

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

ANDRÉA PAULON

**AS ESTRATÉGIAS LINGUÍSTICO-DISCURSIVAS E O MODO DE
ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO FUNK**

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

SÃO PAULO

2011

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

ANDRÉA PAULON

**AS ESTRATÉGIAS LINGUÍSTICO-DISCURSIVAS E O MODO DE
ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO FUNK**

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa, sob a orientação do Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento.

SÃO PAULO

2011

Banca Examinadora

RESUMO

Este trabalho de pesquisa tem por objetivo examinar as estratégias linguístico-discursivas e o modo de organização do discurso funk, que, geralmente, apresenta temas relacionados à sexualidade, à violência, às drogas, a questões sociais diversas. Neste sentido, tais temas estão inscritos na materialidade linguística por um vocabulário que explora um campo semântico específico do mundo funk, tais como as gírias, neologismos e transgressões das normas da língua-padrão culta.

Para tanto, investigamos o discurso funk, fundamentando-nos na Análise do Discurso de linha francesa, utilizando, principalmente, os estudos de Maingueneau em suas novas tendências. A amostra da pesquisa é constituída por cerca de 15 letras de funk, das quais 3 foram selecionadas para a análise e as restantes, utilizadas para exemplificação, ao longo do trabalho.

No percurso da pesquisa e, de modo especial, nas análises, pudemos perceber que os discursos de letras de funk relatam a vida suburbana e os problemas peculiares àquele meio, que, ao serem manifestados nos bailes, mostram-se erotizadas e são principalmente marcadas por coreografias, que exibem transgressivamente o corpo do homem e da mulher.

As categorias da semântica global mostram-se adequadas para os objetivos a que nos propusemos. Embora nos ativemos às dimensões dos temas e do vocabulário, esse nos possibilitou vê-lo como específico da classe social funkeiros, classe desprovida de prestígio, mas cujos discursos, como um ritual enunciativo, expõem a dura realidade política, socioeconômica e cultural de onde vivem.

Palavras-chave: Discurso funk; condições de produção; semântica global.

ABSTRACT

This research work has the objective to examine the linguistic-discursive strategies and the mode of discourse organization of the funk, which generally presents topics about sexuality, violence, drugs and various social issues. In this sense, these issues are inscribed in the materiality of language by a vocabulary that explores a specific semantic of the funk's world, such as slang, neologisms and transgressions of the rules of standard language learned.

To this end, we investigated the speech of the Funk, basing ourselves on the Discourse Analysis of the French line, using mainly Maingueneau's studies in their new trends. The survey sample consists of about 15 lyrics of funk, of which 3 were selected for analysis and the remainder used for illustration throughout the work.

In the course of the study and, especially, in the analysis, we realize that the speeches of funk lyrics to report the suburban life and the peculiar problems to that medium, which, when expressed in dances, prove to be eroticized and are mainly marked by choreography, which exhibit transgressive body of man and woman.

The global semantic categories show is appropriate for the goals we set ourselves. Although we stick to the dimensions of the themes and vocabulary, this allowed us to see it as a specific social class funkeiros class devoid of prestige, but their speeches, as a ritual enunciation, exposing the harsh political reality, where socioeconomic and cultural living .

Keywords: Speech funk; production conditions; global semantics.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por me permitir trilhar este caminho árduo, porém privilegiado.

Ao Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento, ser humano ímpar porque conjunto de sabedoria, humildade e paciência. Eterna gratidão.

Ao Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira e ao Prof. Dr. José Everaldo Nogueira Júnior, pela leitura do texto bem como pelas orientações e observações para amadurecimento da pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa desta Universidade, em especial à Profa. Dra. Neusa Maria Oliveira Bastos, pelas contribuições para a minha vida toda.

Aos meus pais que, por me educarem e me orientarem dignamente, de certa forma, conduziram-me a este caminho. É, também, de extrema importância o carinho e a paciência que têm com a minha filha, de quem cuidam durante a semana. Sou muita grata a vocês.

Ao meu marido, parceiro compreensivo, que me apoiou também nos momentos de dificuldades. Eu te amo!

À minha filha Giulia, a quem privei de momentos de lazer, mas me acompanhou nos estudos ainda em vida intra-uterina. Tudo é por você! Amor incondicional.

Ao meu médico, Dr. Odair Manzini, ginecologista, responsável pelo acontecimento mais importante da minha vida, durante a realização desta pós-graduação: o nascimento da minha filha.

Às minhas irmãs, que muito contribuíram neste percurso, aparentemente, infundável.
Tchutchucas, agora é nós!

Às novas amigas que encontrei nesta Universidade e que, de maneiras diversas, amenizaram os meus momentos de insegurança e tristeza. São elas: Andrea Pizan S. Aguiar, Danielle Máximo P. Pinelli, Salete A. Moraes Lima, Solange Izidoro e Jandira de Oliveira Costa Stand. Em especial à secretária Lourdes Scaglione, meu anjo-da-guarda dentro da PUC.

Aos velhos amigos Kátia, Fábio e Dona Teresinha pelos momentos de “contração” (nascimento da minha filha) e de descontração e porque sempre acreditaram em mim.

À Márcia Varella, amigona, parceira com quem desabafei e chorei muitas vezes, porque passara pelo mesmo sufoco. Brilhante!

À amiga Rosângela Schalautmann, parceira da últimas horas de apuro.

À Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo por me conceder essa oportunidade de aperfeiçoamento profissional e à Supervisora Helenir Marossi Georgetti pelas gentis orientações.

Aos colegas de trabalho e alunos que, de alguma forma, prestaram-me apoio.

Muito obrigada a todos!

O que enriqueceria o acontecimento se eu me fundisse com outra pessoa, se de dois passássemos a um? Que vantagem teria eu se o outro se fundisse comigo? Ele veria e saberia apenas o que eu vejo e sei, ele somente reproduziria em si mesmo o impasse de minha vida; é bom que ele permaneça fora de mim, porque dessa sua posição ele pode ser e saber o que eu não vejo nem sei a partir da minha posição, e pode enriquecer substancialmente o acontecimento de minha vida.

