas pessoas em relação ao crime que não lhes oferece outra saída que não seja a morte ou a prisão.

Abandonadas, essas pessoas estão sujeitas à própria sorte, estão quase que condenadas a não serem vistas pelas autoridades que as deixam assim. Abandonadas, não possuem, muitas vezes, um endereço onde possa chegar, além de correspondências, a água tratada, a energia elétrica segura, o telefone fixo. Abandonadas, estão distantes dos postos de saúde, da escola de qualidade, do transporte coletivo. Abandonadas, tais pessoas só podem contar com a fé em Deus para vislumbrarem outra sorte na vida. Abandonadas, essas pessoas veem os filhos condenados ao sofrimento, condenados às injustiças e desigualdades sociais desde a infância.

---

<sup>79</sup> Bairro situado na Zona Norte do Recife, onde ficam localizadas algumas favelas: a homônima e também a favela João de Barros (área onde residem amigos e familiares do MC Leozinho). Trata-se também de uma região com altos índices de violência e, evidentemente, pouca atuação do poder público.

Aliás, abandonadas, as crianças faveladas perdem a infância (precisam amadurecer cedo demais para entender/ aceitar que não podem fazer e ter uma série de bens e serviços), perdem a alegria, perdem a possibilidade de acreditar no futuro, perdem o direito à vida, à moradia digna, à educação de qualidade, à alimentação.

Quando dizemos que os favelados estão quase condenados a não serem vistos é porque alguns se fazem notar, inclusive de maneira não muito comum como é o caso do autor do funk que, embora seja um abandonado, reflete criticamente sobre sua condição. O grau de reflexividade de que o autor do funk se vale para denunciar o abandono e para clamar por mudanças é extremo não só pelo uso da palavra abandonado, mas também pelo realce que dá ao abandono (que em si já é trágico), inclusive quando o avalia por meio da expressão “fato triste”. O lamento do enunciador ganha cores fortes a partir dessa nomeação “abandonado” que oculta, ao mesmo tempo em que abarca e, conseqüentemente evidencia, os sentidos mais perversos do chamado novo capitalismo (FAIRCLOUGH, 2003a).

O discurso, nesse caso, é construído principalmente através de afirmações categóricas (*todas as favelas irão se unir/ porque muitos morreram outros sofrem na prisão/ nós somos lutador/ e nas favelas nós somos sofredor/ todas criança não mereciam sofrer*). Tanto as asserções como as negações são absolutas. Além disso, a letra apresenta mais modalidades objetivas, já que o autor assume seu ponto de vista em muitas proposições (*eu voltei pra cantar/ pedir a paz aqui/ sou favelado hoje me orgulho disso*). Todavia, não se vale apenas da primeira pessoa do singular para fazer suas proposições. O enunciador também se coloca no discurso através do pronome pessoal plural “nós” (*nós somos lutador/ nas favelas nós somos sofredor*). Dessa forma, novamente, compartilha seus pontos de vistas com os demais moradores das favelas, sejam eles menores, crianças, estudantes, trabalhadores.

O enunciador universaliza suas proposições não apenas aos demais favelados, igualmente a ele, como também a toda sociedade brasileira que deseja um mundo melhor, que deseja paz, ao utilizar modalidades subjetivas, quando não assume explicitamente algumas proposições (*muitos menores precisam de ajuda/ todas crianças não mereciam sofrer/ porque criança traz paz e alegria e contagia total esse teu dia*). Logo, quanto aos graus de afinidade, podemos dizer que o autor tem afinidade com suas proposições, mas procura colocá-las, algumas vezes, como sendo necessárias a todas as pessoas que querem um mundo mais justo, menos desigual.

Há duas perguntas explícitas na letra (*que dor é essa sem fato de esperança/ por que no mundo eles judiam com as crianças*). Contudo, ao argumentar sobre a situação de abandono a

que estão sujeitas as crianças, o autor parece apresentar tais proposições como demandas. Há outras três proposições que se configuram como demandas (*pedir a paz aqui/ pra ter um bom estudo e poder trabalhar*), mesmo sendo apresentadas como informações. Embora troque essas atividades, o enunciador o faz de modo a parecer solucionar o problema, ainda que não mostre alta afinidade com o dito. Ao atualizar as demandas dessa forma, parece simples ajudar os menores.

Assim também, o enunciador, além de representar uma solução para ajudar os menores, defende sua proposta, ao mesmo tempo em que antecipa os resultados esperados (*um novo fruto você pode crer*). Nesse funk, o discurso se apresenta como ambíguo entre afirmação e demanda. O autor não distingue claramente o que são afirmações e previsões de futuro (*eu tenho Deus, saúde, o resto eu conquisto/ a humildade é a arma que eu uso, as munição é de fechar com os justo*). Nesses trechos, observamos que, embora faça uma previsão para o futuro, já se coloca no presente (atentemos para os verbos no presente do indicativo) atualizando sua proposta como se já fosse a realidade.

A análise das letras de funk revela uma alta ocorrência de modalidades categóricas, ou seja, revela um grau máximo de comprometimento do autor com suas proposições. Aspecto que é reforçado pelo predomínio de modalidades subjetivas, ainda que o autor restrinja a universalização de seu discurso aos que, como ele, são favelados. Embora também haja uma forte incidência de modalidades objetivas, o que nos leva em alguns momentos a falar em conflitos, contradições, não podemos classificar o estilo dos funkeiros como impessoal. Pelo contrário, os discursos analisados até o momento revelam uma forte adesão do autor às suas proposições que são expostas como verdades absolutas. Tais aspectos nos levam a afirmar que o estilo dos funkeiros nas letras analisadas tende à personalidade. Na sequência, passamos a refletir sobre o modo de identificação dos atores sociais no funk.

#### **4.2 Avaliação: o modo como os atores sociais são identificados no funk**

Passamos agora a analisar como os funkeiros avaliam os aspectos do mundo em suas canções, bem como as avaliações parciais, subjetivas que fazem do mundo para assim desvelar posicionamentos ideológicos que possam favorecer, pelo menos aparentemente, projetos de dominação. Conforme procedemos no tópico anterior, procuramos observar tais questões, primeiro, a partir de retomadas dos exemplos já trabalhados para, posteriormente,

investigá-los em outra letra. Para essa análise, selecionamos a música Novinha kika gravada pelo MC Sheldon.

No funk Quanta iniquidade, identificamos afirmações avaliativas explícitas (*paraíso pros safado e inferno pros irmão*), as quais revelam conflitos percebidos no mundo desigual em que o enunciador se encontra e que evidentemente observa. Esse tipo de avaliação também aparece em outros trechos, como no momento em que ele avalia o sofrimento na prisão como ruim (*o sofrimento eu tô ligado que é ruim*); e quando ele julga a polícia através da utilização do adjetivo “desgraçada” (*oh raça desgraçada*), que confere valor negativo para a polícia.

Ademais, foram identificados percepções e sentimentos que explicitam a avaliação afetiva do funkeiro, ainda que não tenha sido engatilhada por verbos (*e quando eu tô no baile funk/ oh meu Deus que lazer/ que alívio que eu tô*). Tais percepções envolvem eventos psicológicos sobre a satisfação do autor quando se encontra no baile funk, bem como sobre a sensação de alívio que esse mesmo sujeito sente quando está distante da polícia. Desse modo, o enunciador opõe de forma conflituosa suas percepções sobre esses dois “lugares”.

Há ainda presunções valorativas relevantes em Quanta iniquidade. Destacamos dois trechos em que esse aspecto é latente (*por que tanta humilhação/ quanta iniquidade*). A palavra “humilhação”, assim como “iniquidade”, funciona como avaliadores implícitos. Através delas percebemos que o autor avalia negativamente sua situação no mundo, que é desigual. Para fortalecer a avaliação feita, o enunciador, nos dois momentos, se utiliza de advérbios (*tanta, quanta*) que intensificam profundamente o modo como identifica tais aspectos do mundo.

Na segunda letra analisada, Tô topando tudo, observamos a utilização do verbo *querer* para expressar os desejos tanto do narrador quanto da novinha, servindo assim para realizar afirmações avaliativas explícitas (*quero fazer amor até o dia amanhecer/ o quarto espelhado do jeito que a gente quer/ se não der o que eu quero vou passar na cara dela*). No caso da “novinha”, tem-se o desejo explícito por “fazer amor” e, no caso do enunciador, tem-se tanto o desejo de poder ver tudo (quarto espelhado) a afirmação de que é o seu querer que deve ser atendido. Dessa forma, explicita que está no comando da relação.

Não foram identificadas, nessa letra, afirmações afetivas a não ser uma presunção afetiva (*fazer amor*), já que, conforme pontuamos no capítulo anterior, a “novinha” deseja romance. Isto talvez seja explicado pela própria temática central que gira em torno das intenções de um rapaz que não quer compromisso, apenas curtidão (*um lance*).

Além dessas afirmações, identificamos a *presunção valorativa* através da palavra “bagaceira”. Trata-se de uma gíria que normalmente possui um valor negativo, referindo-se à bagunça, algazarra. Entretanto, na música (*avisa pra novinha que hoje tem bagaceira*), o termo assume uma conotação positiva latente evidenciando que o enunciador avalia positivamente sua “total” (não se trata de fazer amor, é apenas um lance. Logo, o “tô topando tudo” significa tão somente tudo que ele quiser) disponibilidade para a relação sexual sem compromisso. Essa valoração diferente só corrobora que os sentidos não estão nas palavras, mas, sim, são construídos pelos usuários da língua na enunciação concreta, como bem argumenta Bakhtin (2004).

No funk História de Eider, observamos algumas afirmações avaliativas com conotação positiva (*um pirraia maneiro/ era meu melhor parceiro/ era o melhor do time/ era maltratado em casa*). Todas apresentadas para criar positivamente a imagem de Eider protagonista da história. Em contrapartida, o enunciador também se vale de afirmações avaliativas com valor negativo para mostrar o distanciamento de Eider e o seu, conseqüente, envolvimento com a criminalidade (*DD já não ia à escola/ já não soltava pipa/ nem jogava bola/ a lei já não vale pro meu amigo*). É interessante perceber como ele reconhece ter perdido o amigo para o crime, embora também reconheça que Eider assumiu uma função de poder.

Também são identificadas afirmações afetivas por parte do enunciador que estranha o comportamento do amigo (*senti que tinha alguma coisa estranha no ar*). A construção discursiva desse envolvimento é feita por meio de eufemismos que terminam funcionando para dissimular a dominação negativa do crime (THOMPSON, 1995). Como também, afirmações afetivas por parte de Eider que, embora esteja envolvido com o crime, expressa sua afeição por sua avó (*diz a vó que eu gosto muito dela*).

Como presunções valorativas, selecionamos dois trechos em que fica subentendida a valoração negativa que o enunciador e Eider fazem da vida que o protagonista passou a levar (*tá sobrevivendo do perigo/ porque DD pediu desculpa a mãe*). As expressões “perigo” e “desculpa” revelam como ambos avaliam negativamente o envolvimento de Eider com o crime. Não apenas eles pensam assim, como também a mãe de Eider a quem ele precisou pedir desculpas por virar o “patrão” da favela. Nessa letra, além da dissimulação, percebemos também a reificação que, de acordo com Thompson (1995), representa de forma permanente e natural uma situação que pode ser revertida e que é condenável.

Já em Fato triste, outros sentidos ideológicos podem ser percebidos. Identificamos afirmações avaliativas positivas (*pedir a paz aqui, que todas as favelas irão se unir*). A união

das favelas é apresentada como um fato desejável, relevante no ponto de vista do enunciador. Na sequência, têm-se afirmações com conotação afetiva (*um fato triste, abandonado/ porque criança traz paz e alegria e contagia total esse teu dia/ sou favelado hoje me orgulho disso*). No primeiro trecho, ele lamenta a guerra e a situação de abandono das favelas. Em seguida, defende a importância de não judiar das crianças porque elas alegram e contagiam o dia do ser humano. Por fim, e de maneira conflituosa e contraditória, afirma se orgulhar de ser favelado. Esta é uma condição que ao longo do texto é posta de forma negativa (*lugar de guerra, abandono, sofrimento, sem esperança, mas com luta e fé em Deus*). Aqui, tem-se claro que o sujeito avalia criticamente a situação como não natural. Para ele, é possível realizar mudanças através de ajudas do poder público, por exemplo, que pode oferecer um bom estudo. A contradição é desfeita na medida em que se compreende que são as pessoas que fazem o lugar, são elas que valem o investimento, a ajuda, por serem lutadoras, guerreiras.

Além disso, selecionamos as palavras “lutador” e “sofredor” (*tu que é direito nós somos lutador/ e nas favelas nós somos sofredor*) para refletirmos sobre as presunções valorativas que podem ser levantadas no texto e que permitem identificar conflitos, como também eliminar contradições discursivas. O termo lutador é um elemento avaliador implícito que revela como o enunciador avalia positivamente os favelados iguais a ele. Tais pessoas são apresentadas como guerreiras, fortes e ávidas por mudanças. Isto se opõe ao termo sofredor, ao mesmo tempo em que o complementa. Através da expressão *sofredor*, o enunciador avalia negativamente a condição a que os favelados estão expostos. Embora sofram, os favelados são guerreiros, não se dão por vencidos. Nessa perspectiva, é possível vislumbrar outros caminhos que resolvam o problema do abandono, do sofrimento.

Passamos a analisar agora o funk (brega) Novinha kika, gravado pelo MC Sheldon, com participação do MC Troia. Nessa música, os MCs articulam discursos de duas ordens, pelo menos: o discurso da dança e o discurso erótico. Os artistas brincam com uma duplicidade de sentido que é sugerida no primeiro momento, mas desfeita no decorrer da canção que evidencia o caráter erótico na medida em que são deixadas pistas linguísticas que nos permitem afirmar se tratar de um funk de cunho erótico, ainda que seja de forma sugerida.

A letra da música trata do desejo de um homem sobre o movimento que a “novinha” deve fazer para agradá-lo (*kika vem kikando*). Um passo tradicional do funk representa bem essa vontade. Trata-se do agachamento da moça/dançarina que deve encostar o bumbum no calcanhar, ou simplesmente descer até o chão. Movimento que ganhou novo nome numa alusão ao que faz uma bola quando bate no chão e volta (*kika*).

Contudo, não se refere somente à dança, mas pode também, como se configura na canção, remeter a uma posição sexual em que a mulher fica por cima do homem e o limite da descida não é apenas o calcanhar, mas o corpo dele. Este, embora ordene o movimento, não controla a relação que passa a ser comandada muito mais pela mulher, diferentemente do que vimos em Tô topando tudo. Não há voz feminina na música e os desejos da mulher são traduzidos pelo rapaz (*sei que você quer também*). Mais uma vez, a cena se passa em um motel e a letra sugere abertamente a troca de casais (*ninguém é de ninguém*).

A respeito dos significados representacionais, ainda podemos destacar a representação dos atores sociais, nessa canção. Através da personificação, são identificados três processos, a saber: a nomeação (Sheldon, Troia, Novinha), a categorização (papai, pai, taradão, safadinha) e a generalização (ele, ela, tu, você, ninguém). É pertinente lembrar que os personagens nomeados por nomes próprios são os que ganham proeminência no texto e, conseqüentemente, são os que protagonizam a narrativa em questão. Em contrapartida, os que não são nomeados têm papel passageiro. No caso, a novinha não tem identidade, pode ser qualquer uma, desde que seja bem jovem.

Sobre a impersonalização, verificamos a *especialização (num espelhado/ no espelhado)*, mais uma vez retomando todos os atores que metaforicamente se encontram em um motel. Identificamos ainda a *autonomização de enunciados (a noite vai ser foda/ hoje vai ter só pressão)* representando todos os participantes da cena, embora aluda mais especificamente aos homens, se considerarmos o trecho que antecede (*hoje eu tô daquele jeito/ tô taradão*). Há ainda o processo de instrumentalização para representar os atores (*troca de par daquele jeito/ naquele buruçu*), através do ato de trocar de parceiros durante a relação sexual.

Sobre a nomeação, optamos por refletir sobre a utilização dos termos “papai” e “safadinha”. Justificamos a escolha por julgarmos os termos, a princípio, contraditórios. A expressão papai utilizada para retomar os homens durante o sexo (de acordo com a música) revela por um lado o papel deles de conduzir a relação, bem como de dominar o ato. Ao mesmo tempo não parece tão adequada, já que a figura de autoridade paterna não condiz com a cena narrada. Em contrapartida, o *papai* quer que a *safadinha* conduza o movimento (*safadinha kika*). Ao nomear a “novinha” por “safadinha”, o autor avisa que ela precisa ser desprovida de preconceitos, de restrições e que, assim como ele, deve estar disposta a tudo, inclusive trocar de pai. Todavia, vale-se de uma modalidade afetiva já que faz uso do diminutivo para se referir à mulher.

Vamos à letra:

### Exemplo 12

<b>Novinha kika – Mc Sheldon com participação do Mc Troia</b>	4 é par num espelhado mas ninguém é de ninguém.
Novinha kika kika vem kikando kika daquele jeitinho Sheldon e Troia tá gostando.	eu com ela, ela com ele tu com ela, ela com tu troca de par daquele jeito naquele buruçu.
Novinha kika Kika vem kikando Kika daquele jeitinho Ki papai já tá gostando.	Troia é só orgia a noite inteira no espelhado muito baity as novinha tá no ponto vai começar a kikagem.
Safadinha kika Kika vem kikando Kika daquele jeitinho Que papai já tá gostando	Novinha kika kika vem kikando kika daquele jeitinho ki papai já tá gostando.
hoje eu tô daquele jeito tô taradão a noite vai ser foda hoje vai ter só pressão.	Safadinha kika kika vem kikando agora troca de pai continua aí kikando.
Tô kerendo tô facinho sei ki vc ker tbm	(Repete 3x)

Já em relação aos significados identificacionais, observamos afirmações categóricas (*novinha kika/ hoje eu tô daquele jeito/ ninguém é de ninguém*); bem como modalidades subjetivas (*Sheldon e Troia tá gostando/ tô taradão/ tô facinho*). Percebemos através dessas ocorrências, e também de modalidades deônticas (*tô querendo/ sei que você quer também/ hoje vai ter só pressão*), que o enunciador impõe sua vontade se colocando de forma autoritária e negando à parceira o direito a se pronunciar (ele sabe as vontades dela). O uso recorrente de verbos no imperativo também reforça essa ideia (*kika vem kikando/ agora troca de pai*). Assim, também naturaliza sua postura, uma vez que a constrói de forma permanente, não dando espaço para mudança e se comprometendo totalmente com as proposições.

Do mesmo jeito, mostra comprometimento quando utiliza afirmações avaliativas em seu discurso (*kika daquele jeitinho/ tô querendo tô facinho*). O enunciador avalia positivamente o movimento (*kika*) que ordena para a novinha. Este é o desejo dele. Uma vez

obedecido, irá agradá-lo. Uma afirmação com verbo de processo mental afetivo corrobora essa avaliação do movimento (*Sheldon e Troia tá gostando/ que papai já tá gostando*). O verbo gostar representa a avaliação positiva que os enunciadores fazem a respeito do movimento realizado pelas novinhas. Ao mesmo tempo, é interessante perceber que eles gostam que as regras sejam cumpridas. Trata-se de outra forma de impor o desejo deles, embora não se valham de força para isso.

Tem-se ainda uma presunção valorativa recuperada pela palavra “taradão”, termo que funciona como um avaliador implícito que revela o quanto o enunciador não só atribui conotação positiva ao que é narrado, como também mostra sua disposição para participar ativamente dele, ainda que, no que é representado, a atividade maior fique por responsabilidade da mulher. Essa sua suposta passividade é reforçada na passagem em que ele afirma estar fácil (*tô facinho*), ou seja, completamente disponível.