Mikail Bakhtin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - O FUNK: HISTÓRIA E DIVULGAÇÃO.....	4
1.0. Introdução.....	4
1.1. A origem do <i>funk</i>	4
1.2. A influência e a nacionalização do <i>funk</i>	8
1.3. O funk no século XXI.....	15
1.4. Vocabulário e particularidades do <i>funk</i>	20
CAPÍTULO II - ANÁLISE DO DISCURSO: FUNDAMENTOS TEÓRICO- METODOLÓGICOS.....	28
2.0. Introdução.....	28
2.1. A Análise do Discurso: percursos teóricos e epistemológicos.....	28
2.2. A noção de Texto e Discurso.....	32
2.3. O primado do interdiscurso e a semântica global.....	34
2.4. Gênero de discurso e contexto social.....	38
2.5. Cenas de enunciação e organização discursiva.....	44
CAPÍTULO III – A ORGANIZAÇÃO LINGUÍSTICO-DISCURSIVA DO DISCURSO FUNK.....	46
3.0. Introdução.....	46
3.1. Análise do texto 1: Solteiro na putaria.....	46
3.2. Análise do texto 2: Casa na favela.....	50
3.3. Análise do texto 3: Funk do Lula.....	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61
ANEXOS.....	65

INTRODUÇÃO

Desde a década de 80, o *funk* é precursor diferencial na formação de uma visão de mundo de uma parcela considerável de jovens. Isso porque o *funk* não se restringe apenas às camadas populares, residentes nos subúrbios, mas envolve um significativo número de adeptos pertencentes a camadas sociais mais privilegiadas, que se deixam envolver pelo ritmo que o embala, pelo vocabulário utilizado nas letras de suas músicas que, normalmente, expressam erotismo, violência, sentimentos amorosos e diferentes questões sociais.

Considerando, pois, que a língua estabelece uma relação entre o sujeito enunciador, o co-enunciador e o contexto histórico-social, imprimindo, no co-enunciador, efeitos de adesão, capazes de modificar-lhe a forma de pensar, nosso interesse em estudar o discurso *funk* é uma tentativa de pontuar elementos referentes à caracterização desse gênero de discurso.

Para tanto, recorreremos à Análise do Discurso de linha francesa, utilizando-nos dos estudos de Bakhtin, de releituras sobre esse autor, amparando-nos pelas novas tendências da Análise do Discurso (doravante AD), segundo Maingueneau.

Segundo Bakhtin (2006a), os gêneros de discurso, *tipos relativamente estáveis de enunciados*, se constituem, historicamente, a partir de situações de interação verbal que, por serem inesgotáveis, resultam numa variedade de gêneros. Logo, cada nova situação de interação verbal constitui um novo gênero discursivo que, por sua vez, reflete as condições e as finalidades dessa situação por meio da fusão de três elementos: o conteúdo temático, o estilo verbal e a construção composicional. No entanto, esses elementos, que permitem a verificação de regularidades de um mesmo gênero, de acordo com Maingueneau (1997:36), precisam estar articulados “ao conjunto de fatores do ritual enunciativo”.

Ter como objetivo o estudo do gênero *funk* é saber, pois, que para a AD esse estudo exige-nos considerar o contexto sócio-histórico de produção, ou seja, enfatizar a inter-relação linguístico e extralinguístico. Por isso, serão relevantes em nossa pesquisa as condições de produção desse discurso de letras de *funk*, principalmente no que concerne à interdiscursividade. Segundo Maingueneau (1997), interdiscursividade é um conjunto de discursos que mantém uma relação discursiva entre si, ou seja, termos de outras esferas ou discursos, atuando numa

relação discursiva conflituosa (ou não), num determinado discurso. Para o autor, é o interdiscurso que deve ser estudado, porque se caracteriza como um espaço de trocas entre vários discursos selecionados, numa determinada situação discursiva, e, por isso, responsável pela atualização do já-dito.

Maingueneau (2007), com o intuito de melhor esclarecer interdiscurso, faz uma distinção entre universo, campo e espaço discursivo. Afirma, ainda, que o discurso se constitui no interior do campo discursivo (determinado agrupamento de formações discursivas) e que, restrito a um determinado grupo de formações discursivas, permite uma dispersão de texto com certa regularidade entre eles. No entanto, reconhece ser necessário ao analista o isolamento dos espaços discursivos, ao investigar tal regularidade.

A identidade discursiva, de acordo com Maingueneau (2007), estrutura-se a partir de relações interdiscursivas, que estabelecem uma interação semântica entre os discursos, isto é, um sistema de regras define a especificidade de uma enunciação com base numa coerência “global”, por conseguinte, “não [se] apreende o discurso privilegiando esse ou aquele dentre seus ‘planos’, mas integrando-os todos ao mesmo tempo, tanto na ordem do enunciado quanto da enunciação” (op. cit.:75). Essa Semântica Global proposta pelo autor está pautada na análise dos seguintes elementos: intertextualidade, vocabulário, temas, dêixis enunciativa, modos de enunciação e modos de coesão. Quanto ao estudo da Semântica Global, optamos pela análise das restrições semânticas referentes aos planos do vocabulário e do tema.

Sabendo-se, portanto, que a AD nos permite estudar os enunciados além de sua materialidade linguística, visto que abarca também o contexto histórico-social do enunciador, é por esse caminho que trilhamos a nossa pesquisa, priorizando, contudo, como categorias de análise o gênero de discurso, o interdiscurso, o vocabulário e o tema, planos da semântica global – objetivos específicos. Essa é uma tentativa de pontuar elementos capazes de demonstrar regularidades que nos façam classificar as letras do *funk* como um gênero discursivo – objetivo geral - e, por conseguinte, construir sentido(s) para esse discurso ovacionado por uma parte significativa da população brasileira, e, ao mesmo tempo, rejeitado por outra.

No que tange à organização, a presente Dissertação está estruturada em três capítulos:

- no primeiro capítulo, apresentamos origem, divulgação e nacionalização do *funk*, bem como uso do vocabulário do *funk* por jovens brasileiros e algumas particularidades deste gênero musical ;
- no segundo capítulo, discorreremos sobre os fundamentos teórico-metodológicos da Análise do Discurso e definimos as categorias, que balizarão a análise da amostra que selecionamos: gênero do discurso, interdiscurso, o tema e o vocabulário, dimensões da semântica global;
- no terceiro capítulo, procedemos à análise da amostra.