Podemos dizer ainda que nessa letra o autor transita entre o erótico e o pornográfico, já que na maior parte do texto apenas sugere, é indireto no modo de compor a cena sexual. O jogo da ambivalência<sup>80</sup> do discurso erótico “é tomado pela tentação do esteticismo, tentado a transformar a sugestão sexual em contemplação de formas puras”, como argumenta Maingueneau (2010, p. 33). Assim como no exemplo 2 (*Tô topando tudo*), fica muito mais a critério do interlocutor compor as formas produzidas no texto, de modo que o enunciador resguarda o direito de, em alguns momentos, poder afirmar que não se trata de posição sexual, mas sim de um passo de dança (*kika*). Ademais, tem-se um erotismo latente que seduz o ouvinte pelo deslocamento que promove, ainda que alguns possam reclamar da forma “popular” como os textos são construídos. Tal deslocamento de sentidos é promovido, sobretudo pela proliferação de véus nos trechos eróticos. Esses véus estão no sentido figurado, nas metáforas discursivas utilizadas no funk, como passamos a refletir no tópico a seguir.

#### **4.3 Metáforas: modos particulares de identificar aspectos do mundo**

Conforme vimos no primeiro capítulo, o uso de metáforas permite mostrar o modo como são realçadas determinadas características no/ do mundo, seja para representá-las ou identificá-las. De acordo com Fairclough (2001a), ao selecionarmos certa metáfora para construir significados, particularizamos essa construção ao nosso modo de identificar o

---

<sup>80</sup> Segundo Maingueneau (2010), pode-se perceber o erotismo de duas formas, a saber: por meio de uma pornografia camuflada e através daquilo que a pornografia não consegue ser. Nisto reside o caráter ambivalente do texto erótico.

mundo, já que optamos por uma e não por outra metáfora. Começamos analisando a categoria *metáfora* primeiro nos funks já discutidos antes para, em seguida, verificarmos os modos particulares de identificar as coisas do mundo no funk-brega Posição da rã, gravado pelos MCs Cego e Metal.

Os sentidos figurados se multiplicam no funk Quanta iniquidade, tanto pelo uso de metonímias (*a sociedade quer nos ver atrás das grades/ enquanto engravatados só andam de avião/ só olham pra favela em tempo de eleição*), ocorrências em que compreendemos uma coisa por meio de uma parte (nos exemplos, compreendemos que a sociedade deseja vê-los presos, mas a prisão é retomada pelo trecho “atrás das grades”; já a referência aos políticos é ativada tanto pela vestimenta comum a eles, “engravatados”, como pelo instrumento que lhes confere poder, a “eleição”); quanto pela utilização de metáforas. Há uma metáfora em *seu filho veio à terra e também foi humilhado/ mas igual ele eu tô ligado/ também vou vencer*, trecho em que se estabelece uma relação direta entre “filho de Deus” e “eu”. Para compreendermos esse uso linguístico, lançamos mão de características próprias de Jesus (como, por exemplo, fé, resignação, perseverança, coragem).

Nesse funk, ainda observamos outras metáforas (*essa raça só me respeita quando eu tô na João/Ibura/ sentando assim ele fica sem reação*), em que respeito recebe uma orientação espacial, e não-arbitrária, já que está baseada na experiência do enunciador. Ou seja, em sua área, ele impõe respeito, ao mesmo tempo em que podemos pensar que, nesse local, ele representa perigo, risco ao outro (no caso, à própria polícia). Por fim, identificamos outras metáforas em *tirando o lazer da família sendo algemado/ não sabem eles que isso torna o menor revoltado*. Nesse caso, a revolta dos menores é justificada através da “retirada” do lazer da família ao ver o seu ente algemado.

Todas essas metáforas contribuem para construir de um modo particular o mundo “do enunciador” que se mostra como uma pessoa temente a Deus e, por isso, esperançosa em dias melhores. Sua fé na mudança é apresentada de forma conflituosa, já que logo em seguida ele se mostra como um perigo, ainda que restrito ao seu bairro (favela). Entretanto, o enunciador volta a justificar não só a sua conduta mais agressiva, como a dos demais favelados (sobretudo os menores), por meio da humilhação a que estão expostos, principalmente na presença de seus familiares.

Em Tô topando tudo, é utilizada uma metáfora para que a interlocutora compreenda verdadeiramente a falta de compromisso do locutor com pretensões futuras dela (*um lance é um lance/ não confunda que dá briga*). Conforme posto no capítulo anterior, o enunciador

utiliza a gíria “lance” em oposição à romance, e, metaforicamente, deseja que compreendê-lo tão somente pelo que representa e não por analogia a outro termo. Assim, com a palavra “lance”, parece pretender que a mulher compreenda que a relação deles envolve tão somente: prazer temporário, ausência de compromisso, falta de afetividade, ou seja, falta de amor, o que seria próprio do romance.

Além do uso de uma metonímia recorrente em várias letras (*quarto espelhado* para ativar a ideia de motel), verificamos outra metáfora quando o enunciador, para compreender o fato de haver algumas mulheres à disposição dele e do amigo, utiliza a ideia de “rodízio” (*tá todo mundo bebo/ e tem rodízio de mulher*). Dessa forma, o enunciador apresenta sua visão das mulheres nessa situação como objetos, substâncias para alimentá-los, para saciar o seu prazer.

O funk História de Eider também é construído com muitos sentidos figurados. Como posto no capítulo 3, há metonímias para aludir ao envolvimento do protagonista com o crime (*a lei já não vale pro meu amigo/ tá sobrevivendo do perigo/ e faz o que bem quiser fazer*), como também metáforas. Logo no início da letra, tem-se uma metáfora quando, para entender quem era o protagonista da história, o enunciador se vale da expressão “pirraia maneiro” (*essa é a história de Eider, um pirraia maneiro*). Assim, Eider deve ser compreendido como um jovem (já que a gíria *pirraia* recupera essa ideia) que era amigo, companheiro, divertido, “legal”, entre outras qualidades recuperadas através da expressão “maneiro”, gíria utilizada para qualificar positivamente Eider.

Assim também ocorre quando, para representar a violência e a criminalidade fora dos muros da escola, o enunciador utiliza a metáfora “bicho pegando” (*olhava da janela e via o bicho pegando*). A ideia de violência é então ativada no uso dessa expressão que é uma gíria utilizada para representar confusão, tumulto, desordem, entre outros aspectos. Observamos que a violência dos que vivem na favela é sempre representada e identificada de forma indireta. Esse fato nos leva a pensar na preservação da face do enunciador que também se coloca como um favelado e, como tal, não deve contrariar os seus, ainda que não pratique os meus atos. Essa estratégia pode ser vista até como um ato para sua segurança que não critica abertamente o outro para não se tornar vítima em futuras retaliações.

Ademais, podemos dizer que a utilização da palavra “patrão” para designar o cargo de poder exercido por Eider na favela se configura como uma metáfora (*mas virei o patrão da favela/ e ela vou ter que defender*), já que para entender sua atividade (e também para respeitá-la), o enunciador se vale de uma entidade legitimada socialmente em outras esferas

públicas. De forma bem particular, ele demonstra o status que a prática delituosa lhe conferiu e, assim também, a “legítima” perante os seus, perante aqueles de quem passa a ser defensor. Como se não bastasse, representa e identifica a aquisição desse cargo como uma consequência natural, para a qual não teria contribuído. Isto pode ser percebido pela utilização do verbo “virar”.

Já no funk Fato triste, analisamos construções figuradas que possibilitam uma maior reflexividade sobre a condição de vulnerabilidade a que os jovens favelados estão expostos. De início, temos uma metáfora bastante interessante por revelar o mundo desejado, ou o mundo que a união das favelas pode criar (*num mundo de atração, sem guerra ou facção/ porque muitos morreram outros sofrem na prisão*). O enunciador compreende o “mundo de atração” por meio da relação que estabelece entre esse mundo e a ausência de guerra e de facções (o que implica pensar em um mundo de paz, união, fraternidade, companheirismo). Ademais, justifica seu desejo voltando-se para o que resulta de guerra e facção, ou seja, mortos e presidiários (o que ele não quer e, mais ainda, o que não existe num mundo de atração). Nesse momento, a crítica feita ao comportamento dos favelados (envolvimento com a criminalidade) é muito mais contundente. No tópico referente à modalidade, mostramos que essa criticidade é dirigida também às autoridades públicas que precisam cuidar melhor da educação e possibilitar maior acesso ao mercado de trabalho.

A letra traz outras metáforas quando, para entender a “humildade”, o autor a relaciona a outras ideias, já que a compreende como sua arma de defesa nesse mundo desigual (*a humildade é a arma que eu uso*). Outra metáfora é identificada no trecho em que, para complementar a existência de uma arma, era preciso apresentar a munição, e o enunciador compreende a munição da humildade relacionando-a à filiação dele aos que são justos (*as munição é de fechar com os justo*). Com essas metáforas, ele se distancia figurativamente de atos violentos e se aproxima, ou melhor, adere a uma conduta conciliadora, buscando eliminar os conflitos sociais elencados ao longo da canção.

No funk Novinha kika, também são observados modos particulares de identificar o mundo por meio da produção de muitos sentidos figurados. Como se trata de um funk de cunho erótico, novamente aparece a metonímia para ativar a ideia de motel (*num espelhado*). Já vimos que a utilização do termo “kika” possibilita pelos menos duas produções de sentido: uma relacionada à dança e outra ao sexo. Nesse âmbito e mais exatamente relacionada ao segundo campo semântico, temos um uso metafórico em *4 é par num espelhado/ mas ninguém é de ninguém*. Nesse caso, para compreender a liberdade de todos na troca de casais

(embora não explicita trocas entre parceiros do mesmo gênero), o enunciador utiliza a palavra ninguém (em referência a todos) em uma construção com verbo copulativo “é de ninguém”, ou seja, ninguém pertence a ninguém, todos são livres.

Na mesma direção do tudo pode, observamos outras metáforas (*tô taradão/ a noite vai ser foda/ hoje vai ter só pressão*), quando, para expressar sua libido exacerbada, bem como sua disposição para manter relações sexuais durante toda a noite, o enunciador estabelece uma ligação entre “noite” e “foda” para fazer entender sua performance sexual, que é reforçada no período seguinte com a modalização deôntica “vai ter só pressão”. Trata-se de uma característica do indivíduo e não da noite ou de hoje. Nessa letra, embora a mulher fique responsável pelo movimento (*kika novinha kika*), é à figura masculina a quem são atribuídos os valores do grande amante, incansável, insaciável; numa contradição que realça o desejo do rapaz em ter a fama de um super amante.

O funk-brega selecionado para essa sessão dialoga profundamente com a letra de Novinha kika. Em Posição da rã, música gravada pelos MCs Cego e Metal, são articulados discursos tanto da ordem do erotismo, como também da pornografia, já que o autor, normalmente, diz sem dizer, faz referências indiretas à prática de sexo anal. Contudo, nas pistas deixadas no texto, é possível, sim, reconstruir ideias que nos levam a afirmar sentidos apenas na direção do ato sexual em si, ainda que nem sempre de forma explícita.

Trata-se mais uma vez de uma canção que explora o sucesso e grande performance sexual dos MCs (nessas letras, geralmente, eles se autoidentificam com o enunciador) com as mulheres. Estas ficam ensandecidas por eles e passam a procurá-los para provar da tal posição. O sucesso desses amantes é tamanho que causa até separação. Assim, o discurso familiar, ou melhor, a ideia de casal é articulada na música de forma conflituosa. Contudo, é interessante perceber que os cantores oriundos de favelas e superando uma realidade que praticamente os condenava ao fracasso, não só ganham a fama artística com suas músicas, como também, e muito em decorrência disto, passam a fazer sucesso com as mulheres (as fãs). Nada mais natural que aguçar nas letras o imaginário feminino para outro potencial dos rapazes em relação ao sexo, um dos poucos prazeres que não lhes é negado, independentemente da fama.

Vejamos a letra:

### Exemplo 13

#### Posição da Rã<sup>81</sup> - MC Cego e MC Metal

Tamos de volta na pegada esse moleque é bam bam bam,  
Quero ver as novinhas na posição da rã...  
E toda hora, todo instante vive ligando pra mim  
Amor eu quero, hoje eu tô afim!  
E vai fazer a posição depois não diga que sou ruim  
Fazer a noite toda se depender de mim...  
E de tanto sair comigo ela sentiu que é pressão  
Espalhou pras amigas a nova posição  
E o comentário das novinhas espalhou para geral  
Quem faz amor gostoso é Cego e Metal  
Mas ela ficou curiosa a culpa não é minha não  
Deixou o seu marido pra provar da posição  
E quando tá no espelhado só quer posição da rã  
Hanram, hanram, hanram....  
E quando vai pra hidromassagem só quer posição da rã  
Hanram, hanram, hanram.....

Além da interdiscursividade, podemos refletir sobre a representação dos atores sociais nessa música. No processo de personalização, temos as categorias da *nomeação* (Cego, Metal, Novinhas), lembrando que a referência pelo nome próprio confere maior importância a esses atores e não a outros; da *categorização* (bam bam bam, amor, amigas, marido) tanto para se referir aos rapazes, como também às novinhas e a outros homens; por fim, a *generalização* (*eu*, tanto para novinha, como para Cego e Metal, *mim*, *geral*, *ela*). Já no processo da impersonalização, observamos a espacialização (*no espelhado*) retomando todos os envolvidos na cana. Há a autonomização do enunciado (*a culpa não é minha não*) e ainda a instrumentalização (*fazer a noite toda se depender de mim*). Nos dois casos, os enunciados referem-se às novinhas, seja em relação à curiosidade delas, seja para realizar a posição.

Ainda a respeito do significado representacional, agora mais detidamente sobre a nomeação, ou seja, sobre ideologias e hegemonias nos significados das palavras, analisamos a utilização da palavra “amor” em dois trechos da música (*Amor eu quero, hoje eu tô afim! / Quem faz amor gostoso é Cego e Metal*). Nos dois momentos, é ouvida uma voz feminina. No primeiro caso, *amor* é o nome pelo qual a novinha se refere ao enunciador. O tratamento

<sup>81</sup> Desde 2011, letras fazendo alusão a posições sexuais têm feito muito sucesso na RMR. Por fazer uma referência explícita à prática sexual, a “Posição da rã” levou os MCs a darem explicações no Ministério Público de Pernambuco, embora não seja uma abordagem única, já que uma canção anterior também fez muito sucesso na região, mas foi gravada por cantores cariocas e com uma abordagem mais implícita. Trata-se da música “Posição da aranha”, gravada pelo Bonde da Oskley, grupo carioca. Ver letra completa nos anexos.

afetivo atribuído a ele revela um conflito na relação dos dois, já que, mais uma vez, a mulher não parece estar em sintonia com o homem, pois enquanto este busca prazer físico (*só pressão*), ela busca aparentemente sentimento. No segundo caso, a palavra *amor* é usada em referência ao ato sexual que para a mulher implica (pelo menos culturalmente) envolvimento afetivo, romance (como vimos anteriormente), enquanto para o rapaz não passa de um “lance” (embora esse termo não seja utilizado).

Não é comum tratar por amor alguém de quem você não goste; alguém que não deseje voltar a ver, a não ser que seja um tratamento irônico. Amor é o que se espera num relacionamento sério, ou seja, o amor não deve ser passageiro, não deveria ser fugaz. Com base na pesquisa de Gomes (2008), é legítima a ideia de que o amor se tornou uma construção nociva às relações dos casais, já que homem e mulher criam para esse sentimento expectativas distintas e um ou outro, quando não os dois, sai frustrado das relações. O resultado não poderia ser outro se desde o começo o conflito era latente. Até porque a ideia de que amar é desejar profundamente o bem-estar do outro foi bastante corrompida no mundo contemporâneo em que os interesses individuais se sobrepõem a quase todas as coisas (GOMES, 2008).

É pertinente lembrar que estamos nos referindo ao amor romântico, ideia estabelecida definitivamente com o Romantismo europeu. De acordo com Paz (2001), o grande equívoco é que a sociedade associa o amor ao casamento e à criação de filhos. Isto é, segundo o autor, o que gera infelicidade porque vai contra a natureza desse sentimento. Fato é que, embora as vozes femininas sejam apresentadas na música, esses desejos da mulher são silenciados para que a ideologia masculina se imponha de modo a mostrar homens superpotentes e sempre dispostos ao sexo. Isto gera para os rapazes outra obrigação que pode também fomentar frustrações. Aquele que não tiver o mesmo desempenho de Cego e Metal pode terminar como o marido traído que a canção retrata.

Os homens apresentados na música parecem, então, não ter direito ao amor e se colocam como “máquinas” de sexo. A prática sexual por sua vez deve ser toda conduzida pelos rapazes que no caso dessa letra, diferentemente da anterior, ficam em posição de dominadores, já que a mulher deve fazer uma nova posição que a deixa quase que totalmente sem direito a conduzir o ato.

Já em relação aos significados identificacionais nesse funk-brega, observamos afirmações categóricas, tais como: *esse moleque é bam bam bam/ e toda hora, todo instante vive ligando pra mim/ e vai fazer a posição depois não diga que eu sou ruim*. Todas elas no

sentido de ressaltar a grande habilidade do enunciador no sexo, habilidade que a mulher busca. Logo, embora se comprometa profundamente com o dito, até porque se coloca muitas vezes em primeira pessoa no discurso, o MC não se responsabiliza por sua conduta, nem mesmo pela fama positiva que ganhou, pois são as novinhas que o procuram e que propagam sua performance sexual. Modalidades deônticas ratificam esse conflito entre o alto grau de envolvimento do enunciador que avalia positivamente suas habilidades de amante, ao mesmo tempo em que delega às novinhas a responsabilidade pelo que acontecer, bem como por sua fama: *quero ver as novinhas na posição da rã/ amor eu quero, hoje eu tô afim/ e quando tá no espelhado só quer posição da rã/ e quando vai pra hidromassagem só quer posição da rã*. A utilização do verbo *querer*, tanto no presente do indicativo, quanto na forma infinitiva atualizam as informações de modo a indicar uma realização no momento atual para elas.

O modo como os atores são identificados nesse funk também é múltiplo. Temos afirmações avaliativas tanto pela presença de atributo, como de verbo e do sinal de exclamação (*tamos de volta na pegada esse moleque é bam bam bam/ quero ver as novinhas na posição da rã/ e toda hora, todo instante vive ligando pra mim/ amor eu quero, hoje eu tô afim!*). Todas as afirmações identificam o enunciador como o grande amante, o sujeito que é competente no quesito sexo. E isto não se trata apenas de sua autoavaliação, mas, sobretudo, da avaliação de suas parceiras, conforme já discutimos antes.

Há outras afirmações avaliativas, tanto para negar qualquer maldade na conduta no enunciador (*e vai fazer a posição depois não diga que sou ruim*), quanto para identificá-lo como o amante perfeito (*quem faz amor gostoso é Cego e Metal*). Aqui, são os adjetivos ruim e gostoso que servem para realizar avaliações positivas do enunciador. Ao mesmo tempo, quando a voz feminina se vale do adjetivo “gostoso” para apreciar as qualidades dos atores, ela também realiza afirmações avaliativas de cunho afetivo, já que é possível depreender que ela gosta da forma como ele atua durante o sexo.

Ainda observamos presunções valorativas. O uso da palavra pressão (*de tanto sair comigo ela sentiu que é pressão*) introduz uma avaliação com conotação positiva que não está totalmente explícita. O termo atribui valores ao enunciador de forma indireta, já que podemos depreender daí que com ele é pressão porque ele é insaciável, é potente, é forte, entre outros atributos. Nesse momento, ele se autoidentifica como um super-homem na cama. Vimos que, seja por suas próprias palavras, ou principalmente com palavras colocadas na boca de uma mulher, a masculinidade é exacerbada nesse funk. A virilidade é posta como o grande trunfo

do enunciador para conquistar as mulheres e para evidentemente reforçar sua masculinidade perante todos.

Sobre os modos particulares de identificar as coisas no mundo, observamos metáforas em: *tamos de volta na pegada esse moleque é bam bam bam*, quando o conceito de moleque é construído através de seus dotes na “pegada”, ou no sexo. A gíria “bam bam bam” é utilizada para ressaltar as habilidades sexuais do moleque. Habilidades essas que são desenvolvidas ao longo da canção, como nos trechos: *e de tanto sair comigo ela sentiu que é pressão/ quem faz amor gostoso é Cego e Metal/ deixou o seu marido pra provar da posição*. A expressão “amor gostoso” é relacionada diretamente aos cantores Cego e Metal, de modo que basta tomar um pelo outro para compreender ambos.

Há uma metáfora bastante instigante em: *mas ela ficou curiosa a culpa não é minha não/ deixou o seu marido pra provar da posição*, já que essa metáfora é utilizada pelo autor para se eximir também de qualquer responsabilidade com a proporção que sua fama de grande amante tomou. Para entender o fato de a mulher ter deixado o marido, o enunciador se vale dos conceitos de curiosidade aliado à busca da posição. Assim, a responsabilidade pela separação é atribuída não ao enunciador, mas à curiosidade feminina em provar da posição. Dessa forma também, ele não se responsabiliza por conflitos que possam ser gerados com a decisão da mulher. Trata-se de um ator, que identificado como um grande amante, sempre disposto ao sexo e a dar prazer, se compromete muito pouco com seus atos, atribuindo sempre ao outro a responsabilidade por qualquer consequência inadequada e até mesmo pela fama que ganhou graças à tão cantada posição. Esta, sim, recebe maior destaque e é ela que contribui para o sucesso do enunciador com as mulheres. Um detalhe instigante é que a posição é realizada pelas mulheres, que podem até conduzir os movimentos, embora a materialidade linguística não abra essa interpretação.

Faz-se necessário pontuarmos que os modos particulares com que esses enunciadores identificam o mundo e se identificam no mundo são construídos de forma a universalizar seus pontos de vista, seja através da incorporação do discurso do favelado, em temáticas mais reflexivas sobre problemas sociais como violência e criminalidade, seja através da proeminência dada ao discurso das mulheres para ressaltar os valores deles como amantes ideais, pelo menos do ponto de vista sexual.

Além dos significados representacionais, discutidos no terceiro capítulo, e dos identificacionais sobre os quais refletimos nesse capítulo, há os significados acionais que nos possibilitam ver como os sujeitos agem no mundo e terminam por realçar a forma como são

identificados e como identificam os outros, como também os modos pelos quais representam as coisas no mundo. É isto que passamos a verificar no próximo capítulo.

## 5 “AONDE QUER QUE ESTEJA CANTO A LIBERDADE”: SIGNIFICADOS ACIONAIS DO FUNK PERNAMBUCANO

Nesse capítulo, investigamos os significados acionais do funk de modo a mostrar que ações são realizadas nos discursos e o que elas nos permitem interpretar o gênero letra de funk, enquanto um uso situado da linguagem. Desde as primeiras reflexões, pontuamos que partimos da ideia de que nos inserimos no mundo pela linguagem que é um tipo de ação específico do homem na sociedade de que faz parte.

Posto isto, buscamos agora analisar a organização social em que esses atores se encontram inseridos, a partir da análise da *estrutura genérica* das músicas. Além disso, investigamos a abertura e o fechamento para diferentes vozes, bem como o que cada processo implica. Para tanto, analisamos a *intertextualidade*. Por fim, investigamos os processos de *coesão textual* para apreender os modos como os funkeiros (re)constróem a realidade.

### 5.1 O gênero funk/ funk-brega: estrutura genérica e organização social

Nesse momento da análise, passamos a investigar as letras de funks pernambucanos como formas de agir socialmente. Para tanto, retomamos a ideia de Fairclough (2003a) sobre a articulação entre os pré-gêneros que compõem um gênero situado, bem como os conceitos levantados por Bazerman (2006a) na pesquisa genérica para refletirmos sobre a estruturação e a organização social em eventos específicos. Seguimos, nessa parte, o mesmo formato utilizado até agora, ou seja, retomamos os textos já analisados para, posteriormente, analisar a música selecionada propriamente para discussão ora realizada: Cantar a liberdade, do Mc Leozinho.

No funk Quanta iniquidade, classificado como uma oração, provavelmente por estabelecer um diálogo com Deus, já que o enunciador busca no divino a compreensão da realidade social que o cerca, é possível identificarmos a articulação de diferentes pré-gêneros, como: descrição, narração e argumentação (FAIRCLOUGH, 2003a). Percebemos poucas sequências descritivas (*quando eu tô na João sentado assim ele fica sem reação/ quando eu tô na favela é contenção de oktok entre Neguinho e ela/ quando eu tô no baile funk meu Deus que lazer*). A baixa ocorrência desse pré-gênero se deve ao fato de seu funcionamento ser secundário, já que o texto é fundamentalmente argumentativo, tipologia que predomina entre os pré-gêneros identificados (*pra mim viver nesse mundo é matar pra não morrer/ o*

*sofrimento eu tô ligado que é ruim/ a justiça é divina tarda mas não falha*) sendo determinante na interpretação do texto como uma crítica severa à organização da sociedade brasileira, pernambucana sobretudo, em que os políticos são inoperantes e a parcela mais carente da sociedade fica à mercê de um sistema de segurança pública que contraria a lei de que deveria ser um agente. Percebe-se assim que há um destaque de relações de causalidade entre as práticas e as atividades generalizadas no funk, já que o enunciador estabelece uma relação causal entre a ordem social posta (*quanta iniquidade/ a sociedade quer nos ver atrás das grades*) e seu posicionamento nessa ordem (*é matar pra não morrer*). Trata-se de uma lógica que Fairclough (2003a) classifica como explanatória por estabelecer relações causais entre eventos, práticas e estruturas. Para reforçar essa nossa compreensão do texto, muitas são as sequências narrativas que revelam a ação de políticos e policiais (*enquanto engravatado só andam de avião/ só olham pra favela em tempo de eleição/ sem um mandado invadiu pulando a janela/ derrubam minha geladeira e meteu pé na tela*). Como consequências dessas ações, são expostas as condutas dos moradores das favelas que são assim apresentados como vítimas de um sistema que desumaniza os sujeitos e os transforma em criminosos (*os menor na favela vai se formando ladrão/ a lei do lado deles nada eu posso fazer/ mas Deus está comigo por isso não vou temer*). Logo, não há a narração de um evento, mas uma generalização de alguns eventos que nos permitem compreender a ação de vários agentes sociais.

Retomando as ideias de Bazerman (2006a), apresentadas no primeiro capítulo, podemos refletir sobre o modo como o enunciador se apropria de fatos sociais como a violência policial (de que parece ser vítima), por exemplo, para agir no mundo real. Sua ação é posta de modo não só a representar a sua maneira de observar o mundo, mas, sobretudo de modo a se posicionar criticamente, reflexivamente frente a essa realidade. Em uma circunstância de opressão social, parece restar ao cidadão poucas opções: ou se tornar marginal ou se voltar contra quem favorece a criminalidade, embora seja investido de poder para combatê-la. Ao adotar abertamente a última opção, ainda que de forma conflituosa flerte com a primeira, já que Deus parece salvá-lo, o enunciador abre mão de ser omissivo, de calar diante dos fatos e adota uma postura combativa, mesmo que a dissimule com sua arte, mesmo que se arme com palavras.

O funk-brega Tô topando tudo, mesmo com a curta extensão da letra e também com a ação unilateral que é mostrada (uma noite de sexo livre para homens, principalmente), apresenta uma diversidade de pré-gêneros. A música traz um curto diálogo entre o enunciador e uma novinha (*olha me diz aí novinha o que você vai querer/ quero fazer amor até o dia*

*amanhecer*), conforme já exposto, e com o parceiro da dupla (*avisa pra novinha...*). Ainda que haja uma aparente discordância entre o que um e outro dizem querer, a letra segue com bases temáticas narrativas que comprovam a ação masculina (*mas hoje tô topando tudo tô solteiro tô doideira/ o quarto espelhado do jeito que a gente quer*). Tal comprovação é identificada ainda pelas passagens descritivas que corroboram para a visualização do controle masculino na cena narrada (*tá todo mundo bebo/ e tem rodízio de mulher*). Ademais, com base em Marcuschi (2002), podemos identificar sequências expositivas analíticas pelo processo de decomposição que contribuem para estabelecer a ligação entre os fatos narrados (*hoje tem bagaceira/ olha não pode ter ciúme*), bem como sequências expositivas sintéticas pelo processo de composição que nos permitem identificar os fenômenos, como já posto (*aqui é tudo amiga/ um lance é um lance*).

Em História de Eider, como o título já anuncia, tem-se uma narrativa em que é contada a vida de alguém, no caso, a vida de Eider, amigo de infância do enunciador. Nessa música, identificamos o fato social que leva o enunciador a render homenagem ao amigo que precocemente se envolve com o crime e assume posição de destaque no meio onde vive. O funk apresenta bases temáticas descritivas e argumentativas construídas por meio de relações de causalidade entre práticas e atividades (*olhava da janela e via o bicho pegando/ a professora pedindo pra todo mundo orar/ era maltratado em casa/ mas estava firme/ agora é assim/ a lei já não vale pro meu amigo/ tá sobrevivendo do perigo*). Para finalizar a letra, o enunciador estabelece um diálogo com o protagonista que manda um recado para a avó, um recado em que também há uma relação causal entre prática e atividade, já que o amor familiar declarado pela avó é interrompido pela nova condição de vida do sujeito (*diz a vó que eu gosto muito dela/ mas virei o patrão da favela / e ela vou ter que defender*). Nessa construção, percebe-se claramente uma relação de conflito entre a vida que o jovem passa a levar e a suposta não aceitação da família de que ele se afasta.

No funk Fato triste, tem-se mais uma vez uma composição em que a base temática argumentativa se apresenta como o principal pré-gênero. O enunciador capta com imensa reflexividade a situação dos que, como ele, vivem em favelas. Temáticas recorrentes em suas composições, a violência e o abandono a que estão expostos os moradores de favelas, voltam à cena numa “metacanção”, através da qual ele se propõe a cantar pela paz (*eu voltei pra cantar/ pedir a paz aqui/ que muitas favelas irão se unir*). Ainda que o enunciador enumere algumas atividades dos que moram nas favelas não se vale de sequências narrativas para isto. Não é narrado um evento, mas construída uma abstração de séries de eventos que são

generalizados. A lógica mais uma vez é explanatória, já que destaca relações de causalidade entre a ordem social estabelecida em determinado bairro (*guerra que rola em Santo Amaro*) e o que decorre dessa situação (*muitos morreram outros sofrem na prisão*). Nessa lógica, sua racionalidade é exacerbada, já que assim justifica o seu clamor por paz.

O funk-brega Novinha kika é construído principalmente por sequências narrativas e descritivas. Na letra, é narrado um evento sexual em que o autor conduz verbalmente a atuação de sua parceira (Novinha). A lógica aqui é de “aparências”, classificação que Fairclough (2003a) confere ao gênero em que são listadas apenas aparências que dizem respeito a atividades, sem explicitar práticas e estruturas determinantes de tais atividades. Por isso é que se observa que o narrador constrói sequências descritivas (*Novinha kika/ kika vem kikando/ tô taradão*) articuladas a bases temáticas narrativas, as indicações de tempo e espaço contribuem para essa caracterização, (*hoje tô daquele jeito/ a noite vai ser foda/ hoje vai ter só pressão/ 4 é par no espelhado*), mas sem se referir a práticas especificamente.

No funk-brega Posição da rã, são articuladas sequências expositivas e argumentativas, embora predomine o pré-gênero expositivo (*vive ligando pra mim/ e vai fazer a posição depois não diga que sou ruim/ e de tanto sair comigo ela sentiu que é pressão/ espalhou pras amigas a nova posição/ e o comentário das novinhas espalhou para geral/ quem faz amor gostoso é Cego e Metal*). São sequências que nos permitem a identificação de fenômenos, já que o processo de composição se dá por meio de um sujeito, um verbo (ou locução verbal) e um complemento com um grupo nominal, ainda que seja como oração subordinada. Não é narrado um evento especificamente, mas são feitas abstrações de atividades que levam à atividade enfatizada na letra que é a realização de uma posição sexual (*fazer a noite toda se depender de mim/ e quando tá no espelhado só quer posição da rã/ e quando vai pra hidromassagem só quer posição da rã*).

Para ilustrarmos melhor essa discussão, selecionamos o funk Cantar a liberdade, gravado pelo MC Leozinho. Esta música articula discursos de diferentes ordens, como por exemplo, a religiosa, através da fé em Deus que o enunciador revela de forma repetida, e o discurso da liberdade que é o que permite ao autor agir no mundo de injustiças transformando sua revolta em canção (ou em ação). O discurso da religiosidade (através da fé cristã) é soberano nessa letra, já que através dele (do discurso da fé em Deus que o faz crer também na liberdade), o enunciador toma a liberdade como tema para, mais uma vez, saudar os amigos. Estes agora são os que se encontram privados da liberdade, mas que em breve (defende o enunciador) estarão livres para se unirem a ele e aproveitarem o “mundão”. Trata-se de uma

articulação de discursos nada conflituosos, pois o enunciador faz questão de estabelecer um diálogo de fé e esperança com os seus amigos presos. Assim, ele não trata do que levou os amigos à prisão, mas de como essa condição é ruim e de como será superada. Percebe-se que o enunciador recombina as noções de tempo e espaço e se aproxima daqueles que estão distantes dele, apenas fisicamente. Ao trabalhar essa descontinuidade própria da modernidade, o funk realiza o que Giddens (1991) chamou de genuína estrutura de ação e experiência. Com esse mecanismo de desencaixe, o enunciador também se insere nesse grupo, não como preso, mas como alguém que sabe o sofrimento que essa situação representa. O sentido de pertencimento dele se justifica não apenas pelos amigos que se encontram nessa condição, mas, sobretudo por ser filho de um ex-presidiário (*atrás da porra de uma grade eu já chorei, mas meu pai já libertei*)<sup>82</sup>. Vejamos a letra a seguir:

#### **Exemplo 14**

##### **Cantar a liberdade - MC Leozinho**

Vou cantar pois sei que logo, logo canto a liberdade  
continuo orando por você aonde quer que esteja canto a liberdade  
continuo orando por vocês

Assim eu sigo amigo conforme a situação  
logo, logo nós parceiro arrebentar no mundão,  
no mundão a caminhada Jesus está contigo tem que ter fé em Deus e se livrar do perigo...

Vou cantar pois sei que logo, logo canto a liberdade  
continuo orando por vocês aonde quer que esteja canto a liberdade continuo orando por vocês

Meire, Osmir, Erica, Deus está conosco  
Sasá, César e Riquinho, Solo e Fábio Carço  
Em qualquer quesito inteligência é a chave tem que ter fé em Deus e cantar a liberdade

Vou cantar pois sei que logo, logo canto a liberdade  
continuo orando por você aonde quer que esteja canto a liberdade continuo orando...  
Logo, logo é nós juntos somamos parceiros, o mundo se destrua assim sou verdadeiro  
fazendo a festa no baile funk cantando e aos meus parceiro na letra vou relembrando  
Artur e Cleiton, Bruno, Tarzan, Bigode, Fábio, Chico e Juro  
e viva a liberdade eu não quero ser mais um  
atrás da porra de uma grade eu já chorei, mas meu pai já libertei  
e assim eu solto a voz pro povo da minha favela,

<sup>82</sup> O pertencimento a que nos referimos aqui é marcante em muitas letras do Mc. Em uma inclusive, Liberdade pro Juju, ele assevera que “ser familiar de detento é o mesmo que tá preso”.

de menor revoltado pra jogar a vera nunca desista ou antes de tentar com Deus vou caminhar,

É preciso aceitar que a vida é louca e a liberdade pra muito é um sonho  
mas nunca deixe de sonhar

aonde quer que esteja saiba que estamos orando por você...

Meire, Osmir, Erica, Deus está conosco

Sasá, César e Riquinho, Solo e Fábio Carço

Em qualquer presídio humilde assim vou cantando liberdade pro Calsinho, Vitória, Marco e Tiago, já cantou a minha liberdade agora tu vem cá pra ver, Leozinho de Maranguape vim pra fortalecer e vários pancadão botando pra ferver, humilde assim tem que ser, é assim que mando no sapato na maior disposição alô equipe é nós do bonde lá da João do Coque amigo eu vivo é só lazer...  
pode vim pra viver... vem dj

Não é de se estranhar que a representação de atores sociais nessa letra se dê, sobretudo, por meio do processo de personalização. Para render uma homenagem aos amigos presos, o enunciador se vale principalmente da nomeação citando nominalmente cada um deles, inclusive repetindo nomes que já foram mencionados em outras letras (*Meire, Osmir, Érica, Sasá, César, Riquinho...*). É interessante lembrar que, ao nomear os amigos, se confere a eles maior importância no texto. Ainda observamos o processo de categorização através da utilização das palavras “amigo”, “parceiro”, “pai” e “menor”, bem como a generalização com o uso repetido dos pronomes “vocês” e “nós”. Como se trata de uma mensagem de fé e esperança, os nomes Deus e Jesus também são citados. A coletivização é observada no uso da expressão “*povo da minha favela*”. Como recursos de impersonalização, identificamos a espacialização “*favela, presídio, João, Coque*”, a autonomização do enunciado “*inteligência é a chave*”, e a instrumentalização por meio da oposição estabelecida entre “*grade*” e “*liberdade*”, ambas utilizadas como instrumentos que retomam os principais atores da música.

Para refletirmos sobre os valores ideológicos e hegemônicos nesse funk, selecionamos a palavra “parceiros” para pensarmos os significados de que se revestem. A expressão “parceiros” aparece três vezes na letra (“*logo, logo nós parceiros arrebeitar no mundão*”, “*nós juntos somamos parceiros*” e “*aos meus parceiros na letra vou relembrando*”). No primeiro caso, o termo é classificado como um adjetivo funcionando como adjunto do grupo nominal. Já nos segundo e terceiro usos, a palavra é um substantivo, funcionando como um objeto direto e como núcleo do sintagma nominal, sujeito, respectivamente. Esse uso repetido da expressão nos leva a considerar a importância que o enunciador confere a ela e como só ela

serve para representar o grau de companheirismo entre o enunciador e aqueles que são por ele lembrados, tendo posição de destaque, sobretudo nos dois últimos usos. Seja para nomeá-los ou atribuir-lhes qualidades, é essa palavra que serve e não outra. O enunciador não parece se preocupar em dar a entender que se associa a pessoas que possam ter cometido crimes, até porque ele omite qualquer referência ao que levou os amigos à prisão. A não ser o argumento de que “*a vida é louca*” pode nos levar a pensar que fora por uma “loucura” da vida tal condição. Assim, parece mesmo considerar injusta a privação de liberdade dos amigos. Aparentemente, responsabiliza a vida e os exime de culpa.

Em relação ao comprometimento do enunciador com o discurso, nesse funk, observamos que são feitas afirmações categóricas com asserções e negações absolutas (*vou cantar pois sei que logo, logo canto a liberdade/ aonde quer que esteja canto a liberdade/ nunca desista/ nunca deixe de tentar*). Dessa forma, compromete-se altamente com o dito e revela através desse uso também o seu posicionamento. Sua subjetividade é evidenciada ainda pelo uso recorrente dos pronomes de primeira pessoa (eu e nós), em trechos como: “*assim eu sigo amigo*”, “*eu não quer ser mais um*” e “*logo, logo nós parceiros arrebentar no mundão*”. Através de modalidades epistêmicas, percebe-se também a objetiva quando não assume explicitamente o dito (*é preciso aceitar que a vida é louca*). Objetividade que é vista ainda em modalidades deônticas (*tem que ter fé em Deus*).