Quanto às Considerações Finais, retomamos o percurso da pesquisa, os objetivos e a fundamentação teórica. A elas, seguem as referências bibliográficas e os anexos

CAPÍTULO I

O FUNK: HISTÓRIA E DIVULGAÇÃO

1.0. Introdução

Não poderíamos começar este trabalho a respeito do gênero discursivo *Funk*, sem nortearmos o nosso leitor sobre a origem desse estilo, gênero e/ou ritmo musical (nomenclaturas encontradas para o *funk*), que está intimamente ligada à exterioridade que o cerca e, por isso, importante para a contextualização de nossa pesquisa.

1.1. A origem do *funk*

Gente pobre, com empregos mal remunerados, baixa escolaridade, pele escura. Jovens pelas ruas, desocupados, abandonaram a escola por não verem o porquê de aprender sobre democracia e liberdade se vivem apanhando da polícia e sendo discriminados no mercado de trabalho. Ruas sujas e abandonadas, poucos espaços para o lazer. Alguns, revoltados ou acovardados, partem para a violência, o crime, o álcool, as drogas; muitos buscam na religião a esperança para suportar o dia-a-dia; outros ouvem música, dançam, desenham nas paredes.

Por incrível que pareça, não é o Brasil. Falamos dos guetos negros de Nova York nos anos 70, tempo e lugar onde nasceu o mais importante movimento negro e jovem da atualidade, o Hip-Hop. (Pimentel, 1997)

O *funk* tem sua origem nos Estados Unidos, nas décadas de 30 e 40, quando da migração de grande parte da população negra do Sul¹ para os grandes centros urbanos do Norte do país, à procura de emprego no setor industrial. Nessa época, era o *blues*², música rural, segundo o músico Savaglia (2004:32), uma *worksong*³ - cantada pelos escravos para amenizar o árduo trabalho nos campos de algodão - e significava “algo triste, para baixo, fossa”.

No final dos anos 40, no entanto, encontrado em todo o país, o *blues* passou a ser chamado de *rhythm and blues* devido à sua eletrificação, - marcação rítmica mais forte – transformando-se em música dançante e animada. Dessa forma, o lamento das plantações presentes nas letras dos *blues* cede lugar a poesias com conotações sexuais. O *r&b*⁴ conquista também os adolescentes brancos – por exemplo, Elvis Presley – que, encantados com a música, começaram a aderir ao estilo de tocar, cantar e vestir dos negros. De acordo com Savaglia (op.cit:32), “em meados dos anos 50, o *r&b* se dividiria e originaria dois gêneros dos mais importantes e revolucionários da história da música *pop*: o *rock* e o *soul*”.

Enquanto alguns negros seguiam com a música *rhythm'n blues*, outra (grande) parte deles ousava experiências musicais novas. Dentre as experiências, acontece a união do *rhythm and blues* com a música *gospel*, música protestante

¹“O trabalho "Uma Forma de Manifestação e Resistência da Cultura Negra", de Marco Aurélio Paz Tella, pós-graduando do departamento de Antropologia da PUC de São Paulo, faz um apanhado da interessante história da formação da música negra norte-americana. A maior parte dos dados a seguir foi extraída desse estudo. Segundo ele, o primeiro fator a ser considerado na chegada dos negros à América do Norte é que imediatamente eles "foram privados de seus instrumentos musicais e proibidos de executar suas tradicionais cerimônias e rituais." Sem tambores, calimbas, flautas, só restava aos negros a voz. E foi a partir dela que eles preservaram sua cultura. Um feito heróico, sem dúvida.

Os negros levados ao sul dos EUA vinham da África Ocidental (do litoral do Senegal, ao norte, até o Golfo da Guiné, no sul), especialmente da região de Daomé, seqüestrados pelos franceses. Para esses africanos, a música não era só arte ou divertimento. Eles não possuíam escrita, então usavam canções e poemas para preservar a história de cada tribo, suas tradições e leis. Um africano cantava trabalhando, estudando, festejando, guerreando, em qualquer ocasião.” (Pimentel, 1997)

²“No fim do século XVIII, após a independência dos EUA, missionários protestantes se espalharam pelo país, e as religiões brancas foram introduzidas entre os escravos, que tinham permissão para participar dos cultos nas fazendas. Assim, começaram a surgir entre eles cânticos religiosos que misturavam elementos musicais africanos e europeus. A música presa no peito dos negros pôde finalmente ser liberada com toda a força, louvando o Cristo libertador. Foi aí que surgiu o *spiritual*, uma espécie de canto em coro, com letras que refletiam a condição humana do negro.

Juntando o grito com as canções de trabalho, os acordes dos hinos religiosos e a estrutura das baladas, o *blues*, por sua vez, aparece logo após a abolição. Foi a primeira manifestação musical individual, sem caráter coletivo, daqueles negros: uma reflexão sobre a angústia e a dor da condição do homem negro liberto, antes escravo, agora marginal.” (idem)

³ Canção de trabalho.

⁴ Abreviatura de *rhythm and blues*

negra, originando a *soul music*, que “ganha apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas, e esmero instrumental”, conforme afirma Essinger (2005:10).

Gravadoras como a *Stax* e a *Motown* destacaram-se na produção da *soul music*, na década de 60, revelando importantes nomes da música, no Norte e no Sul do país, como Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin. Segundo Savaglia (op.cit:34), as gravadoras primavam pelas *mixagens* entre guitarras, baixos e baterias - característica responsável pela distinção entre o *funk* original e o (atual) *funk* carioca, no que se refere à melodia. Especificamente, a Motown contratava artistas que tinham de adequar seus modos de vestir e boas maneiras, segundo a supervisão de consultores de moda, e as suas canções “deveriam ter poesia adocicada, mantendo-se longe de temas explosivos”.