O modo como os atores são representados nessa letra também revela o posicionamento do enunciador seja compartilhando sua fé com os parceiros (*Jesus está contigo*), seja ensinando como agir (*em qualquer quesito inteligência é a chave*), e seja também criando uma auto-imagem positiva (*sou verdadeiro*). Há ainda percepções e sentimentos expressos pelo enunciador, sobretudo no trecho em que revela seu conhecimento sobre o que é estar privado de liberdade (*atrás da porra de uma grade eu já chorei*). Ao avaliar a “grade” negativamente, ele expõe sua sensibilidade e sua fragilidade diante desse elemento simbólico da prisão. Reconhece conseqüentemente o poder que isto significa, de afastar-se dos familiares, dos amigos, de privar-se da vida mesmo.

O enunciador identifica o mundo de modo muito particular, revelando que por conhecer sobre o que canta pode cantar. Ao focalizar a liberdade e não a prisão, como fez em outras composições (Cenário louco, O sistema fica louco, Que sol quadrado é esse), ele não opta simplesmente por evidenciar sua adesão aos amigos presos, mas principalmente opta por levar esperança a eles e se firma como um defensor deles fora do presídio. Enquanto a palavra liberdade aparece dez vezes, fora o verbo “libertar”, quase não se menciona a prisão

explicitamente, a não ser em uma passagem (*em qualquer presídio humilde assim vou cantando...*), embora a ideia de encontrar-se privado de liberdade permeie todo o texto. Algumas metáforas nos permitem compreender melhor essas ideias. A amizade, por exemplo, é explicada por meio da parceria que agrega os sentidos de fidelidade, união, sociedade, irmandade. Tem-se, ainda, outra metáfora quando o enunciador utiliza um objeto dos presídios para identificar o posicionamento dos que como ele sabe o que é estar preso (*atrás da porra de uma grade eu já chorei*). Para dimensionar ao ouvinte seu pesar ou o sofrimento de quem se encontra preso, ele se vale do objeto “grade”, através do qual se pode identificar que a pessoa não dispõe do direito de ir e vir, que estar sujeita à Lei, a uma punição. O palavrão “porra” ilustra bem a revolta do ser diante do que representam as grades.

Um funk típico, bem característico do MC Leozinho, pode ser classificado como um funk “pancadão melódico” devido a conciliar a abordagem de um tema forte com forma suave, amigável. As batidas rítmicas também ajudam a compor essa ideia. A letra trata de uma temática também comum na obra desse MC: a liberdade. Nas letras gravadas pelo MC Leozinho, o enunciador costuma agir reflexivamente em relação às condições dos que como ele parece à mercê da própria sorte. Liberdade que, em um país com tantas desigualdades, é um bem utópico. Se pensarmos em qual a liberdade possuem os que moram em favelas, normalmente áreas onde o poder público mal chega, mas a violência e a criminalidade se instalam com tamanha facilidade, dado o elevado grau de vulnerabilidade a que estão sujeitos os habitantes dessas regiões, podemos citar alguns poucos atos, por exemplo, os de ir e vir (sem problematizar o acesso a transportes, evidentemente). Todavia, o enunciador, como a própria letra revela, sai da “comodidade relativa” daqueles que apenas se revoltam para transformar a sua indignação em luta desarmada, e se valendo da realidade que o rodeia volta a combatê-la (*de menor revoltado pra jogar a vera*), numa articulação aparentemente conflituosa, como vemos mais adiante.

O funk Cantar a liberdade não apresenta uma narrativa linear, não conta a história de alguém especificamente, mas, como já vimos em outras letras, vale-se de generalizações de alguns eventos (*canto a liberdade/ assim eu sigo amigo/ continuo orando por você/ fazendo a festa no baile funk cantando e aos meus parceiros vou relembrando/ eu não quero ser mais um*), marcadas pela utilização de verbos no presente e também no gerúndio que atualizam tais atividades e compõem de forma mais dinâmica a argumentação. Construído como o que chamamos a pouco de “metacanção”, já que o próprio ato de cantar é evidenciado, o funk articula mensagens de esperança na liberdade para aqueles que se encontram encarcerados.

O principal pré-gênero do texto é a argumentação, já que o enunciador a utiliza para argumentar sobre como agir para não ser privado da liberdade (*no mundão a caminhada Jesus está contigo tem que ter fé em Deus e se livrar do perigo...*), bem como para se manter forte numa unidade prisional (*em qualquer quesito (algumas vezes, cantado como presídio) inteligência é a chave tem que ter fé em Deus e cantar a liberdade*). Tal argumentação é construída em instâncias de aconselhamentos dirigidas aos parceiros em qualquer momento de suas vidas.

A ação figura no funk de modo a fazer o presidiário aceitar sua condição como resultado da vida. Esta deve seguir com fé e esperança em dias melhores (*é preciso aceitar que a vida é louca e a liberdade pra muitos é um sonho mas nunca deixe de sonhar aonde que esteja saiba que estamos orando por vocês*). Trata-se de uma articulação contraditória em relação a outras letras em que o enunciador propunha a violência como “solução” (*“é matar pra não morrer”*, por exemplo). Agora, a conduta indicada é mais passiva e não combativa como antes, embora, conflituosamente, ele próprio se revista de um espírito combativo para abandonar uma conduta violenta e se “armar” com palavras para cantar a paz (*de menor revoltado pra jogar a vera*). A passividade pode ser entendida, sobretudo, porque as pessoas em questão estariam sujeitas ao poder da Lei, representado fisicamente pela força das grades de que discutimos há pouco. Em uma unidade prisional, quanto menor o envolvimento em confusões, quanto mais se tiver uma conduta comportada, a liberdade fica mais fácil, ou melhor, mais provável.

A música produz efeitos de sentido relacionados à união que faz a força em prol da liberdade e que, portanto, os que estão privados dela, são fortalecidos pela parceria com o enunciador (*em qualquer presídio humilde assim vou cantando/ Leozinho de Maranguape vim pra fortalecer*). Este canta a humildade, embora afirme que coloca o baile e o presídio para ferver com vários pancadões. Talvez essa humildade apareça em alusão a se manter, não apenas tranquilo nas unidades prisionais, como também fiel às origens, aos amigos; estejam eles em qualquer situação, inclusive privados do direito de ir e vir.

Mostramos, com essas análises, que o funk é um gênero bastante flexível no que diz respeito à estrutura. Contudo, varia basicamente entre os pré-gêneros narrativo e argumentativo. Normalmente, é composto por estrofes e apresenta rimas. As temáticas parecem importantes na adesão a determinado pré-gênero. Para contar a história de alguém, a narração é o mais indicado. Entretanto, se essa “história” é apenas o pano de fundo para denunciar problemas sociais, a argumentação é mais apropriada. Ou seja, são as ações sociais

realizadas pelo gênero que determinam sua estrutura. Quanto à linguagem, o gênero é construído em variedade não padrão, normalmente. Muitas vezes se utiliza de gírias, bem como de um vocabulário simples (popular). Tais aspectos podem ser ampliados com uma discussão sobre os aspectos intertextuais presentes neste e em outros funks, conforme mostramos no tópico seguinte.

## **5.2 Intertextualidade: abertura e fechamento a diferentes vozes no funk pernambucano**

No primeiro capítulo, mostramos que através da intertextualidade podemos refletir sobre as maneiras de agir dos funkeiros em relação aos demais atores sociais. Ao recontextualizarem suas vozes e as de outros nas músicas que cantam promovem uma transformação particular, conforme a articulação que realizam entre as diferentes vozes que fazem ecoar em suas canções. Essa particularização discursiva nos permite desvelar em que lutas de poder os atores sociais são inseridos, de modo a lançar luz, conseqüentemente, sobre que discursos e que interesses se sobressaem em certas práticas sociais. Assim, o posicionamento político e econômico do evento discursivo também pode ser desvelado pelo movimento de recontextualizar diferentes vozes.

O funk é um gênero musical que, geralmente, representa várias vozes, já que nos fatos sociais que costumam ser tomados como “inspiração” para suas canções é comum a presença de mais de um ator social, bem como o estabelecimento de diálogos, como vimos nas letras analisadas até o momento e que retomamos agora para ampliar nossas considerações e entendimento delas. Vimos ainda que a hegemonia de uma voz não é fato tão especial assim, já que se trata de um gênero bastante flexível, seja em relação às temáticas abordadas ou mesmo em relação às formas como são articulados os pré-gêneros. Trata-se, portanto, de um gênero que não apresenta uma estrutura pré-definida.

O funk Quanta iniquidade representa algumas vozes diferentes da voz do enunciador, embora esta seja hegemônica, e as demais sejam postas para reforçar sua imagem. Vimos no capítulo três que várias ordens discursivas estão presentes no texto de modo também a nos permitir observar a dialogicidade nessa canção. Essa dimensão dialógica é vista, principalmente, quando o enunciador alude a passagens bíblicas articulando não só diferentes ordens discursivas, como também aludindo a conhecimentos intertextuais. Todavia, a música é construída quase que exclusivamente através do discurso direto, pois o enunciador se vale

principalmente da primeira pessoa para representar o mundo (*eu não quero ver o mal/ mas também não posso me esconder/ pra mim viver nesse mundo/ é matar pra não morrer*). Quando se compara a Jesus, ele revela conhecer sua história de humilhação na terra e o faz de forma indireta (*não entendo esse mundo/ mas tá ligado meu Senhor eu quero entender/ seu filho veio a terra e também foi humilhado/ mas igual ele eu tô ligado/ também vou vencer*), já que relata esse fato a partir de sua perspectiva. Assim, pretende valorizar sua situação. O mesmo recurso é utilizado para se referir à ação policial e à justiça dos homens. Ou seja, outras vozes são representadas, mas a partir de um ponto de vista apenas. Dessa forma, sua voz torna-se hegemônica e é representada como a verdade. Assim também, não favorece abertura às demais vozes e as utiliza para reforçar sua condição de ser humilhado em um mundo desigual que, como se não bastasse, privilegia quem é ruim (*paraíso pros safado e inferno pros irmão*).

Construção semelhante podemos dizer que ocorre em Tô topando tudo, já que a canção é composta principalmente na primeira pessoa do discurso. Logo, o discurso direto é a realização linguística mais presente (*mas hoje eu tô topando tudo tô solteiro tô doideira*). Entretanto, vimos que há um diálogo entre o enunciador e uma Novinha. No momento em que a “Novinha” responde a seu questionamento, o enunciador se vale do discurso relatado e de forma direta reproduz o que fora dito pela moça (*tá querendo o quê, novinha?/ tá querendo o quê?/ quero fazer amor até o dia amanhecer*). Se referendamos a reflexão realizada no capítulo 3 em relação às diferenças entre os desejos do homem e da mulher, devemos afirmar que o enunciador foi fiel às palavras da Novinha e as reproduziu literalmente. Muito embora, já tenhamos discutido que a presença dessa voz não significa necessariamente abertura. Isso porque no desenrolar da história o desejo da moça nos pareceu ter sido silenciado.

Interação diferente parece ocorrer no funk História de Eider. A narrativa é contada quase que totalmente em terceira pessoa, já que o amigo do protagonista se encarrega de fazê-lo (*essa é a história de Eider/ um pirraia maneiro/ jardim de infância ele era o meu melhor parceiro*), funcionando como narrador e personagem. O discurso relatado é quase todo contado de forma indireta e ficamos conhecendo o personagem principal através da voz do narrador. Entretanto, já na parte final da letra, “Eider” ganha espaço (*diz a vó que eu gosto muito dela/ mas virei o patrão da favela/ e ela vou ter que defender*). O discurso relatado direto revela para o ouvinte/ leitor que “Eider” confirma ter assumido uma conduta criminosa, a qual, na voz do narrador, o afastava da Lei e da família (*a lei já não vale pro meu amigo/ tá sobrevivendo do perigo/ e faz o que bem quiser fazer/ porque DD pediu desculpa a mãe*) e, na

voz de “Eider”, embora o afastasse da família, contraditoriamente, parecia aproximá-lo dos que igualmente a ele vivem na favela. O conflito aqui entre as ações dos envolvidos na cena parece latente. Todavia, e mais uma vez contraditoriamente, parece haver aqui uma abertura a diferentes vozes, já que a voz de “Eider” é respeitada na medida em que ele é posto como defensor dos seus e sua conduta não é avaliada de forma negativa, pelo menos, não explicitamente.

No funk Fato triste, tem-se uma construção interessante entre o discurso direto usado pelo enunciador e o discurso relatado indireto com que ele constrói o mundo a sua volta. Avaliamos como interessante é porque nessa letra identificamos uma coincidência entre ambos os discursos, inclusive, em alguns trechos, um e outro se confundem, já que o enunciador é co-participante do mundo relatado. Em muitas passagens, a voz dele é posta de forma direta. Para isso, ele se vale, sobretudo, da primeira pessoa (*eu voltei pra cantar/ pedir a paz aqui, que todas as favelas irão se unir*). Porém, na maior parte da canção, os argumentos são representados em forma de discurso relatado indireto (*um fato triste, abandonado/ essa guerra que rola em Santo Amaro/ muitos menores precisam de ajuda/ pra ter um bom estudo e poder trabalhar/ tu que é direito nós somos lutador/ e nas favelas nós somos sofredor*), embora o enunciador se coloque no texto através da primeira pessoa do plural “nós”, não o faz diretamente nas ações apresentadas pela utilização de verbos no infinitivo. Assim, não assume totalmente a responsabilidade pelo dizer, mas compartilha sua voz com as vozes dos demais moradores do bairro de Santo Amaro e das demais favelas que se encontram na mesma situação de abandono pelo poder público. Assim, também parece haver uma harmonia entre tais vozes.

Bastante fechado à representação de outras vozes é o funk-brega Novinha kika, já que o desejo da novinha é presumido pelo enunciador que não lhe permite nem mesmo o direito de dizer (*sei ki você quer também*). Dessa forma, ele constrói um discurso autoritário privilegiando única e exclusivamente a sua voz. Também se vale do discurso direto para construir a sua ação (*hoje eu tô daquele jeito/ tô taradão/ a noite vai ser foda/ hoje vai ter só pressão*). A variação de verbos no presente e locuções verbais com valor de futuro só é efetivada por meio da utilização de verbos no imperativo que reforçam a conduta nada democrática do rapaz que determina a ação da parceira (*novinha kika/ kika vem kikando/ kika daquele jeitinho/ Sheldon e Troia tá gostando*). A postura impositiva do sujeito parece ser tamanha, já que é ele o responsável por toda ação, não apenas pela parte que cabe à Novinha, mas também pelo papel do amigo que, conseqüentemente, não tem voz (*eu com ela, ela com*

*ele/ tu com ela, ela com tu/ troca de par daquele jeito/ naquele buruçu*). Dessa forma, tem-se a construção de uma voz masculina hegemônica.

Já no funk-brega Posição da rã, há uma maior abertura para a voz feminina. É bem verdade que o enunciador também se apresenta de início com uma voz aparentemente autoritária. Por meio de discurso direto, ele constrói sua ação (*tamos de volta na pegada esse moleque é bam bam bam/ quero ver as novinhas na posição da rã...*). Fica logo evidente que ele não está sozinho, o amigo já é incluso no evento embora não seja ouvido de forma direta. Há muitos trechos de discurso relatado (*e toda hora, todo instante vive ligando pra mim/ ela sentiu que é pressão/ espalhou pras amigas a nova posição/ e o comentário das novinhas espalhou para geral/ mas ela ficou curiosa a culpa não é minha não/ deixou o seu marido pra provar da posição*). Em dois momentos, a voz feminina é acionada (*amor eu quero, hoje eu tô afim/ quem faz amor gostoso é Cego e Metal*). No primeiro trecho, a voz é utilizada para evidenciar que foi a Novinha que buscou o rapaz e não o contrário. Da mesma forma, no segundo trecho, quando a voz da mulher (novinha) avalia positivamente a performance sexual dos rapazes. Logo, comprova-se mais uma vez que a presença de diferentes vozes não representa necessariamente abertura a diferenças. No caso dessa letra, fica claro que a voz feminina é utilizada para valorizar o enunciador. Este se vale dessa estratégia para fazer sobressair sua face positiva. Assim, não cria uma imagem arrogante, já que “abre mão” de elogiar a si mesmo (MAINGUENEAU, 2004).

Em Cantar a liberdade, há a hegemonia da voz do enunciador. Todavia, esse se imbuí do compromisso de levar uma mensagem positiva aos amigos que estão presos. Nessa mensagem, o enunciador assume uma voz de fé cristã para que os companheiros resistam, tenham paciência. Em nenhum momento, ele adota uma voz de crítica para julgar negativa ou positivamente o que teria levado os amigos a tal situação. Dessa forma, mantém em segundo plano condutas criminosas que os tenham posto na condição de presidiários, chegando a dissimular as responsabilidades ao sugerir que isto se deve à vida e que qualquer um pode estar sujeito. Furta-se assim de mostrar reflexividade, como fez em Quanta iniquidade e em Fato triste. Em contrapartida, como se coloca para “cantar” a liberdade, põe em evidência que a amizade continuou apesar da loucura da vida e das grades da prisão. Tem-se uma voz de fidelidade aos companheiros. Uma voz que, provavelmente, deve compartilhar com eles de sonhos semelhantes.

Selecionamos o funk-brega Novinha não chora não, gravado pelo MC Sheldon, para ampliarmos nossa reflexão sobre a intertextualidade. A escolha se deve ao fato dessa canção

ser uma “resposta” à investigação porque o cantor passou. O artista foi inclusive intimado a prestar esclarecimentos no Ministério Público de Pernambuco sobre uma suposta incitação a manter relação sexual com menores de dezesseis anos. Esse fato já foi discutido no capítulo 2. Munidos do veredicto da justiça de que o ato não configurava crime e sim evidenciava um direito de todo cidadão – de liberdade de expressão – o MC e o MC Boco soltam a voz para cantar tal direito. .

Nessa música, há a articulação de diferentes ordens de discurso. A articulação entre a instância artística e o mundo real é bem peculiar, devido ao suposto diálogo de que tratamos há pouco. A liberdade dos rapazes é articulada com a dimensão afetiva e emotiva, já que se torna responsável pelo fim do sofrimento dos que gostam dos músicos. Valendo-se dessa nova realidade, o enunciador volta a representar sua masculinidade por meio da articulação do discurso machista de homem conquistador, que costuma ter muitas mulheres (*Sheldon e Boco tá de volta/ 100% cachorrão*). Uma vez posta essa nova situação, ele também articula uma instância discursiva de poder (*que tá tudo dominado*). Isto revela uma situação de conflito porque, ao mesmo tempo em que canta a liberdade e a não criminalização de sua música, coloca-se, por isso mesmo, como detentor de poder e como tal volta a cantar o amor livre com qualquer mulher, de qualquer idade e inclusive casada (*as cocotas é tudo nossa/ as novinhas é tudo nossa/ as amantes é tudo nossa*), provocando abertamente aqueles que o “condenam” por esse ato. Na sequência, fortalece o seu discurso articulando de forma harmônica a instância jurídica (*mas o juiz já deu o papo/ que não tem problema não/ porque isso que nós canta/ é liberdade de expressão*).

Muitas são as representações dos atores sociais nessas letras, sobretudo no que diz respeito às mulheres. Valendo-se do recurso da personalização, o enunciador representa por nomeação a ele e ao Dj que o acompanha (*quem gosta de Sheldon e Boco*). Opção facilmente compreendida, já que eles são as pessoas festejadas por estarem livres, ou seja, são centrais na música. Para sermos coerentes com as análises anteriores, reafirmamos que entendemos a utilização da palavra “Novinha” também como nomeação, embora não neguemos seu valor como *categorização*, sobretudo nesse funk em que a mulher é referida de múltiplas formas com termos que mesmo sendo classificados como substantivos não deixam de preservar em si uma valoração quase sempre pejorativa (*as cocotas é tudo nossa/ as novinhas é tudo nossa/ as amantes é tudo nossa*). Assim, também ocorre com a utilização das palavras “papai” e “juiz”. Há ainda a *generalização* no uso das palavras “gente” e “nós”. Podemos observar ainda o processo de impessoalização de atores sociais através da *especialização* (*pra alegrar todo o*

*bairro*), em que a palavra “bairro” representa não só os cantores como também as novinhas e demais admiradoras deles. Vejamos a letra:

### Exemplo 15

<b><u>Novinha não chora não</u> – MC Sheldon e MC Boco</b>	Porque Sheldon deu o papo Então os papai chegou
Novinha não para não Olha bem não chora não Quem pensou que nós tá preso Olha a gente no mundão	As cocotas é tudo nossa As novinhas é tudo nossa As amantes é tudo nossa Tá do jeito que eu gosto As cachorras é tudo nossa
Novinha não para não Olha bem não chora não Quem gosta de Sheldon e Boco kika até lá no chão	As solteiras é tudo nossa As sapequinhas é tudo nossa Tá do jeito que eu gosto
Novinha não para não Olha bem não chora não Sheldon e Boco tá de volta 100% cachorrão	Mas o juiz já deu o papo Que não tem problema não Porque isso que nós canta É liberdade de expressão (x2)
Mas o Boco já deu o papo Que tá tudo dominado E que hoje vai ter festinha Pra alegrar todo o bairro Eu não quero sofrimento Não quero chororô	Novinha não para não Olha bem não chora não Quem gosta de Sheldon e Boco kika até lá no chão Oi novinha não para não Olha bem não chora não Quem pensou que nós tá preso Olha a gente no mundão

A palavra “cachorrão” foi selecionada aqui para refletirmos sobre os significados de que ela se reveste no contexto em que é utilizada. Conforme vimos no capítulo 3, a forma como nomeamos as coisas no mundo pode revelar que ideologias temos ou desejamos que as pessoas tenham dessas coisas. Assim, “cachorrão” é o termo através do qual os rapazes são categorizados. Ou seja, ao serem caracterizados dessa forma, se autorrepresentam de modo bem machista como os conquistadores (garanhões), aqueles que fazem sucesso com as mulheres. Se retomarmos algumas letras anteriores (Tô topando tudo, Novinha kika, Posição da rã), observamos se tratar de uma construção bem recorrente. Logo, parece comum esses enunciadores se representarem dessa forma. “Cachorrão” é o homem que faz sucesso com as mulheres. Entretanto, é também aquele que não é muito criterioso em suas conquistas. Todavia, critério não é algo que parece interessar a este tipo de homem, já que é um tipo que

“topa tudo” e “pega todas”. Trata-se da máxima em que não importa a qualidade, mas sim a quantidade. Ideologia bastante antiga e cada vez mais perigosa, sobretudo, em tempos em que são crescentes a contaminação de doenças sexualmente transmissíveis e gravidez na adolescência (novinhas).

Em relação ao grau de comprometimento do enunciador com o dito, observamos ser bastante elevado devido à utilização da primeira pessoa. Isto também revela modalidades subjetivas. Ademais, as afirmações são categóricas com negações e asserções absolutas (*novinha não para não/ olha bem não chora não/ que tá tudo dominado/ e que hoje vai ter festinha*). No texto, há muita troca de conhecimento com as muitas afirmações feitas. Aspecto que revela o comprometimento do enunciador. Entretanto, também podem ser observadas trocas de atividades, já que algumas demandas são postas aos demais atores sociais (*kika até lá no chão/ novinha não para não/ olha bem não chora não*). Há clareza em relação ao ponto de vista privilegiado na situação – o dos enunciadores – como também, da maneira como eles se identificam em relação às mulheres de forma impositiva criando para ela obrigatoriedades.

O modo como os atores são identificados nesse funk-brega revela também afirmações avaliativas explícitas (*Sheldon e Boco tá de volta/ 100% cachorrão*). No trecho citado, a avaliação sugere conflitos, uma vez que contribui para a construção de uma identidade machista dos rapazes que não são muito criteriosos em suas relações, mas que também não parecem preocupados com isto. Uma identidade legitimadora através da qual se pretende manter a dominação masculina (CASTELLS, 1999). Há ainda afirmações afetivas ativadas pela utilização do verbo “gostar” (*quem gosta de Sheldon e Boco/ tá do jeito que eu gosto*).

Em relações aos sentidos figurados da canção, observamos duas construções metafóricas, já que para entendermos a “volta” de Sheldon e Boco, devemos identificá-los como totalmente “cachorrões” (*Sheldon e Boco tá de volta/ 100% cachorrão*), são atribuídas a eles características comuns a cachorros (irracionalidade, inclusive nas conquistas, braveza). É pertinente lembrarmos ainda que o termo assume um caráter pejorativo quando relacionado ao homem sem escrúpulos. Na sequência, tem-se ainda o trecho em que, para compreendermos a música (e agora compreender representa também aceitar, ou pelo menos respeitar), precisamos reconstruir os significados de liberdade de expressão (*porque isso que nós canta/ é liberdade de expressão*). Como os sentidos são construídos de forma situada e contextual, cada cultura identifica determinado objeto a partir de sua origem. Assim, retomamos o pensamento de Lakoff e Johnson (2002) sobre as metáforas orientacionais, mas mostramos uma desconstrução da ideia de que a orientação para baixo é negativa, nem sempre. No

universo do funk, a dança possui espaço privilegiado e o agachamento da mulher é um movimento bastante peculiar e valorizado. Por isso é que, nesse caso, baixar/ descer é uma movimentação que causa felicidade, sobretudo aos homens e que se afasta da concepção de que movimento para baixo é negativo (*quem gosta de Sheldon e Boco/ kika até lá no chão*). A gíria “kika”, conforme vimos, indica o movimento em que a mulher faz um agachamento encostando o bumbum no calcanhar. Movimento que no funk costuma levar a plateia ao delírio.

A ação nessa música é construída principalmente pelo pré-gênero argumentativo. Aqui também não há narração de um evento, mas uma representação abstrata de atividades que reforçam a argumentação textual. O fato desse pré-gênero se sobressair pode ser explicado porque a música também se enquadra no que estamos chamando de “metacança”, já que sai em defesa do direito de o cantor dizer “quase tudo” em suas composições (*as cocotas é tudo nossa/ as novinhas é tudo nossa/ as amantes é tudo nossa/ tá do jeito que eu gosto/ as cachorras é tudo nossa/ as solteiras é tudo nossa/ as sapequinhas é tudo nossa/ tá do jeito que eu gosto*). O enunciador age ainda de forma impositiva delegando ações aos demais (*novinha não para não*), bem como de modo a demonstrar poder (*mas o Boco já deu o papo/ que tá tudo dominado/ e que hoje vai ter festinha/ pra alegrar todo o bairro*), embora repasse ao parceiro a responsabilidade pelo dito, como verificamos mais adiante.

Conforme posto antes, há uma intertextualidade que explica a origem dessa letra. O fato social que promoveu sua construção possibilita ainda a inserção de vozes externas na estrutura interna do funk, como mostramos na “presença” do juiz mais adiante. Diferentes vozes são representadas no texto de modo a sugerir uma abertura à diferença. Como a música é cantada pelos dois MCs, há troca de enunciador durante sua realização, embora Sheldon (artista principal) realize a maior parte da letra, ficando o MC Boco com apenas uma estrofe para cantar individualmente. O discurso direto é o principal recurso utilizado pelos enunciadores. Todavia, em três momentos, o discurso direto é convertido em discurso indireto: na terceira, na quarta e na sexta estrofes. Em todas as ocorrências, tem-se a utilização do discurso relatado.

Na terceira estrofe, Sheldon se utiliza do discurso relatado indireto para representar o dizer de Boco (*mas o Boco já deu o papo/ que tá tudo dominado...*). Essa mudança discursiva pode ser percebida tanto no uso da gíria “deu o papo”, com valor do verbo dicendi “dizer”, quanto pela troca de pessoa – não usa mais o pronome “eu”, e, sim, Boco, saindo da primeira

para a terceira pessoa – e também pela troca do tempo verbal do presente para o pretérito. Nesse momento, o enunciador representa o discurso do outro com suas palavras.

A quarta estrofe é construída com o discurso relatado do enunciador. Seu dizer agora é que passa a ser reformulado com as palavras do interlocutor (*eu não quero sofrimento/ não quero chororô/ porque Sheldon deu o papo/ então os papai chegou*). A conversão do discurso direto em indireto se realiza pelas mesmas formas já apontadas: uso de verbo dicendi, mudança da primeira para a terceira pessoa do discurso, bem como mudança do tempo verbal do presente para o pretérito.

Já na sexta estrofe, a voz de um juiz é inserida no funk de modo a resguardar o direito dos cantores, como também a legitimar a ação deles (*mas o juiz já deu o papo/ que não tem problema não/ porque isso que nós canta/ é liberdade de expressão*). É curioso observar que, ao reproduzirem a voz da justiça, os funkeiros se mantêm fieis ao seu universo utilizando inclusive a mesma gíria “deu o papo” para isto. A dialogicidade é construída nessa letra de forma bastante instigante, já que revela um conflito social existente em relação à música desses atores sociais que a constroem exatamente para reclamar, ou melhor, para comemorar o direito de agirem de forma diferente. A voz do juiz é reportada para reforçar a hegemonia das vozes dos cantores. Entretanto, com essa ação eles valorizam a cidadania deles que se impõem também como sujeitos que podem “dizer” e ainda reafirmam a masculinidade.

Essas análises nos mostram que no funk (ou funk-brega) a inserção de diferentes vozes também não representa, necessariamente, abertura à diferença. As vozes nesse gênero musical sugerem muito mais a construção de uma hegemonia multifacetada. As múltiplas faces dessa hegemonia podem ser mostradas tanto para reclamar por outro lugar social, um lugar de respeito, um lugar de direitos; quanto para reclamar o reconhecimento da masculinidade de um jovem favelado que também se afirma pela virilidade, pela sexualidade aflorada, embora isto revele ainda a face de manutenção do domínio masculino em detrimento, algumas vezes, do direito da mulher. Esses e outros aspectos como a organização textual continuam sendo discutidos no próximo tópico para aprofundarmos nossas reflexões sobre os modos de agir significativos no funk pernambucano.

### **5.3 Coesão: modos de (re)construção da realidade**

No primeiro capítulo, vimos que a coesão é uma categoria de análise que permite o acesso aos significados acionais do texto. Por essa razão, foi também selecionada para

pensarmos sobre os modos com que os funkeiros (re)constróem a realidade. Para tanto, passamos a investigar os elementos coesivos nas letras de funk analisadas, especificamente, os processos de referência (referenciação) e conjunção. É importante reafirmar que entendemos todos como formas de agir de modo significativo no mundo. Este é (re)construído por meio deles.

Em Quanta iniquidade, o processo de referenciação se inicia por meio de catáfora. Esta é ativada desde o título, já que a desigualdade a que se refere o enunciador só vai ser explicitada mais adiante no texto. Catafóricas também são as ativações dos itens lexicais ‘safado’ e ‘irmão’ cujos referentes são desvelados com a progressão do texto. Já discutimos no capítulo 3 que, ao se referir aos policiais e políticos como ‘safados’, o enunciador não só critica de forma contundente a ação deles, como também não a reconhece como legítima. Aspecto que é reforçado pelos elementos lexicais que os especificam mais adiante no texto (*raça, raça desgraçada, vermes*). Estes funcionam como formas de retomar a polícia citada antes. A respeito dos processos de conjunção, especificamente de realce, podemos destacar a utilização de relações adversativas identificadas pelo uso recorrente do conectivo lógico “mas” (“*eu não quero ver o mal/ mas também não posso me esconder*”, “*não entendo esse mundo/ mas tá ligado meu Senhor eu quero entender*” e “*seu filho veio à terra e também foi humilhado/ mas igual ele eu tô ligado/ também vou vencer*”). O marcador de oposição “mas” atua no sentido tanto de mostrar como não cabe outra atitude ao sujeito a não ser a violência, como para marcar seu desejo de compreender o mundo e também, de forma contraditória, para numa comparação com Jesus, dizer que, supostamente, entende a humilhação como uma etapa antes da vitória. Já o marcador temporal “enquanto” funciona como um agravante da omissão do poder público em relação ao que se passa com os menores favelados (*enquanto engravatado só andam de avião/ só olham pra favela/ em tempo de eleição/ os menor na favela vai se formando ladrão*) e assim fortalece os argumentos da crítica.

O funk-brega Tô topando tudo, como posto no capítulo 3, apresenta um diálogo entre uma “novinha” e o enunciador. Entretanto, a novinha que de início foi introduzida no discurso como única, multiplica-se quando é retomada pela expressão mais genérica mulher. Observa-se que ainda que o termo “mulher” inclua também a categoria “novinha” não alude única e exclusivamente a uma pessoa, como pensado no início do texto. Essa análise é reforçada quando atentamos para seu uso como complemento nominal da expressão “rodízio” (*vai ter rodízio de mulher*) que traz em si a ideia de variedade de elementos (pratos, normalmente) à disposição do cliente. Assim, parece-nos mais apropriado defendermos que há efetivamente a

reconstrução desse objeto discursivo e não uma simples retomada. Se ampliarmos essa discussão a partir da introdução no discurso do termo “amiga” (*olha não pode ter ciúme que aqui é tudo amiga*), reafirmamos a construção de novos objetos, vejamos: não se trata de uma única “novinha”, mas de “um rodízio de mulher”. Logo, têm-se na cena várias mulheres, inclusive, novinhas. Todas devem proceder de forma a “aceitar” a outra como amiga, além de entender que estão apenas em um lance com os rapazes. Disso decorre o fato delas não poderem cobrar exclusividade, por exemplo. No texto, há apenas uma relação de realce na letra que não se estabelece efetivamente no plano textual. Embora marcada pela conjunção adversativa “mas”, tal relação só é compreendida ao fazermos um contraponto com o marcador temporal “hoje”, a partir de onde podemos afirmar que a liberdade do rapaz é só naquele momento, por isso deve ser aproveitada (*mas hoje eu tô topando tudo tô solteiro tô doideira/ avisa pra novinha que tem bagaceira*). Essa ausência de relações de realce foi o que nos levou a afirmar na discussão sobre gêneros que a letra privilegia a lógica das aparências (FAIRCLOUGH, 2003a).

Já no funk História de Eider, vimos que o personagem central é retomado de diferentes formas (*pirraia maneiro, melhor parceiro, DD, amigo e patrão da favela*). As quatro primeiras expressões contribuem para a construção de uma imagem positiva do sujeito, sem contarmos com as elipses que supostamente também favorecem essa ideia. Entretanto, a última expressão, embora reconheça a posição de destaque e, conseqüentemente, o poder que a pessoa de Eider passou a possuir, sugere uma avaliação conflituosa também, já que o afastou da família, embora tenha passada a ser defensor da favela. Como a lógica desse funk é explanatória, muitas são as relações conjuntivas identificadas. Vejamos o quadro a seguir:

Relações temporais e espaciais (quando, onde)	“jardim de infância ele era meu melhor parceiro”, “vivemos juntos na rua”, “13 anos ele era o melhor do time”, “14 anos mesma sala”, “aos 16 eu percebi que DD já não ia à escola”, “agora é assim a lei já não vale pro meu amigo”.
Relação de adversidade (mas)	“era maltratado em casa <i>mas</i> estava firme”, “diz a vó que eu gosto muito dela <i>mas</i> virei o patrão da favela”
Relação de destinação (para quem)	“a professora pedindo <i>pra</i> todo mundo orar”
Relação de causalidade (porque)	“e faz o que bem quiser fazer <i>porque</i> DD pediu desculpa à mãe”

QUADRO 12 – Relações lógicas de realce em História de Eider.

Tais relações evidenciam a constante troca de atividades que é o que faz o texto progredir de modo a representar de forma dinâmica a complexa vida de um jovem favelado, vítima do abandono e da violência familiar, que precocemente assume posição de liderança no mundo do crime, o qual oculta muitas das características que faziam do rapaz uma boa pessoa. Essa construção textual/discursiva realiza uma crítica velada a esse universo, o que é uma contradição, já que expõe tão abertamente as causas do problema.

No funk Fato triste, o dêitico “aqui” indica “todas as favelas”. Entretanto, na sequência uma favela apenas é identificada – a de Santo Amaro. Essa referência sugere no mínimo duas interpretações, a saber: ou os problemas são mais graves lá, ou o enunciador se limita a citar nominalmente aquele que verdadeiramente conhece. Nessa letra, a lógica é explanatória com grande troca de relações de realce que dão visibilidade para o caráter reflexivo do texto. Há relação de finalidade (“*eu voltei pra cantar/ pedir a paz aqui*”, “*muitos menores precisam de ajuda/ pra ter um bom estudo e poder trabalhar*” e “*por isso eu vou cantar*”), relação de causalidade (“*porque muitos morreram outros sofrem na prisão*”, “*porque criança traz paz e alegria e contagia total esse teu dia*”). Nesse texto, as relações constroem a força argumentativa no sentido de fazer entender a importância de haver mudanças sociais urgentes, que exigem ações políticas e econômicas para reverberarem em mudanças comportamentais de pessoas que estão sujeitas a uma maior vulnerabilidade social.

Já no funk-brega Novinha kika, a forma de se referir à mulher como “novinha”, recorrente no universo do funk, passa por um processo diferente de referenciação. Isso porque o enunciador retoma a palavra através de uma que é posta como sinônimo - “safadinha”. Todavia, reconhecendo a não existência de sinônimos perfeitos e reafirmando a ideia de que a referenciação é um processo que permite a (re)construção de objetos de discurso, argumentamos no sentido de que são ampliadas as características da mulher. Esta não tem apenas a pouca idade, mas também é mais liberal, parece estar mais aberta aos prazeres da vida, inclusive aos sexuais. Ademais, a palavra foi usada no diminutivo (observemos o sufixo -inha). Uso que sugere certa afetividade, pelo menos a princípio, no tratamento dispensado pelo rapaz, muito embora ele utilize o modo verbal imperativo para conduzir a cena. Novamente, tem-se a lógica das aparências, como ocorre em Tô topando tudo, já que é feita tão somente uma lista de questões que contribuem, no texto, para dissimular a condição de subserviência da mulher aos desejos masculinos. A vontade da mulher é posta em segundo plano e representada pela voz do homem, como vimos antes. Nesse mesmo sentido, há apenas

uma relação adversativa que corrobora a construção de uma suposta relação de igualdade entre os homens e as mulheres em cena (*4 é par num espelhado/ mas ninguém é de ninguém*).

O funk-brega Posição da rã apresenta duas formas de referência aos MCs que são importantes nessa discussão. Primeiro, a autorreferência com uso do termo “moleque” como se fosse uma terceira pessoa, mas que ao longo do texto se confunde com a primeira (*tamos de volta na pegada esse moleque é bam bam bam*). Ao utilizarem essa palavra, os rapazes constroem uma imagem de jovialidade e também de falta de compromisso. Aspectos que são reforçados na história de disposição deles para relações casuais. Em contrapartida, a voz feminina se refere ao rapaz como “amor” (*amor eu quero, hoje eu tô afim!*). Essa expressão confere um valor de afetividade, mas pode ser também uma banalização não só do termo como da relação. É um tratamento carinhoso que, conforme discutimos sobre a letra Tô topando tudo, aparece de forma recorrente em vozes femininas como se fosse propriedade da mulher, mesmo porque o homem culturalmente deseja sexo livre. Do mesmo modo que em Novinha kika, as relações de realce constroem uma lógica de aparências. Embora haja troca de atividades (adversativas, finais), estas são utilizadas para responsabilizar a mulher pela conduta dos rapazes (*mas ela ficou curiosa a culpa não é minha não/ deixou o seu marido pra provar da posição*). Assim, há uma dissimulação de problemas mais relevantes apenas sugeridos na letra, como a infidelidade que leva à separação.