O *soul*, segundo Vianna (1988), tão importante para o movimento de direitos civis e para a conscientização dos negros norte-americanos, em meados da década de 60, acaba tornando-se sinônimo de “*black music*”, pois perdera o seu propósito inicial (o de revolucionário) e passou a ser visto como mais um rótulo comercial. É, pois, nessa época, que o vocábulo *funky*, gíria dos negros utilizada como sinônimo de malcheiroso, termo pejorativo, ganhou novo significado e tornou-se símbolo do orgulho negro. Tudo, agora, poderia ser caracterizado como *funky* e, principalmente, essa mutação do *soul*, que tivera sua percussividade reduzida à mais básica, com arranjos agressivos e ritmo bem marcado – o *funk*⁵. Essinger (op.cit:10-11) explica essa passagem do *soul* para o *funk*:

O foco das músicas se desloca para a bateria, que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana, e para o baixo elétrico, que responde pelo arcabouço melódico – juntos eles fazem o groove, o balanço, [...] que vai ser complementado por guitarras, metais e vocais agressivos. É isso, em suma, o que passou a ser conhecido como funk [...].

A explosão do *funk* acontece em 75, com o lançamento do LP “That’s the way of the word”, sucesso da banda Earth, Wind and Fire, primeiro lugar na parada

⁵ Segundo Medeiros (2006): “Nos Estados Unidos, o sentido literal da palavra ‘funk’ é ‘medo’ ou ‘pânico’.”

norte-americana, que seguido como receita, também, por alguns nomes da MPB, domina a “*black music*” norte-americana e as pistas de dança do mundo inteiro. O *funk*, segundo Essinger (op.cit:11), “senha para a dança frenética, suada, sem compromissos”, tem como seu representante maior James Brown – cantor, compositor, produtor musical e bailarino –, nome influente da música negra norte-americana do século XX.

Paralelamente à disseminação do *funk*, conforme Vianna (1988), aconteciam, nas ruas do Bronx, inovações para esse novo estilo, trazidas por um DJ (disk-jockey) jamaicano chamado Kool Herc, que organizava festas nas praças do bairro e, além de tocar os discos, fazia mixagens, construindo novas músicas. Grandmaster Flash, um dos admiradores de Herc, também acabou por criar mais uma técnica, o *scratch*⁶, além de entregar um microfone aos dançarinos, para que eles pudessem improvisar letras para essas novas músicas – o que é conhecido como *rap*. Os repentistas são os denominados *rappers* ou *MCs*⁷, “masters of ceremony”.

Associados ao *rap* e ao *scratch*, surgiram também, nas ruas do Bronx, a dança *break*⁸, os grafites nos muros e trens do metrô nova-iorquino e um estilo de se vestir conhecido como *b-boy* – adoração e uso exclusivo de marcas esportivas como Nike, Adidas, Fila. Esse conjunto de especificidades, que marca essas manifestações culturais, constitui o Movimento Hip-Hop⁹, que mixa os estilos da *black music* norte-americana.

Segundo Pimentel (1997), a cultura Hip-Hop apresenta várias ramificações da música negra e podem ser estabelecidas por meio da seguinte relação: “O rap é só um dos galhos da grande árvore da música negra. É filho do funk, neto do soul, bisneto do spiritual e do blues... Irmão do rock. Primo do reggae, do samba, do

⁶ Utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical.

⁷ Masters of Ceremony: mestres-de-cerimônia.

⁸ Veja só o que diz sobre os primeiros b.boys a tese de Elaine Andrade, pedagoga da USP que estudou em sua tese de mestrado a ação da Posse Haussa, em São Bernardo do Campo: “Eles protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos jovens adultos que retornavam da guerra debilitados. Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do break são chamados de giro de cabeça, rabo de saia, saltos mortais etc. O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra.” (Pimentel, 1997)

⁹ Sobre a denominação Hip-Hop, Fábio Macari, produtor musical brasileiro, escreveu na DJ Sound de julho de 94: “O termo foi estabelecido por Afrika Bambaataa, em 1968, inspirado em duas motivações distintas. A primeira delas estava na forma cíclica pela qual se transmitia a cultura do gueto. A segunda estava justamente na forma de dança mais popular na época, ou seja, saltar (hip), movimentando os quadris (hop)’. (idem)

maracatu, da embolada...” Logo, o *funk* faz parte dessas combinações, porém seu estilo está reduzido à bateria, *scratch* e voz.

1.2. A influência e a nacionalização do *funk*

Segundo Vianna (1988), o *funk* carioca, ainda que manifestação cultural suburbana, teve os seus primeiros bailes realizados na Zona Sul, na casa de espetáculo Canecão, no início da década de 70. Esses primeiros bailes, denominados Bailes da Pesada, aconteciam aos domingos, promovidos por Big Boy, conhecido locutor de rádio e Ademir Lemos, discotecário, reunindo cerca de cinco mil dançarinos de diferentes bairros da cidade. A programação musical era eclética; tocavam-se rock e pop, mas Ademir Lemos deixava clara a sua preferência pelo *soul* de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and The Gang.

Embora os bailes estivessem atendendo às expectativas de seus produtores, foram transferidos para os clubes do subúrbio carioca, Zona Norte da cidade, já que o Canecão fora transformado em espaço nobre da MPB. Dessa forma, os bailes passaram a ser realizados nos finais de semana em bairros diferentes, o que colaborou para o aparecimento de novas equipes de som como Revolução da Mente (inspirado no disco *Revolution of The Mind*, de James Brown), Uma Mente Numa Boa, Atabaque, Black Power, Soul Grand Prix.

Essas equipes de som tocavam diversos estilos musicais, mas, no decorrer das festas, os discotecários começaram a notar que o estilo que mais agradava aos dançarinos era o *soul*, mesmo com toda a dificuldade encontrada pelos DJs na busca de discos desse gênero musical, conforme Vianna (1988:25):

Mas os discos ‘de balanço’ eram artigos extremamente raros. Até a informação sobre os últimos lançamentos era difícil de conseguir, tanto que os discotecários cariocas continuavam a chamar aquela música soul, quando funk era a palavra usada nos Estados Unidos. Quem conseguia um bom disco rasgava o rótulo para torná-lo um artigo exclusivo de determinada equipe. Essa era uma prática comum entre discotecários de países periféricos aos centros de produção musical. Uma equipe

trocava o nome de uma música de sucesso pela informação de outro nome ou até mesmo por outros discos.