Em Cantar a liberdade, tem-se um texto argumentativo, todo em primeira pessoa. Esta se representa tanto por pronomes, como também por “menor revoltado” e por “Leozinho de Maranguape”. Para não deixar dúvidas sobre a identidade do “eu”, o enunciador lança mão ao longo do texto de retomadas que o especificam na multidão, além de revelar os processos de mudanças comportamentais porque passou o menino antes de tornar-se funkeiro e livrar-se de riscos que poderiam levá-lo para trás das grades também (*de menor revoltado pra jogar a vera*). Ao utilizar o nome próprio acompanhado do bairro onde reside, o MC elimina qualquer dúvida sobre o “eu”, ele se identifica e assume definitivamente suas origens populares, o bairro vira sobrenome. Há relações adversativas (*mas nunca deixe de sonhar/ aonde quer que esteja saiba que estamos orando por você*), como também temporais (*assim eu sigo amigo conforme a situação, logo, logo nós parceiros arrebentar no mundão*) e causais (*vou cantar pois sei que logo, logo canto a liberdade*). Todas essas relações não representam trocas de atividades significativas a uma ampla compreensão do problema da criminalidade no país, nem mesmo das condições subumanas a que muitos presidiários estão sujeitos. Logo, contribuem para dissimular o problema na medida em que ressaltam aspectos irrelevantes a

uma efetiva reflexividade do problema ou mesmo de supostas soluções para resolvê-lo, já que “ter fê” e “livrar-se” do perigo são recomendações demasiadamente vagas.

Já no funk-brega Novinha não chora não, há um processo de referenciação que dialoga com o extratexto. Embora a palavra “novinha” se mantenha como central, há outras referências a mulheres que retomam a polêmica levantada na justiça sobre uma suposta apologia a manter relação sexual com menores. De modo a provocar os insatisfeitos com a postura dos rapazes, a letra reafirma o “poderio” destes com todas as mulheres, sejam “cocotas” (expressão utilizada em referência às meninas que frequentam as boates badaladas da Zona Sul do Recife), sejam “novinhas”, sejam “amantes” (termo utilizado em oposição à *fiel* que é a esposa. As da rua, são mulheres para um lance, são amantes ou lanche ou lanchinho<sup>83</sup>), sejam “cachorras” (as que são menos seletivas e que topam tudo no sexo, inclusive troca de parceiro), sejam “solteiras” ou “sapequinhas” (uma forma mais amena em relação à cachorra). É interessante perceber que essas formas de se referir às mulheres não são excludentes. Logo, uma só mulher poderia assumir todos esses “papéis”. Há ainda relações de realce com orações adversativas (*mas o Boco já deu o papo/ mas o juiz já deu o papo*) e relações de causalidade (*porque Sheldon deu o papo/ porque isso que nós canta é liberdade de expressão*) que representam trocas de atividades importantes na afirmação do direito de expressão dos músicos. Nesse caso, tem-se o foco não em mostrar a relação homem e mulher (esse é o pano de fundo), mas sim em reafirmar o direito de expressão dos rapazes construindo relações entre eventos, práticas e estruturas numa sociedade em que nem todos têm o direito de dizer. Assim, contrariam a lei dominante.

Selecionamos outro funk-brega gravado pelos MC Cego e MC Metal para concluirmos nossa discussão sobre os aspectos coesivos como modos de agir no discurso. Trata-se de uma letra em que a performance sexual dos rapazes volta a ser destaque. Eles indicam outras posições, além da “posição da rã”, já analisada, e ampliam também os atores sociais que participam do jogo discursivo. Desse modo, dispomos de novas possibilidades para irmos além da representação da relação entre o casal e refletirmos sobre a família.

Os discursos masculino e feminino são articulados de modo conflituoso, já que a insistência da moça em novos encontros leva o rapaz a afirmar que não se trata de romance. Sendo um encontro casual não deve ser frequente. Entretanto, de forma contraditória a

---

<sup>83</sup> Essa oposição pode ser observada em um funk do MC Leozinho, Homem piranha e prostituto. Têm-se os seguintes trechos: 1. “nem amante nem fiel/ quero vê brigar por mim/ sou Piranha e Prostituto/ se quiser vai ser assim”; 2. “mas quando eu desço pro baile o lanche que eu faço é caro/ eu levo pro 5 estrela/ no quarto todo espelhado”. Ver letra completa em anexo.

Novinha assume viver “só na cachorrada”. Essa atitude contradiz a ideia de romance posta inicialmente pela palavra amor. O discurso amoroso parece assim ficar de fora dessa história. A instância familiar também revela conflitos, tanto pela postura da mãe que recrimina a conduta da filha, quanto pela criação do pai que teria sido superprotetor, talvez. Por fim, o discurso da grande desempenho sexual é articulado de modo a reafirmar a masculinidade dos rapazes que se mostram experts nesse campo. Vejamos a letra a seguir:

### Exemplo 16

#### **Gostou Novinha? - MC Metal e MC Cego**

- Gostou Novinha?
- Ain gostei, quero Metal e Cego fazer amor outra vez.
- Gostou Novinha?
- Ain gostei, quero Metal e Cego fazer amor outra vez.

E ela disse bem alto, minha mãe ficou braba,  
Papai mimou demais, mas só vivo na cachorrada  
Tão querendo fazer amor a todo instante,  
A posição da rã é um lance, não é um romance  
Quem provou não esquece, parece uma doença,  
É que Metal e Cego é só peitada violenta  
Na sala, no quarto, na frente do espelho,  
De frente ou de costa, nós faz de todo jeito  
Geral foi a loucura, e "as novinha gostou",  
É que Metal e Cego parece ator de pornô

- Então, Gostou Novinha?
- Ain gostei, quero Metal e Cego fazer amor outra vez.
- Gostou Novinha?
- Ain gostei, quero Metal e Cego fazer amor outra vez.
- Gostou Novinha? Gosteei.

A representação dos atores sociais é construída tanto pela personalização quanto pela impersonalização. Na personalização, identificam-se a nomeação (*Metal, Cego e Novinha*), a categorização (*mãe, papai, novinha* pode figurar aqui também) e a generalização (*ela, nós, geral*). Lembremos que os nomeados são os atores de maior destaque no discurso. Já no processo de impersonalização, identificam-se a espacialização (*na sala, no quarto, na frente do espelho*) e a autonomização do enunciado (*a posição da rã é um lance, não é um romance*). A espacialização é uma referência ao casal e também à posição da rã.

Para refletirmos sobre os significados de palavras, selecionamos “geral” uma expressão bem comum no universo funk, já que tal termo nessa canção não corresponde ao que costuma representar normalmente. Como a própria expressão sugere, seu alcance costuma atingir a uma totalidade de seres, normalmente todos os moradores de um bairro ou de uma cidade (*geral foi a loucura, e "as novinha gostou"*). Entretanto, nessa letra, o termo recobre especificamente as mulheres que, a princípio, seriam as únicas a enlouquecerem com o desempenho dos meninos. Fato é que, se pensarmos que foi a fama deles que enlouqueceu a geral, os homens também podem delirar ao se identificar com isto, numa catarse coletiva da exacerbação da masculinidade.

Sobre o comprometimento dos atores sociais com o dito, podemos observar afirmações categóricas (*a posição da rã é um lance, não é um romance/ quem provou não esquece, parece uma doença/ é que Metal e Cego é só peitada violenta*), já que as asserções e negações são absolutas. Isto sugere uma alta afinidade dos MCs com o discurso. Entretanto, observamos que, na maior parte do texto, eles não se posicionam e deixam sob a responsabilidade das “Novinhas” a divulgação do desempenho primoroso deles. Essa estratégia revela modalidades objetivas, ou seja, o comprometimento deles não é explícito. Há uma troca de conhecimento tanto na pergunta que é feita à mulher, quanto nas afirmações postas. As modalidades são basicamente epistêmicas revelando a crença dos enunciadores em seu discurso. Isto pode ser identificado pela utilização do verbo “parecer” (*quem provou não esquece, parece uma doença,/ é que Metal e Cego parece ator de pornô*).

O modo como os atores sociais (conceito dos estudos discursivos) são identificados na música também pode desvelar uma forma particular de se colocar no mundo. Há uma sugestão de identificar os rapazes aproximando-os a atores de filme pornográfico. Trata-se de uma afirmação avaliativa, embora não haja uma palavra apenas caracterizando os MCs. Assim, faz-se uma identificação com as características que os atores que atuam nesse gênero cinematográfico costumam apresentar em performances sexuais (*fácil e longa ereção, insaciabilidade sexual, força e disposição intermináveis*). É por meio dessa identificação que os MCs se colocam frente às mulheres e aos colegas também. Dessa forma, reforçam, por meio da virilidade e da libido, a masculinidade (NOLASCO, 1993) e se apresentam como amantes supostamente ideais, indispensáveis e que, portanto, tornam-se desejados. A sexualidade, conforme vimos no capítulo 3, propõe uma visibilidade diferente para os jovens das favelas que passam da condição de meros expectadores de uma vida injusta e desigual, para ocupar posição de destaque ganhando proeminência como os astros do cinema, inclusive.

Há ainda afirmações afetivas quando a Novinha responde positivamente sobre sua impressão do ato (*ain gostei, quero Metal e Cego fazer amor outra vez*).

Sobre os sentidos metafóricos, através dos quais podemos compreender a construção do mundo, selecionamos o trecho em que para entendermos o que é a “posição da rã” devemos construir a compreensão de “um lance” (*a posição da rã é um lance*). Ao usar essa metáfora, os enunciadores identificam o sexo como um evento casual. Logo, atribuem a ele características como a falta de envolvimento afetivo e a esporadicidade. Construção bastante contraditória se pensarmos que assim contribuem para a não valorização do ato que lhe confere fama e sucesso com as mulheres. Ademais, verificamos outra metáfora que também nos parece contraditória (*quem provou não esquece, parece uma doença*). Para dimensionar a fama deles por causa da posição, comparam-na a uma doença. Ora, as experiências que nós temos com doenças não costumam ser agradáveis. Assim, essa relação não parece favorecer uma construção positiva para eles. Entretanto, o mais provável aqui é que a relação diga respeito à ideia de “contágio”. As “novinhas” teriam sido contagiadas pela “posição da rã”; por isso não esquecem.

O principal pré-gênero da música é a argumentação que é construída de modo a promover a ideia de que, no sexo, os MCs são experts (*é que Metal e Cego é só peitada violenta/ é que Metal e Cego parece ator de pornô*). Além de ficar evidente a força física no ato que pode ser caracterizada pelo uso da expressão “*peitada violenta*”, fica claro também que a especialidade desses atores sociais se centra mais especificamente no sexo anal (posição da rã), que revela uma submissão plena da mulher. Esses aspectos nos fazem observar a dimensão de poder que aflora na sexualidade exposta. Contudo, a sexualidade tenha a forma que tiver, conforme argumenta Foucault (2005b, p. 47), “constitui o correlato de procedimentos precisos de poder”. Isto porque foi por meio de múltiplos dispositivos de poder que, para o filósofo, esses comportamentos se consolidaram tanto nos corpos dos homens, como também em seus prazeres. Essa música se vale ainda de um breve diálogo, momento em que os rapazes solicitam retorno de suas performances e a Novinha afirma querer mais. Todavia, não há um evento narrado, mas tão somente a apresentação de sequências narrativas que corroboram na construção argumentativa.

De início, parece haver abertura para diferentes vozes. A voz masculina é apresentada em discurso direto (*a posição da rã é um lance, não é um romance/ quem provou não esquece,/ parece uma doença,/ é que Metal e Cego é só peitada violenta*). Já a voz feminina é representada tanto pelo discurso direto (- *ain gostei, quero Metal e Cego fazer amor outra*

vez) quanto pelo discurso relatado indireto e direto (*e ela disse bem alto, minha mãe ficou braba/ papai mimou demais, mas só vivo na cachorrada*). A alternância entre os discursos pode ser percebida pela mudança de primeira para terceira pessoa e pela mudança no tempo dos verbos de passado (disse, ficou, mimou) para o presente (vivo). No discurso relatado da Novinha, é inserida de forma indireta a reação de seus pais a sua conduta (*só vivo na cachorrada*). Esse ato nos leva a pressupor uma dimensão repressora na voz da mãe (*minha mãe ficou braba*), bem como um comportamento demasiadamente protetor na voz do pai (*papai mimou demais*). Logo, fica evidente a falta de harmonia entre as supostas vozes de mãe e pai e entre a voz da filha (Novinha) e a voz da mãe. É supostamente sugerida uma cooperação entre as vozes de filha e pai, embora a conduta da moça pareça contrariar a criação paterna. A relação entre a voz masculina e a feminina parece ser conflituosa, já que, enquanto a mulher revela querer mais encontros (*quero Metal e Cego fazer amor outra vez*), os MCs reafirmam não se tratar de romance, ou seja, argumentam no sentido de que é tão somente um encontro fortuito. Tais aspectos podem ser ampliados com a discussão seguinte sobre o processo de coesão nesse texto.

Há uma alternância grande entre as referências feitas à “Novinha”. Esta, ao longo do texto, é retomada pelo pronome pessoal “ela” e imediatamente torna-se indeterminada no discurso quando os rapazes passam a se referir utilizando a terceira pessoa do plural, não fazendo referência direta a ninguém (*tão querendo fazer amor a todo instante*). Mas adiante, os MCs utilizam o plural, numa variedade não padrão da língua, para se referirem às novinhas (*geral foi à loucura, e as novinha pirou*). Esse traço parece marcar que, como há uma abstração de histórias, não há um único referente; ao mesmo tempo em que sugere que do diálogo qualquer novinha poderia fazer parte, não há uma especificamente.

Nesse sentido, podemos voltar a discutir sobre a ausência de romance e reafirmar uma cooperação entre as vozes masculina e feminina. Embora a mulher se valha da expressão “fazer amor”, não é isso que passa a ser questionado pelos enunciadores, mas a insistência em novos encontros “*a todo instante*”. Ademais, a mulher mesma revela, através de discurso relatado direto, sua conduta “*só vivo na cachorrada*”. Assim, rompe com a ideia romântica de que estaria em busca de romance por ter utilizado a expressão “*fazer amor*”, diferentemente foi o que nos possibilitou concluir a letra de Tô topando tudo, no capítulo 3. Aqui, a mulher parece se apropriar de sua sexualidade, de seu direito ao prazer, mesmo que contrariando os pais ou toda a sociedade. Não importa se ela decide ser prostituta ou santa. Ela se apropria de seu corpo. Isto fica bem marcado pela conjunção “mas” (*minha mãe ficou braba, papai*

*mimou demais, mas só vivo na cachorrada*). Conforme argumenta Amorim (2009), em seu estudo sobre o discurso da e sobre a mulher no funk que explora o erotismo, a mulher constrói o seu discurso fugindo aos padrões impostos por uma sociedade excludente e, acrescentamos machista. Podemos acrescentar ainda que, no universo funk, mulheres e homens são reconstruídos via discurso aderindo, contestando ou reprovando os papéis impostos socialmente. Claro que parece cômodo ao homem, nesse caso, abrir espaço para uma voz feminina que corrobora a sua própria voz. Contudo, não podemos negar que essa voz feminina tenha representação na sociedade.

Nesse capítulo, mostramos como não só os funkeiros, através do modo de construção do discurso, mas também outros atores sociais agem no funk pernambucano. Para isso, desvelamos os significados acionais através da investigação da estrutura genérica, da intertextualidade e da coesão. Estas categorias possibilitaram ainda observar como se representam ações supostamente atribuídas ao funk, sobretudo, entendendo o gênero como um construto situado e que como tal apresenta as configurações e transformações próprias ao tempo e espaço em que são formuladas.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passados mais de quarenta anos da inserção do funk no Brasil, podemos confirmar sua identidade nacional e, definitivamente, marcar seu caráter múltiplo e diverso, características de um estilo musical que se recusa a ser compreendido dentro de rígidas fronteiras e, assim, costuma ultrapassar os limites que lhe são impostos, não adotando em definitivo nenhuma bandeira e, ao mesmo tempo, flertando com tudo, misturando e se reinventando. De início, no Rio de Janeiro, o funk era realizado na zona sul e, posteriormente, invadiu o subúrbio, espaço em que o gênero se fez. Entretanto, essa restrição parece ter contribuído para o aparecimento de severas críticas ao estilo. A música funk carrega ainda hoje vários estigmas que agem no sentido de tolher-lhe as forças (“música de preto, de favelado, de pobre, de marginal...”, “música violenta ou que incita a violência, a pornografia”). Em nossa pesquisa, comprovamos alguns desses aspectos negativos, mas evidenciamos também muitos outros significados que talvez expliquem porque essa música se mantém, ainda que passe por bons e maus momentos.

Superados os interesses em torná-lo um estilo de música engajada com os problemas sociais, objetivo a que o funk não se furta, mas também não adere como razão de sua existência, o gênero se firma como resultado de uma hibridização processual que marca profundamente as experiências dos jovens que moram em favelas e periferias do país. Desse modo, distancia-se do Rap, estilo cuja origem é comum àquele, e se estabelece comumente como uma música para divertir, para dançar. Mas não é só isto, pelo contrário, suas ações, representações e identificações vão muito além.

Especificamente, em Pernambuco, o funk, embora muito marcado pelas produções cariocas<sup>84</sup>, apresenta características que o distinguem e que o colocam de forma diferenciada no mercado fonográfico nacional. Lembremo-nos do contundente desencaixe entre tempo e espaço produzido pelas músicas do MC Leozinho do Recife e da fusão com o brega que, além de introduzir uma mudança rítmica, potencializa a exploração da sexualidade, bem como a (re)construção de identidades femininas.

Todavia, muito além de incitar a violência e promover a prática sexual com menores de idade, como já fora acusado de fazê-lo, o funk pernambucano se reveste de múltiplos e diversificados sentidos. No processo de incorporar outras práticas, já que é um estilo aberto a

---

<sup>84</sup> Esse fato é compreensível se pensarmos que a juventude pobre do Brasil, de Norte a Sul, Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste, está sujeita a condições de vida bem semelhantes que a deixa bastante vulnerável aos riscos da vida moderna e, conseqüentemente, a criar formas de diversão comuns. Ademais, o Rio de Janeiro serve de modelo, é o que está na mídia.

novas experiências, o gênero se transforma, conquista novos espaços e mantêm-se na mídia, sem abandonar, contudo, traços que lhe são bastante peculiares: a sonoridade, a exploração de temáticas variadas, a dança e a alegria de viver, de se fazer notar, por exemplo.

Em uma sociedade excludente e conservadora, como a local, o funk é marcado pela (re)construção de novas identidades, pela resistência e adesão a determinados papéis sociais, pela manutenção e contestação de ideologias e hegemonias dominantes. Desse modo, é possível desvelarmos muito mais do que pode mostrar uma audição preconceituosa. Ao investigarmos mais detidamente as letras, enquanto materializações de discursos, o gênero se torna mais expressivo. Isto talvez se dê em virtude do texto está escrito<sup>85</sup>. Dessa forma, também a performance do gênero parece ter sido potencializada. Esses aspectos foram aqui desvelados nos diferentes significados que investigamos.

Em relação aos *significados representacionais* desvelamos os modos particulares com que os funkeiros de Pernambuco representam as coisas no mundo. Para tanto, analisamos fenômenos como: *interdiscursividade*, *representação de atores sociais* e *nomeação*. Por meio da interdiscursividade, investigamos a articulação de diferentes ordens de discurso de modo a desvelar conflitos e contradições no discurso da e sobre a violência, por exemplo. Esta pode ser articulada como resposta à violência sofrida, revelando que ocorre uma vitimização da parcela mais pobre da população brasileira que, na ausência do poder público, para ofertar os direitos básicos do cidadão, atua discriminando pessoas que se representam como faveladas e abandonadas à própria sorte. Em contrapartida, esses mesmos atores sociais se insurgem contra a ordem posta e, se valendo da palavra como instrumento para uma extrema reflexividade, resistem ao que os oprimem e se situam neste mundo como agentes de mudança. As letras de funk como um gênero situado mostram assim que pode ser uma música engajada com as questões mais urgentes daqueles de que se tornam porta-voz. Ademais, ainda com base nas ideias de Giddens (1991), esse estilo musical parece reformular outra descontinuidade moderna, ao reaproximar tempo e espaço, quando interage com os que se encontram privados de liberdade, ou mesmo com aqueles que já estão mortos.

Nesse quadro representacional, os atores sociais são normalmente nomeados, já que os funkeiros costumam se apresentar textualmente tanto por pronomes pessoais, como também por nomes de batismo e apelidos. Este traço evidencia de que lugar discursivo essas pessoas falam, bem como o que é interessante de ser tematizado por elas, além de revelar seus

---

<sup>85</sup> Conforme argumenta Bazerman (2006b), a escrita amplia os recursos de que dispomos em nossa cultura letrada para criarmos circunstâncias reconhecíveis.

vínculos pessoais, profissionais e afetivos, evidentemente. Assim, é importante denunciar desigualdades sociais, mandar mensagens aos amigos mortos, presos ou envolvidos com a criminalidade, mostrar o sucesso que fazem com as mulheres, bem como divulgar a fama de grandes amantes. De modo bastante particular, no universo funk, nomes categorizados alçam o status de nomes próprios, como o caso de “Novinha” e “Patrão” e ganham proeminência nas obras, ainda que não se refira especificamente a um ser no mundo. Essa representação discursiva (re)cria e, conseqüentemente, renova, não só os atores sociais, mas principalmente, a atuação deles, seus papéis nesse grupo social específico.

Potencialmente produtiva, a *nomeação* permite desvelar ideologias e hegemonias próprias do universo funk. Nesse sentido, mostramos que, ao representar a polícia por meio de palavras como “raça” e “vermes”, o funkeiro revela sua ideologia em relação àquele grupo não legitimando sua ação e, mais precisamente, desqualificando-o como agente público. A representação negativa desta instituição pública evidencia graves conflitos sociais entre a parcela mais pobre da população pernambucana<sup>86</sup> e a polícia. Esta é representada de forma totalmente negativa mostrando que “os favelados”, além de não reconhecê-la como uma instituição legal, passam por conta disto a desacreditar nos homens e buscam, contraditoriamente, refúgio em instância divina. Logo, apontamos como um aspecto extremamente grave a falta de credibilidade que esses atores revelam nas instituições sociais de modo que é urgente uma maior atenção sobre esses aspectos sob pena de, uma vez não (re)construídas estas relações, esses cidadãos tenderem a, cada vez mais, responder com violência à violência e à violação de direitos de que são vítimas. Até porque não encontrando “solução” na fé, tendem a reconhecer e, mais grave ainda, a recorrer ao poder paralelo. Lembremo-nos do uso do termo “patrão”.

Tão importantes quanto os representacionais são os *significados identificacionais* do funk que foram desvelados através de outras três categorias: *modalidade*, *avaliação* e *metáfora*. A análise das modalidades mais usuais no funk pernambucano evidencia um alto grau de afinidade dos atores sociais em relação ao que dizem. Conforme visto, os funkeiros se identificam fortemente nos textos e revelam um grande comprometimento no discurso. Duas formas de construção identitárias são bastante recorrentes nas letras analisadas: a identidade de resistência, já que é comum se colocarem como defensores dos seus pares, bem como

---

<sup>86</sup> Lamentavelmente, é sabido que de norte a sul do Brasil há relatos de ações violentas de policiais que, investidos do poder legal de proteger a sociedade, mas não estando isento das mazelas que esta mesma sociedade cria, agem de forma preconceituosa, excludente e discriminatória, violando os direitos daqueles menos favorecidos, normalmente, e contribuindo para a construção de uma imagem negativa da instituição policial. Logo, embora tenhamos nos referido a Pernambuco, reconhecemos não serem conflitos restritos a este local.

também como contestadores da realidade posta; e a identidade de projeto, uma vez que, ao resistirem ao que está posto, reclamam para si novos lugares e papéis sociais. Contudo, também verificamos modalidades objetivas, sobretudo em letras de cunho erótico, porque os atores (re)constroem suas imagens a partir da voz das “Novinhas” que são imbuídas da responsabilidade por “pintá-los” como grandes amantes.

Com a análise da *avaliação*, identificamos que o discurso do funk revela muitas afirmações categóricas. Logo, os atores sociais neste gênero musical não se furtam a construir afirmações nem negações absolutas, seja para criticar a realidade a que estão sujeitos e, conseqüentemente, voltar-se contra ela, seja para reafirmarem a masculinidade como um elemento essencial para o desenvolvimento dos papéis sociais que desejam para si. Tanto no processo de identificação através do pertencimento que mostra a afetividade desses atores em relação a sua arte, aos seus amigos e familiares, aos que como eles estão sujeitos a mesma sorte, quanto em relação a aderirem fielmente a sua condição de homens e se colocarem de modo a conservar comportamentos hegemônicos sobre as mulheres, os funkeiros tendem a serem identificados de forma contundente não deixando margem a dúvidas sobre os modos como identificam a si mesmos e as coisas no mundo.

O estudo das *metáforas*, recorrentes nos textos analisados, corroboram nossas considerações sobre os modos particulares como os funkeiros identificam as coisas no mundo. Bastante comum é o recurso de compreender algo através do conceito de outra coisa, seja relacionado diretamente ou estabelecendo oposição entre os termos. As letras de cunho erótico, sobretudo aquelas que representam a fusão dos gêneros funk e brega, exploram normalmente relações casuais que servem de pano de fundo para argumentar em favor da imagem dos funkeiros como experts em sexo. Todavia, embora esse tipo de funk potencialize a questão da sexualidade, chegando muitas vezes a flertar com a pornografia (a troca de casais é aberta), a fama dos rapazes de grandes amantes é construída através de uma linguagem extremamente metafórica de modo que, muitas vezes, há pelos menos dois caminhos para interpretar os sentidos propostos, resguardando aos autores a possibilidade de negarem uma imagem de pervertidos sexuais<sup>87</sup>, por exemplo. Assim, ao identificarem a prática de sexo anal com a “posição da rã”, não só deixa sua interpretação dependente do conhecimento do ouvinte/ leitor, como também constroem uma imagem lúdica para um tabu social.

---

<sup>87</sup> É importante não perder de vista que nossa investigação se limitou a analisar o conteúdo verbal. Logo, a dança, os gestos, a vestimenta e demais elementos em jogo na performance permitiriam talvez a confirmação de algumas avaliações contra esse estilo. Todavia, tais aspectos não são exclusividades do funk.

Os *significados acionais* desvelados no funk nos permitem cobrir os significados constituintes do discurso na perspectiva dos estudos desenvolvidos no domínio da ACD, especificamente nos trabalhos de Fairclough (2003a). Neste campo, destacamos a investigação das categorias de *gênero*, *intertextualidade* e *coesão*. Ao estudarmos a estrutura genérica com vistas a revelar a organização social, verificamos que os funkeiros se valem, sobretudo, do pré-gênero argumentativo em suas produções. Traço que só corrobora a ação proativa desses sujeitos que não se furtam a agir reflexivamente sobre a realidade em que estão inseridos. Ao se apropriarem da palavra como instrumento de ação social, utilizam-na para transformar o mundo na medida em que se negam a calar diante da opressão de que são vítimas, na medida em que se juntam e clamam por liberdade, não apenas a liberdade das unidades prisionais, mas a liberdade que lhes permita não serem postos atrás das grades, a liberdade de criação artística, cultural, por exemplo. Vimos assim que as letras de funk são muito mais argumentativas que narrativas, como pontuamos no início. Verificamos ainda que os funkeiros, além de criticarem a desigualdade social, e pensando o mundo além da perspectiva coletiva, posicionam-se socialmente como pessoas de sucesso, desejáveis, admiráveis, até porque a própria música ampliou as possibilidades deles se (re)conhecerem e de se (re)construírem também como pessoas interessantes, grandes conquistadores e assim se apropriarem da masculinidade de modo a reforçar o domínio que exercem sobre as mulheres, ou de modo a junto às mulheres redefinirem suas relações.

O recurso da *intertextualidade* nos permite reafirmar o comprometimento dos funkeiros com o dito, já que revela de forma bastante contundente que, nas letras analisadas, há uma forte tendência a negar a diferença. Isto porque, embora haja abertura para outras vozes, a inserção de diferentes vozes é realizada de modo a reafirmar a voz do enunciador. Logo, este se coloca como uma voz hegemônica. Nada mais natural se considerarmos que, enquanto gênero situado, as letras de funk representam a voz de um grupo específico e tendem a mostrar o mundo a partir do lugar discursivo em que esse grupo se localiza. Por isso é que, ao cantar a amizade, por exemplo, o funkeiro não parece preocupado com mostrar proximidade com o mundo de crime, já que o entende como resultado da própria vida, ou da condição social a que está exposto. Por isso também, nas músicas de cunho erótico, não deixa de se colocar como um homem de sucesso, pois quer ser desejado, quer ter direito ao prazer, à fama. Ora, em um mundo extremamente midiaticizado, por que ele ficará de fora? Muito embora permita também um lugar diferente para a mulher. Assim, em um mundo em que as relações de gêneros estão sendo cada vez mais reformuladas, a mulher também pode revelar

os seus desejos. Como parceira sexual ativa, a mulher pode ter direito a reformular e (re)construir o seu prazer. Mesmo esse discurso tendo sido atribuído à mulher pelo homem, em função do prazer dele, não se pode negar que essa voz feminina represente uma parcela de mulheres que assume sua sexualidade e que negocia com o homem o seu prazer, mesmo que se aproximando de um comportamento tradicionalmente masculino.

Por fim, o estudo da *coesão* nos possibilita mostrar outros modos de agir do funkeiro. Nessa área, desvelamos os modos como o funkeiro (re)constrói a realidade seja contestando ou aderindo ao que está posto. A realidade é formada de modo bem particular, já que no universo funk as formas de se referir às coisas no mundo costumam ser peculiares. A mulher, por exemplo, é referida de múltiplas maneiras (novinha, amante, solteira, cachorra...) e, assim, muitos são os objetos de discurso construídos porque os nomes conferem diferentes juízos de valor a esses seres, mas quase sempre relacionados a questões sexuais. Comumente, a mulher figura como objeto para a satisfação sexual do homem. Este, em contrapartida, atribui à própria mulher a responsabilidade pela conduta dele (amante insaciável, por exemplo). Contraditoriamente, algumas relações oracionais identificadas nas letras nos permitem perceber um posicionamento de uma nova mulher que tem direito ao prazer sexual. É importante dizer que este aspecto não é comum no universo funk masculino. Ademais, as relações oracionais nos levam a afirmar que, nas letras analisadas, o “funk pancadão” tende a privilegiar a lógica explanatória, na medida em que promove muitas trocas de relações causais entre os enunciados favorecendo maior compreensão das práticas sociais em questão; enquanto que o funk de cunho erótico tende a dissimular os problemas a partir da utilização de uma lógica de “aparências”, já que não lança luz sobre os problemas mais relevantes abordados na letra.

Os significados desvelados no funk pernambucano nos permitem mostrar que, além das aparências de músicas sem sentido, que favorecem a violência ou que fazem apologias à prática de sexo com menores, há denúncia à violência sofrida pelos mais pobres, há resistência a se manter calado diante da violação de direitos, há muita reflexividade para representar o mundo criticamente e (re)construí-lo, transformá-lo em um lugar mais justo, humano e em que menores não sejam abandonados à própria sorte, não sejam abandonados à criminalização. Embora haja ainda a manutenção de ideologias machistas que subjugam a mulher a ser tratada como objeto do prazer masculino, há sinais de que, no mundo moderno, as relações homem e mulher estão sendo reformuladas de modo a garantir novas ações para a mulher que se apropria de seu corpo e, conseqüentemente, de seu prazer.

Violência e sexualidade foram estudadas aqui como pano de fundo para lançar luz sobre outros significados construídos no funk. Desse modo, afirmamos que as temáticas merecem melhor tratamento podendo ser abordadas, com maior profundidade, em pesquisas futuras. Há muito que desvelar ainda sobre o lugar da mulher nesse estilo musical. O mesmo pode-se dizer sobre a masculinidade. Uma investigação bastante pertinente seria estudar como se dá a performance (olhar, movimento, vestimenta, dança...) deste gênero para quem o constrói e para aqueles que o consomem, como também um estudo sobre os modos de interação realizados nos textos, ou mesmo aprofundar o estudo do *corpus* como gênero textual, seus aspectos multimodais e intersemióticos. Todavia, esperamos ter contribuído para lançar luz sobre esse importante produto da cultura brasileira, em particular, de sua realização específica na cultura pernambucana. Com isto, reafirmamos que vários aspectos relacionados a uma análise exaustiva (por exemplo, aspectos performáticos ou multimodais em capas de CDs, cartazes de shows; bem como um aprofundamento sobre as identidades femininas) não foram contemplados. Dessa forma, há muito a se investigar em pesquisas futuras.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVAY, Miriam & PINHEIRO, Leonardo C. Violência e Vulnerabilidade Social. *In:* Alicia Fraerman (Ed.). **Inclusión Social y Desarrollo: Presente y futuro de La Comunidad IberoAmericana**. Madrid, Comunica, 2003, pp. 1-9.
- ADAM, Jean-Michel. **A linguística textual: introdução à análise textual dos discursos**. São Paulo, Cortez, 2008.
- ALVIM, Rosilene & PAIM, Eugênia. A febre que nunca passa: o funk, a sensualidade e o “baile do prazer”. **Revista Diálogos**. Pernambuco, UPE, 2010, pp. 69-83.
- AMARAL, Paulo M. G. do. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção thecnobrega de Belém do Pará**. Porto Alegre. Tese (Doutorado em Musicologia e Etnomusicologia) – Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- AMORIM, Márcia F. de. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino**. Campinas. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. 2009.
- AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. (VOLOSHINOV, V. N.) (1926). Discurso na vida e discurso na arte (sobre a poética sociológica). Trad. para fins acadêmicos de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza de “**Discourse in life and discourse in art: concerning sociological poetics**”. *In:* (1976) *Freudism – a marxist critique*. New York, Academic Press – mimeo, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Hucitec, 2004.
- BARTON, David & HAMILTON, Mary. **Local Literacies: Reading and writing in one community**. London, Routledge, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem**. Porto Alegre, Sulina, 1997. Disponível em <http://www.livrariacultura.com.br/imagen/capitulo/56247.pdf>. (Acesso em 06/08/2009).
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- BAZERMAN, Charles. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. São Paulo, Cortez, 2006a.
- \_\_\_\_\_. **Gênero, agência e escrita**. São Paulo, Cortez, 2006b.

- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**. São Paulo, n.16, 2007, pp. 201-218.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.
- BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre, Artes Médicas, 1997.
- CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2010.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- CHOULIARAKI, Lilie & FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in Late Modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis**. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.
- CUNHA, Olívia M. G. Conversando com Ice-T: violência e criminalização do funk. *In*: Herchmann, Micael. (org.). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização e estilo cultural**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, pp. 86-109.
- DIÓGENES, Glória. Rebeldia Urbana: tramas de exclusão e violência juvenil. *In*: Herchmann, Micael. (org.). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização e estilo cultural**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, pp. 112-135.
- DUCROT, Oswald. **O Dizer e o Dito**. Campinas, Pontes, 1987.
- DURANTI, Alessandro. **Antropología lingüística**. Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro, Record, 2005.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Critical Discourse Analysis: papers in the critical study of language**. London, Longman, 1995.
- \_\_\_\_\_. Discurso, Mudança e Hegemonia. *In*: Pedro, Emília R. (org.). **Análise Crítica do Discurso: Uma Perspectiva Sociopolítica e Funcional**. Lisboa, Caminho, 1997, pp. 77-103.
- \_\_\_\_\_. **Discurso e Mudança Social**. Brasília, Editora da UnB, 2001a.
- \_\_\_\_\_. A análise crítica do discurso e a mercantilização do discurso público: as universidades. *In*: Magalhães, Célia (org.). **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte, UFMG, 2001b, pp. 31-81.
- \_\_\_\_\_. **Analysing Discourse: textual analysis for social research**. London, Routledge, 2003a.

\_\_\_\_\_. El análisis crítico del discurso como método para la investigación em ciencias sociales. *In*: Wodak, Ruth; Meyer, Michael (comp.). **Métodos de análisis crítico del discurso**. Barcelona, Gedisa, 2003b, pp. 179-204.

FÁVERO, Leonor. **Coesão e Coerência Textuais**. São Paulo, Ática, 1991.

FONTANELLA, Fernando. **A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias de Recife**. Recife. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

\_\_\_\_\_. O fenômeno brega. **Revista Continente**. Ano VIII, nº 92, agosto/2008, pp. 12-15.

FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2005a (1988).

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2005b (1996).

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: Formação da família brasileira sob o regime da família patriarcal**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1987.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, Vozes, 2007.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

\_\_\_\_\_. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades**. São Paulo, UNESP, 1993.

GOMES, Jaciara J. **Discurso feminino: uma análise crítica de identidades sociais de mulheres vítimas de violência de gênero**. Recife. Dissertação (Mestrado em Linguística) — Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco. 2008.

HABERMAS, Jürgen. **Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos**. Madrid, Cátedra, 2011 (1986).

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

HALLIDAY, Michael. Estrutura e função da linguagem. *In*: Lyons, John. (org.). **Novos horizontes em Linguística**. São Paulo, Cultrix, 1976, pp. 135 – 160.

\_\_\_\_\_. **An introduction to Functional Grammar**. London, British Library Cataloguing in Publication Data, 1985.

HALLIDAY, Michael & HASAN, Ruqaiya. **Cohesion in English**. London, Longman, 1976.

HANKS, William F. **Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin**. São Paulo, Cortez, 2008.

- HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, 2004, 22, pp. 201-246.
- HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização e estilo cultural**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- KEIL, Charles. **Urban blues**. Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- KLEIMAN, Ângela B. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. *In*: Kleiman, Ângela (org.). **Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita**. Campinas, SP, Mercado de Letras, 1995, pp. 15-61.
- KOCH, Ingedore G. V. **Argumentação e linguagem**. 9ª ed. São Paulo, Cortez, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Desvendando os segredos do texto**. 4ª ed. São Paulo, Cortez, 2005.
- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva S.A., 1974.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas-SP, Mercado de Letras, 2002.
- LOPES, Adriana C. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. Campinas-SP. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. **A dinâmica da violência**. São Paulo, Vértice, 1987.
- MAGALHÃES, Célia M. A análise crítica do discurso enquanto teoria e método de estudo. *In*: Magalhães, Célia (org.). **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte, UFMG, 2001, pp. 15-30.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MARCUSCHI, Luiz A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*: Dionísio, Angela; Machado, Anna Rachel & Bezerra, Maria Auxiliadora. **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro, Lucerna, 2002, pp. 19-36.
- \_\_\_\_\_. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo, Cortez, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.
- MATTERLART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. São Paulo, Parábola Editorial, 2005.