Os bailes *soul* aconteciam de segunda a domingo. A divulgação dos eventos era feita por meio de faixas colocadas em ruas de grande movimento e pelos próprios discotecários ao final de cada festa. Somente mais tarde, apareceram os prospectos e a divulgação por meio da Rádio Mundial. Os anos 74, 75 e 76 foram anos de glória, fama e dinheiro para as equipes de som emergentes na época.

Uma nova fase, então, na história do *funk* acontece por volta de 75, por conta de uma grande equipe de som, a Soul Grand Prix, apelidada pela imprensa de Black Rio. Os bailes promovidos pela Soul Grand Prix iam além de um evento com objetivos de levar lazer e alegria aos seus frequentadores, pois tinham, também, a pretensão de fazer uma introdução da cultura negra, porém de forma, talvez, mais convincente, já que utilizavam a música e os esportes relacionados aos negros, como descreve Vianna (op.cit:27):

Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como Wattstax (semidocumentário de um festival norte-americano de música negra), Shaft (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais ou internacionais.

A grande divulgação na imprensa sobre o circuito *funk* carioca também acarretou desconfiança por parte da polícia, que supunha a existência de grupos clandestinos acobertadas pelas equipes de som. Mesmo assim, para Vianna, foi um momento singular de discussão séria a respeito dos bailes e acabou proporcionando ao movimento Black Rio apoio de entidades do movimento negro da época como o IPCN (Instituto de Pesquisa da Cultura Negra). O que se discutia sobre o Black Rio estava relacionado à alienação e/ou ao colonialismo cultural. O *soul* passara de curtição a instrumento de apoio para a superação do racismo.

O papel conscientizador do *soul* chama a atenção para as festas *funk* que também começavam a acontecer em São Paulo, organizadas pela equipe Chic Show, Porto Alegre e Minas Gerais. Entretanto, é somente em Salvador que o novo

ofício do *soul* se concretiza, pois sua proposta encontra respaldo em outros movimentos lá existentes, ligados à questão da etnia, como o Bloco Ilê Aiyê.

No Rio de Janeiro, o *soul* foi seduzido pela indústria fonográfica, que o considerou produto de um mercado bastante lucrativo, devido aos seus milhares de seguidores, e, até então, inexplorado. Os objetivos eram a produção de coletâneas e a produção de artistas nacionais de *soul*. Foram lançados nessa época (final de 76), pela gravadora WEA, coletâneas de equipes como a Soul Grand Prix – a primeira a ter disco lançado - Dynamic Soul, Black Power e, mais adiante, Furacão 2000. Quanto à produção de artistas nacionais do *soul*, a maioria foi um fracasso de venda, excetuando-se Tim Maia, porque, conforme Vianna (1988), os arranjos nacionais não agradaram aos dançarinos cariocas. Em consequência, as gravadoras, bem como a imprensa, foram deixando o Black Rio de lado. Era a baixa do funk no Brasil, mas o auge das discotecas, com a chegada dos filmes de John Travolta, no final da década de 70. Época rara, segundo Vianna (1988), já que Zona Sul e Zona Norte se divertiam ao som das mesmas músicas.

Na década de 80, os estilos, os ritmos musicais passam a ter uma maior dinâmica: na Zona Sul, a *dance music* cede lugar ao *rock*, também chamado *punk*; ao *new wave*, ao *pós-punk*, até chegar ao *rock* brasileiro de 82; já a Zona Norte continua a apreciar a *black music* norte-americana, agora de nome *charme* – um *funk* melodioso - e, mais tarde, chega o *hip-hop*. Para Vianna (op.cit: 31)

[...] Os bailes também foram mudando do charme para o hip hop. Paralelamente a essa transformação musical, aparecem as danças em grupo (as danças no 'soul' eram mais improvisadas, individualizadas) e o novo estilo indumentário: os bermudões, os bonés [...] nada soul, nada afro, tudo bem distante das regras do orgulho negro.

O *funk* carioca apresentava-se, assim, com novas características, oriundas de um estilo musical vindo da Flórida, chamado Miami Bass, de letras erotizadas, que utilizava batidas mais graves, acentuadas e mais rápidas e, por conseguinte, de ritmo mais dançante. Essas músicas tinham as suas bases preservadas e

complementadas por bateria eletrônica e teclados de *sampler*¹⁰, e as suas letras em inglês eram abasileiradas, ou seja, compunham-se letras em português que soassem como as originais. Surgem, então, as melôs, cantadas por MCs brasileiros, como, por exemplos, “Melô da mulher feia”¹¹ e “Melô dos números”. Iniciava-se, assim, o processo de nacionalização do *funk*.

Esse processo de nacionalização do *funk* começa a se fortalecer com o lançamento do disco *Funk Brasil* volume I, em 1989, produzido pelo DJ Marlboro, redimensionando o mercado da música nacional. DJ Marlboro, importante nome do mundo funk nacional, apresentava-se nos bailes desde 1977, mas começou a realizar suas primeiras experiências como produtor, em meados de 1985, quando ganhou de Hermano Vianna uma bateria eletrônica. Nessa época, Vianna trabalhava a sua pesquisa de mestrado e, muitas vezes, necessitava da ajuda de Marlboro para realizar a pesquisa de campo.

A partir da década de 90, os bailes *funks* cariocas, aos poucos, vão se tornando um dos principais espaços de lazer dos jovens suburbanos. Segundo Arce (1997:149) a identificação dos jovens favelados com o *funk* se dá por meio de “uma rede hermenêutica de cadência, sensualidade, ritmo e ruído” e, devido à falta de recursos e acessos às grandes casas de espetáculos, eles buscam encontrar um contexto agradável para beber, consumir drogas ou namorar nas quadras e outros espaços públicos, onde acontecem os bailes.

Nessa época, o *funk* ganhou espaço nas rádios, jornais, revistas, programas de televisão e invadiu outros cenários cariocas, consolidando-se como expressão social e cultural brasileira - mesmo que advindo de gêneros musicais norte-americanos - que se difundiu entre os jovens de todas as origens e classes sociais. Essinger (2005:135-136) afirma que

O sonho dourado dos funkeiros se tornou realidade em junho de 1994, quando a apresentadora infantil Xuxa inaugurou em seu programa de todo sábado, o Xuxa Park, o quadro Xuxa Park Hits – uma espécie de parada de sucessos, com a participação, em caráter experimental, do DJ Marlboro. Era mais ou menos como se o funk entrasse pela porta da frente da

¹⁰ Dispositivo capaz de capturar e registrar sons, frases musicais ou timbres sonoros em formato digital.