- MEURER, José L. Gêneros textuais na análise crítica de Fairclough. *In: Meurer, José L.; Bonini, Adair & Motta-Roth, Désirée (orgs.). Gêneros: teorias, métodos e debates.* São Paulo, Parábola Editorial, 2005.
- MILLER, Carolyn R. **Estudos sobre gênero textual, agência e tecnologia.** Recife, Editora Universitária da UFPE, 2009.
- MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. *In: Beth Brait (org.). Bakhtin: conceitos-chave.* São Paulo, Contexto, 2005, pp. 167-176.
- MOITA LOPES, Luiz P. da. Socioconstrucionismo: discurso e identidade social. *In: Moita Lopes, Luiz Paulo da (org.). Discursos de Identidades.* Campinas, Mercado de Letras, 2003, pp. 13-38.
- \_\_\_\_\_. **Identidades Fragmentadas. A construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula.** Campinas, Mercado de Letras, 2002.
- MONDADA, Lorenza. A referência como trabalho interativo: a construção da visibilidade do detalhe anatômico durante uma operação cirúrgica. *In: Koch, Ingedore; Morato, Edwiges & Bentes, Anna C. (orgs.). Referenciação e discurso.* São Paulo, Contexto, 2005, pp. 11-31.
- MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. *In: Mussalim, Fernanda & Bentes, Anna Christina (orgs.). Introdução à Lingüística: domínios e fronteiras.* São Paulo, Cortez, 2001, pp. 101-142.
- NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade.** Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- OCHS, Elinor. Linguistic resources for socializing humanity. *In: Gumperz, John; Levinson, Stephen. eds. Rethinking linguistic relativity.* Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 406-437. (Studies in the social foundations of language 17)
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo.** São Paulo, Siciliano, 2001.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** Campinas-SP, Pontes, 1990.
- PEDRO, Emilia R. Análise crítica do discurso: aspectos teóricos, metodológicos e analíticos. *In: Pedro, Emilia R. Pedro (org.). Análise Crítica do Discurso: Uma Perspectiva Sociopolítica e Funcional.* Lisboa, Caminho, 1997, pp. 19-46.
- PRYSTHON, Ângela. Um conto de três cidades: música e sensibilidades culturais urbanas. **Revista E-Compós**, Brasília, v. 11, n. 1, jan./abr, 2008, pp. 1-13.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética.** São Paulo, Parábola Editorial, 2003.
- RAMALHO, Viviane & RESENDE, Viviane de M. **Análise de discurso (para a) crítica: o texto como material de pesquisa.** São Paulo, Pontes Editores, 2011.

- RESENDE, Viviane de M. & RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. São Paulo, Contexto, 2011.
- RESENDE, Viviane. **Literatura de cordel no contexto do capitalismo: o discurso sobre a infância nas ruas**. Brasília. Dissertação (Mestrado em Linguística) – UNB, 2005.
- RODRIGUES, Renata L. de A. A arte de construir um menino ao contar histórias em família. *In: Moita Lopes, Luiz P. da (org.). Discursos de Identidades*. Campinas, Mercado de Letras, 2003, pp. 67-88.
- SÁ, Simone Pereira de. “Som de preto, de proibidão e tchutchucas” *In: Prysthon, Ângela & Cunha, Paulo Cunha (orgs.). Ecos urbanos*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- SANTOS, Jorge. V. T. dos. A Violência como dispositivo de excesso de poder. *In: Estado e Sociedade*. Brasília: Editora da UNB, 1986.
- SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Recife, SOS Corpo, 1995.
- SCOTT, Parry. A família brasileira diante de transformações no cenário histórico global. **Revista Antropológicas**, 2005, 16(1), pp. 217-242.
- SILVA, Tomaz T. da. A produção social da identidade e da diferença. *In: Silva, Tomaz T. da (org.). Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis-RJ, Vozes, 2000, pp. 73-107.
- SOUZA, Ana Lúcia. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop**. São Paulo, Parábola Editorial, 2011.
- STORRER, Angelika. A coerência nos hipertextos. *In: Wieser, Hans Peter; Koch, Ingedore G. V. (orgs.). Linguística textual: perspectivas alemãs*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009, pp. 98-120.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis, Vozes, 1995.
- \_\_\_\_\_. **A mídia e a modernidade**. Petrópolis, Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, Vozes, 2002.
- TRASK, Robert L. **Dicionário de linguagem e linguística**. São Paulo, Contexto, 2008.
- TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, nº 20, agosto de 2009, pp. 132-146.
- \_\_\_\_\_. Sexualidad, moral y humor em la telenovela brasileña actual: casamiento, traición, seducción y simpatía. **TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 15** (Acesso em 20/03/2012).

VAN DIJK, Teun A. Discourse, Power and Access. *In* Caldas-Coulthard, C. R. & Coulthard, M. (Eds.). **Texts and Practices. Readings in Critical Discourse Analysis**. London and New York, Routledge, 1991, pp. 85-104.

\_\_\_\_\_. **Discurso, Poder y Cognición Social**. Cali, Editorial Facultad de Humanidades, 1994.

\_\_\_\_\_. Semântica do Discurso e Ideologia. *In*: Pedro, Emília R. (org.). **Análise Crítica do Discurso: Uma Perspectiva Sociopolítica e Funcional**. Lisboa, Caminho, 1991, pp. 105-168.

\_\_\_\_\_. **Cognição, Discurso e Interação**. São Paulo, Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Discurso e poder**. São Paulo, Contexto, 2008.

VAN LEEUWEN, Theo. A representação dos actores sociais. *In*: Pedro, Emília R. (org.). **Análise Crítica do Discurso: Uma Perspectiva Sociopolítica e Funcional**. Lisboa, Caminho, 1997, pp. 169-222.

VIANNA, Hermano. (org.). **Galeras cariocas**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

VIGNOLI, Jorge R. Vulnerabilidad y grupos vulnerables: un marco de referencia conceptual mirando a los jóvenes. **Serie Población y Desarrollo** n° 17. Santiago de Chile, CEPAL, 2001.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência 2011: os jovens no Brasil**. São Paulo, Instituto Sangari; Brasília-DF, Ministério da Justiça, 2011.

WODAK, Ruth. De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos. *In*: Wodak, Ruth; Meyer, Michael (Compiladores). **Métodos de análisis crítico del discurso**. Barcelona, Gedisa Editorial, 2003, pp. 17-34.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*. Silva, Tomaz T. da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ, Vozes, 2000, pp. 7-72.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. *In*: Vianna, Hermano. (org.). **Galeras cariocas**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, pp. 17-57.

# **ANEXOS**

1.

**Vem que vem não para não<sup>88</sup> – MC Leozinho do Recife**

Vem que vem não para não, vem que vem não para não  
As gatinhas aqui no baile vão descendo ate o chão  
Mas vem que vem não para não, vem que vem não para não  
As gatinhas aqui no baile vão descendo ate o chão

Porque quando meu funk toca as mulheres ficam louca  
Descendo até em baixo com o dedinho na boca  
Com cara de safada e um jeito excitante  
Mexendo e rebolando ao som da batida funk  
O ritmo é maneiro e o funk vai tocando eu sei que no Brasil já tá contagiando

refrão

Se tu gosta do meu funk quer curtir à vontade se liga no meu show  
que para toda a cidade se você for no baile tu fica amarradão  
com dj Leonardo e Leozinho no pancadão

refrão

Porque quando meu funk toca as mulheres ficam louca  
Descendo ate em baixo com o dedinho na boca  
Com cara de safada e um jeito excitante  
Mexendo e rebolando ao som da batida funk  
O ritmo é maneiro e o funk vai tocando eu sei que no Brasil já tá contagiando

Vem que vem não para não, vem que vem não para não  
As gatinhas aqui no baile vão descendo ate o chão  
Mas vem que vem não para não, vem que vem não para não  
As novinha aqui no baile vão descendo ate o chão

Se tu gosta do meu funk quer curtir à vontade se liga no meu show  
que para toda a cidade se você for no baile tu fica amarradão  
com dj Leonardo e Leozinho no pancadão

<sup>88</sup> Letra disponível em <http://letras.mus.br/mc-leozinho-do-recife/1459434/>. Acesso em 05/01/2012.

2.

**Liberdade para o patrão – MC Leozinho do Recife**

Chegou uma carta por escrito da cadeia  
foi liberdade pro negão e pro Jajá  
tranquilidade eu tô na atividade  
tem wisk e red bul e cerveja pra nós tomar

mas o patrão já deu um papo lá de dentro é  
e mandou na fazenda dele ir buscar  
quatro bezerros e também quatro cabritos já pra trazer abatido que o churrasco vai rolar

oh oh oh oh oh disposição demorou cantar liberdade pro patrão  
oh oh oh oh oh disposição demorou cantar liberdade pro patrão

por onde o bonde passa, geral já tá comentando  
os moradores tão triste e as crianças tão chorando  
pedindo a liberdade daquele cara maneiro  
que mostra pra todo mundo que é puro e verdadeiro  
se espelha no patrão que você vai viver bem  
x9 não tem nada a gente só vale o que tem  
sou cria da favela gosto do patrão a vera, mais tô sentindo  
saudade do Jajá la na favela

oh oh oh oh oh disposição demorou cantar liberdade pro patrão  
oh oh oh oh oh disposição demorou cantar liberdade pro patrão

3.

**Bater de frente com a oposição – MC Leozinho do Recife**

Vamos bater de frente com a oposição mostrar que nós temos a união e pelo certo sempre fui e sempre vou ser humilde e funkeiro ,oh oh , vem se tu quiser pode colar com nós e lá nos bailes somos porta voz daqui uns dias pelo mundo inteiro salve aos funkeiro

Eu estou na terra numa só missão traz força e fé, paz para meus irmãos e lá de cima ilumina minha filha do jogo da vida...

Tem poder no funk e disposição funkeiro unidos é só tradição é muitas gatas e o baile está lotado, dj preparado

Vem se tu quiser pode colar com nós e lá nos bailes somos porta voz, daqui uns dias pelo mundo inteiro um salve aos funkeiros...

Eu sei que a vida é louca e mim injuriou mais nessa trilha sou um vencedor

Não olho pra trás sigo o meu destino, funkeiro de menino

É meu sonho da liberdade pra todos irmãos me dê resposta pra uma solução

Considerado nas leis das favela, chorava por ela, eu chorei, pois Deus levou alguns dos meus irmãos o sofrimento do meu coração pois sempre olho nunca estou sozinho é o Mc Leozinho...

Tem poder no funk e disposição funkeiro unidos é só tradição é muitas gatas e o baile está lotado, dj preparado

Vem se tu quiser pode colar com nós e lá nos bailes somos porta voz, daqui uns dias pelo mundo inteiro um salve aos funkeiros...

Certeza dj Leonardo é maior satisfação

Dando maior força nesses pancadão

Nos baile funk do recife bota pra ferver

Peço a Deus pra vencer todos vermes, que pelas costas só quer ver meu mal

E na minha frente é mó caga pau

Mais desse tipo já to prevenido pois Jesus tá comigo

Essa história, eu sei que nunca vai ter o seu fim, pois nas quebradas é vários Mcs falando a real para a periferia desce e sobe noite dia

Tem poder no funk e disposição funkeiro unidos é só tradição é muitas gatas e o baile está lotado, dj preparado

Vem se tu quiser pode colar com nós e lá nos bailes somos porta voz, daqui uns dias pelo mundo inteiro um salve aos verdadeiros...

Finado Osmir guerreiro, finado sapão guerreiro, marcelinho era guerreiro

O braine era guerreiro,o roque era guerreiro e jumbo era guerreiro, quimado era guerreiro e o gordo do coque êê era guereiro...

Finado Osmir guerreiro...

4.

**Cenário louco – MC Leozinho do Recife**

Cenário louco ôôôô (4x)

Sobrevivendo no inferno dentro de uma cela  
pagando só veneno, com saudades da favela  
no rádio toca uma canção ideal pro momento  
acendo um, tento esquecer que estou no sofrimento

Ciente que não posso desanimar  
sou verdadeiro e Jesus comigo vai caminhar  
Na madrugada o clima tenso e o morro ta grosso  
Mais um pilantra sem cabeça no parque dos monstros

Cenário louco ôôôô (4x)

Os atabaque está com força, fé e esperança  
não durma no barulho, siga com perseverança  
saiba quem é quem, para correr lado a lado  
ajude plante o respeito, que será ajudado e respeitado.  
É quente, é pura realidade  
muitos fardados pra mim, não passa de uns covardes  
ta pensando que é pobre o bagulho virou  
é sem massagem, o comando ordenou.

Cenário louco ôôôô (4x)

Paz, justiça e liberdade pros irmão trancado  
É lento o calendário, do sistema carcerário  
vamos fazer uma irmã daquela chumbada  
uma oração pra São Jorge, um cigarro e uma carta.  
Salve os irmãos guerreiros da quebrada  
Rony, bigode, o ship, bola e o Rafa  
Ciente Edimilson, Gabriel e os não citados  
Alô pros gêmeos Davi, alô Bruno e Thiago  
Eu estou bolado que a rima vai prosseguir  
Fazendo os corre e o pancadão é o Leozinho MC

Cenário louco ôôôô (4x)

## 5.

<p><b><u>Rap da União – Claudinho e Buchecha</u></b></p> <p>Elá, elá, elareô  Emociona a união do Salgueiro  Ô Salgueiro, ÔÔ, Salgueiro abalou, abalou  Elá, elá, elareô  Emociona Coronel e o Salgueiro  Ô Salgueiro, ÔÔ, Salgueiro abalou, abalou  Depois de tanto tempo vim aqui  Pra recordar os atos meus  Com consciência em Deus  E revelar  Em homenagem ao meu Salgueiro, meu lugar  Onde vivi e aprendi a respeitar  O mal sabe como é  O homem crê naquilo que ele acha que dá pé  A minha vida só a Deus conduz a fé  Mas na terra amigos, o meu imã é mulher</p> <p>Hoje vim falar com a minha mente sã  Já prevendo o amanhã  As galeras pedem a paz e a luta continua  O bicho ainda anda solto pelas ruas</p>	<p>Sou suspeito pra falar, mas vou mostrar  Coronel e o Salgueiro têm um jeito brasileiro  De abalar</p> <p>Todo mundo vai olhar o barco da paz passar  Se você for sangue bom, vem com a gente zuar</p> <p>E as áreas sangue bom  Da favela ao morrão  De São Fidélis, Barra Mansa e São João  E Petrópolis, Teresópolis, Raiz da Serra e Magé  Vassoura, Búzios, Papucaia e Macaé  Favela da Maré, Saguarema, Santo Aleixo e Cabo Frio  Miguel Pereira, Araruama e Três Rios  Mendes e Muriaé  Porto da Pedra, Porto Novo e o Velhão  Alô, Iguaba, Santa Cruz, Friburgo e Cordeirão  Angra dos Reis, Manilha e vem Valença e Maricá, olha que lindo  Aí vem Campos e Jacarepaguá  Arraial, Macacú, Cabuçu e Pavuna  Saracuruna, Itambí e Itaperuna  E o Congo faz a festa, só paz e amor</p>
---	--

6.

**Rap da cyclone – MC Leozinho do Recife**

Mas todo mundo de cyclone faz o baile balançar  
Maranguape e Santo Amaro é programado pra matar  
chegou a Arruda e Curado que são amigos de fé  
mando um alô pro Monte e pra galera da V.E  
agora eu mando o meu recado pra galera da A.B  
lá pro Coque pra Barreira e pros boys da V.R.D  
agora eu mando meu recado eu não paro por aqui  
mando um alô pra VC C.O.P e O.P.I

Agora eu mando o meu recado pra galera do outro lado  
pro Boréu pra PCP Afogados e Jordão Baixo San Martins e a Peixinhos e  
a galera do Beraldo mando um alô pra Torre pra V.S lá pro lago  
A.D.M e a V.N B.D.C E a D.C  
considero todas elas mas eu sou lá P.V

mas eu já disse pra você quem avisa amigo é  
eu sou lá de MARANGUAPE me desculpe quem não é  
se liga Taz e o Mascote na letra que eu vou mandar  
Boréu não corre porra não teme é Maranguape e S.A  
agora eu mando o meu recado só esqueçam se eu quiser  
Lelo e the best girl as gatinhas do A.B

agora eu canto o meu rap e  
não quero me gabar finalizo esse rap e canto  
papapapapapapapapapapa...  
Carioca lá no céu pra sempre eu vou me lembrar  
parapapapapapa...  
César lá da Tabajara eu também vou me lembrar  
parapapapapapapa...  
eu já disse pra você solta o rap da cyclone que eu canto  
pra você.

7.

**Vou pra balada – MC Leozinho do Recife**

Hoje eu vou pra balada ver a rapaziada essa noite eu vou zoar é  
Vai ser doidera, funk a noite inteira  
Wisk e cerveja a mulherada quer tomar  
Bota uma beca, um boné para o lado  
Bota um cordão de ouro e aquele nike encabulado  
E quando eu chego no meio da galera  
De longe eu já escuto a mulherada gritar

E olha só quem chegou  
Esse moleque abalou  
No seu carango o som não para de tocar  
Contagia a multidão, já agitou o salão  
Nessa batida funk não pode parar

8.

**Sou da PV – MC Leozinho do Recife**

Galeraaaaa eu sou da PV meu bonde estremece e faz alemão correr  
galeraaaaa canto humildemente sou de Maranguape sou Leozinho FPM

a noite caiu sábado chega a zoar  
passamos na invasão  
vamos pra associação pegar nosso bonde pra ir lá pro Rodó  
curtir nosso baile e zoar na maior  
ao chegar no baile funk nós já estamos ligado  
formamos com Arruda Curado e Sando Amaro  
Ibura, VS eu não posso esquecer  
Barreira e Torre, Monte, VE e VC

refrão

vou mandar meu recado pras gata da PV  
Miau, ... e Caca, Bela e a VG  
Rafa e Cinéia dão nas superpoderosa  
Juli da Campina também não fica de fora  
eu vou mandar meu recado pros que sacode OPI  
VC, COP, Pato do Ibura e o Eib MC  
Taz de Santo Amaro o funk da MT  
Rafa e André traz o bonde da PV  
Mascote e Brother  
Henrique é de Maranguape  
Nilo, Mega e Pateta  
Fofó, Taca e Gato  
Sufa do V9 eu não posso esquecer

refrão

9.

**O comando chegou – MC Leozinho do Recife**

passa a respeitar pois o comando chegou  
eu sou de Maranguape eu sou Leozinho demorou (2X)

chegou fim de semana o comando tá formado  
nós já se reunimos pra ir pro Rodoviário  
e os peidão do Boréu não tem nem o que dizer mais  
diz que invade a fronteira e chegou no Muito Mais  
você deve estar cego bando de dá bunda  
chamaram até as gata do Arruda de Matuta  
pode cantar parabéns e fazer aniversário  
mas quem comanda o baile é Maranguape e Santo Amaro  
diz que invade qualquer favela pra quebrar chegada  
mas como eu já disse para de pala e boato  
pode vim de um em um ou se preferir de cuia  
mas se bater de frente pai de Leozinho te derruba  
oi tu dá uma de brabo ainda diz que quebra Taz  
mas se Taz pega ele  
ele sabe pra onde é que vai  
vou deixar o meu recado  
só pra tu ficar ligado  
eu sou Leozinho de Maranguape  
alô pra Taz de Santo Amaro  
estou sempre na frente e não marco bobeira  
se o Romeu cantar de novo eu vou falar pra Julieta

refrão

10.

**Posição da aranha – Bonde da Oskley**

É a posição da aranha  
Vem na posição da aranha

Vem fazer a posição  
E vem fazer a posição  
E Vem fazer a posição  
Vem na posição da aranha

Vem fazer a posição  
E vem fazer a posição  
E Vem fazer a posição  
Vem mulher cheia de banha

Se arre se arre se arreganha  
Abra as pernas e se arreganha  
Se arre se arre se arreganha  
Vem na posição da aranha

E se a e se a e se arreganha  
Abre as pernas e se arreganha  
E se a e se a e se arreganha  
Vem na posição da aranha

Ela se arreganha toda  
Quando toca o tamborzão  
Ela não quer saber de nada  
Só fazer a posição

Abrindo bem as pernas  
Eu disse que dança estranha  
Bonde da Oskley já batizou  
É a posição da aranha

Encoste a bunda no calcanhar  
Se a e se a se arreganha...  
Encoste a bunda no calcanhar  
Se arre se arre se arreganha..  
Vem na posição da  
Aranha