¹¹ Anexos: Discursos citados: *Melô da Mulher Feia*.

TV, com tapete vermelho. (...) Marlboro tanto fez, porém, que acabou virando atração fixa do Xuxa Park Hits, permanecendo no ar durante três anos.

Conforme Freire Filho & Herschmann (2003), o inusitado destaque do *funk* no cenário midiático é, também, consequência dos famosos arrastões de 92/93¹², e complementam: “Esses arrastões se tornaram uma espécie de marco de ‘fundação’, no imaginário coletivo da história do funk e da vida social do Rio de Janeiro (crescentemente identificados a conflitos urbanos).” Entretanto, o processo de estigmatização do *funk* não impediu que o estilo de vida e produção cultural fascinasse um grande número de jovens de classes sociais diferentes, popularizando-o e abrindo-lhe espaço no mercado da música. Essinger (2005:134) complementa:

O fato é que, nos primeiros meses de 1995, a aproximação da juventude do asfalto com o mundo funk já era uma realidade – e das mais vistosas, difícil de negar. A onda da garotada em busca de emoções – ao menos aquelas que as boates da moda não podiam oferecer.

Herschmann (1997:71) afirma que o baile *funk* é “o espaço central, em que se manifestam os mecanismos de inclusão e exclusão, onde se estabelecem os laços sociais e as disputas”. Ressalta que, nesse espaço de socialização, observa-se um especial cuidado com a roupa, o cabelo e, sobretudo, com o tênis, símbolo de *status*. O baile, também possui uma dimensão erótica, já que as danças se dão por meio de movimentos que simulam atos sexuais; os homens realizam movimentos parecidos com os do *break* e do samba, e, as mulheres, movimentos mais sinuosos. Quanto às frequentes brigas entre “galeras”¹³, Herschmann (op.cit:72) expõe:

Cabe ressaltar que, mesmo nas brigas ocorridas no decorrer do baile – geralmente ritualizadas nos famosos “corredores dos

¹² “Gangues” e/ou “galeras” de jovens suburbanos desceram o morro, brigaram entre si e assaltaram pessoas nas praias da zona Sul do Rio de Janeiro. Os jovens, moradores de periferia e negros, na sua maioria, foram rapidamente associados à imagem dos *funkeiros* pela mídia.

¹³ Grupos de jovens frequentadores dos bailes.

bailes” (ao contrário dos conflitos explosivos do espaço urbano) –, desenvolvem-se coreografias que lembram a dança/luta de capoeira, só que em enormes fileiras, em vez da tradicional roda. Em alguns poucos bailes que têm como atração este tipo de ‘ritual’, dois blocos dividem a área do baile em dois lados e, no ritmo das músicas, desenvolvem um jogo em que o objetivo não é propriamente eliminar o adversário (se bem que isso possa ocorrer), mas invadir o território do “alemão”¹⁴ e manter, por meio de movimentos de avanço e recuo – com os companheiros perfilados e enganchados – um estado de excitação.

A popularização e o sucesso do *funk* seguem, pois, acompanhados pelo medo, por parte da elite carioca, em relação aos funkeiros, em grande parte, negros, vistos como favelados¹⁵, revoltados, baderneiros, delinquentes e sempre associados ao crime e ao tráfico de drogas. Medeiros (2006:25), a despeito desse impasse social, por ela denominado *Apartheid carioca*, comenta:

“Uma não-cidade. Assim é vista e tratada a favela dentro do Rio de Janeiro. Mas, ao contrário de São Paulo, a periferia não está a muitos e muitos quilômetros de distância dos pólos de luxo e ostentação. A favela está logo ali, a poucos metros acima. Enquanto filhos da classe média e da elite caminham tranquilamente por Ipanema, por exemplo, ao lado, no Pavão/Pavãozinho, filhos do povo podem estar correndo de tiroteio ou empunhando um fuzil. No asfalto eles são tratados

¹⁴ No vocabulário *funk*: inimigo; espião.

¹⁵ O termo “favelado” surgiu a partir de *Morro da Favela* [grifo nosso], atual Morro/Favela da Providência - considerada a primeira favela do Brasil (1897), no período da República Velha no Rio de Janeiro, onde instalaram-se os desabrigados de cortiços do Rio, ex-escravos do Vale do Paraíba e os soldados desamparados da Guerra de Canudos. *Favela*, planta típica da caatinga e bastante resistente à seca, era a vegetação predominante nos morros da cidade, naquela época. Logo, os morros passaram a ser chamados de favelas e os seus habitantes, de favelados. Segundo Zaular e Alvito (2004:14), na introdução da obra *Um século de favela*, desde então, a favela é vista “como foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto; amontoado promíscuo de populações sem moral” e, após a chegada de nordestinos, “como reduto anacrônico de migrantes de origem rural mal adaptados às excelências da vida urbana”.

como adolescentes. No morro, como ‘menores’. Aqui em baixo MPB é bossa nova e tropicalia. Lá em cima MPB é funk.

Em meio a tanta discussão acerca da representação do *funk*, surgem MCs que marcam a trajetória desse estilo que, apesar de tudo, estava em alta. São destaques, entre outros, os MCs Cidinho e Doca, da Cidade de Deus, que, em 1995, chegaram ao topo do sucesso com o “Rap da Felicidade”¹⁶ – cartão-postal do movimento *funk*. Já, na segunda metade da década de 90, o grande sucesso da música *funk* é de responsabilidade da dupla Claudinho & Bochecha e do cantor Latino, conforme Essinger (2005).

Entre 1997 e 1999, acontece o auge do baile do corredor que, segundo Essinger (op.cit:191), “era espécie de radicalização das brigas que aconteciam desde o fim dos anos 1980”. Nessa época, uma reportagem do jornal O Globo definiu o baile do corredor:

Os funkeiros mantêm-se em posição de ataque, sempre aumenta de acordo com o ritmo. Os adolescentes ficam com os olhos fixos para tentar agarrar um dos funkeiros do outro lado. Quando conseguem, o alemão é agredido a socos e pontapés até ser resgatado por seguranças. Vale também pegar do adversário qualquer objeto que, como troféu, é jogado no segundo andar.

No final dos anos 90, a apologia ao crime – temática presente no *funk* denominado proibidão¹⁷ - as propinas pagas a policiais, a grande presença de menores nos bailes *funk* acentuaram a má reputação do funk, somados ao corredor do sexo, descrito por Guaracy Vianna (apud Essinger op.cit:192), juiz da 2ª. Vara da Infância e da Juventude do Rio:

Os donos do baile escolhiam as melhores meninas, que passavam por aqueles corredores. O primeiro que segurasse a

¹⁶ Anexos: Discursos citados: *Rap da Felicidade*.

¹⁷ O *funk proibidão*, além da apologia ao crime, também apresenta a temática do apelo sexual de forma muito explícita, ou seja, por meio de palavras consideradas “vulgares” e, por isso, censuradas pelas rádios. Os proibidões, geralmente, são tocados nos bailes funk.

menina tinha direito a ter relações sexuais com ela [...] a menina passava como uma desesperada para não ser pega e evidentemente alguém conseguia pegá-la – nem sempre quem ela queria. Ela acabava quase sofrendo um estupro. Mas quando entrava no baile, já sabia que estava sujeita a esse tipo de coisa.

Por todas essas questões, os bailes *funk* acabaram criando um cenário de horror perseguido pelas autoridades políticas e militares e pela mídia, provocando nos segmentos conservadores da classe média uma reação de “histerismo anti-funk”, assim denominado por Freire Filho & Herschmann (2003:65):

*Ora, o erotismo e o humor escrachado – a classe média goste ou não – é parte da cultura e dos estilos de vida populares. O funk, como outras manifestações da cultura popular, não é, nem nunca foi politicamente correto. Contrariando as expectativas das “feministas de plantão”, as jovens convivem de forma lúdica com músicas do tipo **Um tapinha não dói**¹⁸, **Eguinha pocotó**¹⁹ e outras consideradas ofensivas à mulher.*

A década de 90 foi bastante representativa para o mundo *funk*, pois, além de nacionalizá-lo, propiciou o seu destaque na mídia. Embora estigmatizado, o funk prosseguiu à sua disseminação no país, perpassando diferentes classes sociais. Logicamente, nem todos se divertiam com o *funk* carioca e a preocupação das autoridades governamentais e intelectuais contra esse gênero musical, no final da década de 90, estava relacionada à questão do tráfico de drogas, da sexualidade, ao erotismo exagerado nos bailes e ao tratamento pejorativo dispensado à mulher, em algumas músicas.

1.3. O funk no século XXI

¹⁸ Anexos: Discursos citados: *Um tapinha não dói*.

¹⁹ Anexos: Discursos citados: *Eguinha Pocotó*.

Após um período de baixa - o *funk* sempre esteve nessa oscilação de sucesso -, de acordo com Essinger (2005), o *funk* voltou, pois, aos noticiários: em virtude de tantos problemas no final de 90, decorrentes da violência que o marcou nessa fase, a Assembléia Legislativa do Rio aprovou projeto de lei que regulamentava o funcionamento dos bailes – Lei Estadual 3.410, de 29 de maio de 2000. A lei determina a instalação de detectores de metais na entrada, a obrigatoriedade de autorização prévia de autoridade policial para a realização dos bailes, além da presença de policiais militares do começo ao final do evento.

Os bailes continuavam a acontecer, porém, “agora em espaços distintos de seus bailes de origem. Casas noturnas de classe média, academias, novelas da Rede Globo começam a tocar esse tipo de música”, conforme Sá (2007:12). O *funk* volta “a chamar a atenção de formadores de opinião [...] autoridades, especialistas, e DJs celebram a nova ‘Lei do Funk’ e apostam num outro ciclo do gênero musical, mais marcado pela legitimação crítica e sucesso comercial do que pela condenação”, consideram Freire Filho & Herschmann (2003:67).

Essa fase, que figura entre 2001 e 2004, é marcada por um *funk* mais apelativo, de letras com forte conotação sexual, que eram produzidas e apresentadas pelos denominados “bondes”, grupos de *funk* formados por um ou mais MCs e vários dançarinos, inspirados pelos *boy bands*, grupos de pop internacional formados por garotos bonitos. Entre tantos outros bondes que apareceram, o que mais se destacou foi o *Bonde do Tigrão* – símbolo da nova onda do *funk*, exportado para o resto do país e internacionalmente -, com a música *Cerol na mão*²⁰.

Essinger (2005:213-214) relata que a mídia se esforçava para falar bem dessa nova fase do *funk*, mas, em março de 2001, os jornais divulgam de forma devastadora o caso das *grávidas do funk*:

Meninas de até doze anos de idade que iam aos bailes de saias curtas, sem calcinha, e participavam de trezinhos nos quais mantinham relações sexuais em plena pista de dança. Grávidas, quase nenhuma tinha certeza de quem era o pai da criança.

²⁰ Anexos: Discursos citados: *Cerol na mão*.

Os comentários giravam em torno de defesas, mas também, de acusações em relação à inocência do *funk*. Freire Filho & Herschmann (2003:65) dizem o seguinte: “Quanto às notícias de adolescentes que supostamente engravidaram nos bailes, vale registrar que esse tipo de argumentação só faz sentido para aqueles que desconhecem a realidade das periferias e favelas brasileiras”. E, para justificar que a mídia, ao mesmo tempo em que abria espaço para o *funk*, voltava a estigmatizá-lo, Freire Filho & Herschmann (op.cit: 69) ainda dizem:

*O discurso midiático oscila [...] entre a demonização e certa glamourização dos excluídos, na medida em que os torna ‘visíveis’, permite-lhes, de certa forma, denunciar a condição de ‘proscritos’ e reivindicar cidadania, trazendo à tona, para o debate da esfera pública, a discussão do **lugar do pobre**, ou melhor, o direito ao discurso, ao lazer e à cidade, pondo em pauta as contradições do processo de ‘democratização’ do país e suas tensões sociais.*

Nesse contexto do começo do século XXI, em que a música *funk* está voltada para o erotismo desenfreado, surgiram Tati Quebra-Barraco e Mr. Catra, que colaboraram para que essa temática se estendesse pelos anos seguintes.

Conforme Essinger (2005), Tati, nascida na Cidade de Deus, chegou com o bordão “sou feia, mas tô na moda e tô podendo pagar hotel pros homens, isso é que é mais importante”, construindo para si a imagem de mulher dominadora no sexo e que prima, acima de tudo, pela própria satisfação sexual, por isso, Tati Quebra-Barraco. “Quebrar o barraco”, na gíria, é fazer sexo selvagem e, antes de tudo, satisfatório – e, utilizando-se dessa temática, de acordo com o jornalista Essinger, o *Kama Sutra* resumido num disco, alcançou o seu sucesso. Dentre os relatos que Essinger faz sobre a biografia de Tati, diz que “ninguém pode acusar Tati Quebra-Barraco de cantar algo que Tatiana dos Santos Lourenço não tenha vivido” (op.cit: 219).

A respeito de Wagner Domingues Costa, o Mr. Catra, Essinger (op.cit: 222) começa assim “negro com pele de coloração das mais escuras que se pode encontrar, Catra é um dos mais fascinantes – e aparentemente contraditórios – personagens do funk carioca”; nascido no Morro do Catrambi, na Tijuca, ao lado do

Borel, de onde vem o nome artístico. Exerce um papel de irmão mais velho, conselheiro de boa parte dos MCs cariocas; é um defensor do *funk*.

Mr. Catra, que já havia lançado disco em 1997, ganhou notoriedade com músicas que, explicitamente, descrevem jogos sexuais. Para ele, sexo é vida (e isso não é o que ele diz, mas o que ele prega). A palavra “pregar”, na concepção de Catra, tem um sentido religioso muito expressivo e é bastante recorrente no seu discurso. “Não se cansa de falar da fé em Deus e consegue conciliar, na casa simples em que vive com uma de suas mulheres²¹, um monte de crianças, correndo para todo lado e uma estante em que estão, lado a lado, uma Bíblia e um DVD pornô”, comenta Essinger (op.cit:222). Apesar do sucesso das músicas de conotação erótica, Mr. Catra passou a se utilizar de uma temática conscientizadora do gênero, e as suas músicas começaram a falar também da dureza da vida na favela.

O segundo milênio segue fazendo nascer outros nomes do *funk* como MC Serginho & Lacaia, com os sucessos “Vai Lacaia”²² e “Eguinha Pocotó”²³; Gaiola das Popozudas, MC Pé de Pano, MC Créu, entre outros.

Atualmente, o sucesso da música *funk* se deve também às Mulheres Frutas - mulheres de seios e bumbuns avantajados - que recebem nomes como Moranguinho, Melão, Melancia e outros. As letras das músicas, além de relatarem a vida suburbana e os problemas que lhe são peculiares, continuam tão erotizadas quanto as coreografias que as representam; e, assim, o *funk* mantém a sua trajetória.

A mídia, por sua vez, segue no seu papel que oscila em promover e estigmatizar o *funk*, conforme analisam Freire Filho & Herschman (2003:68):

Assim, o funk vem ocupando no mercado, no espaço urbano e nas políticas públicas um lugar ambíguo, ora um pouco mais marginal, ora um pouco mais central. Parece construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais (com referências locais/internacionais) que lhe tem permitido ocupar,

²¹ MC Catra, entrevistado no programa “Agora é tarde”, TV Bandeirantes, no dia 11 de agosto de 2011, afirmou conviver com duas mulheres e ter mais de vinte filhos.

²² Anexos: Discursos citados: *Vai Lacaia*.

²³ Anexos: Discursos citados: *Eguinha Pocotó*

simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea. Oferece tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo.

Para os defensores do que o Movimento Hip Hop preconiza na sua essência, logicamente, a mídia, cada vez mais, distancia o *funk* atual – denominado *funk carioca* - dos seus propósitos sócio-político-culturais, porque o exige não como expressão cultural, mas enquanto um segmento que requer “profissionalismo”, conforme comprova (e reprovava) Pimentel²⁴, num tom de desabafo:

Escrevo isso enquanto aprecio a nova gravação do Emicida, em parceria com Martnália, “Quero ver quarta-feira”²⁵. E o que hoje está acontecendo com o samba, conforme descreve brilhantemente a letra desse som, é o que poderá se passar amanhã com o rap brasileiro, caso não se perceba o canto da sereia que é essa ideia do “profissionalismo”. Na verdade, é o que já acontece nos EUA, e, de certa forma, o que se vê no cenário desse filho bastardo do hip-hop que é o funk carioca: ao apostar em peso na temática do sexo e na espetacularização, abdicando da política (estou falando de uma maioria, não que não haja exceções), esse movimento deixou espaço pras “mulheres-fruta” da vida ocuparem o protagonismo.

Do meu ponto de vista, a partir do momento em que prevalece o “profissionalismo” (que inclui valores como sucesso nas vendas de discos e nas bilheterias de shows), abre-se espaço para que a exibição de uma bunda (seja masculina ou feminina) tenha valor superior à discussão de uma questão política e social, pelo simples fato de que a bunda atrai mais a

²⁴Disponível em <http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=colunas_detalhes.php&id=484> Acesso em 10 ago 2011.

²⁵ Anexos: Discursos citados: *Quero ver quarta-feira*.

atenção, e é mais cômodo e agradável olhá-la, do que colocar o dedo nas feridas de um país tão problemático como o Brasil.

1.4. Vocabulário e particularidades do funk

O vocabulário do *funk*, que se utiliza de “palavrões”, de neologismos, de gírias, das transgressões às normas gramaticais que regem a linguagem padrão, nada mais é do que as marcas linguísticas predominantes nas comunidades periféricas, da camada social marginal – entenda-se aqui por marginal aquele que está à margem da sociedade. É por meio desse vocabulário do *funk* que essa classe social, desprovida de qualquer prestígio e passando-se por “invisível”²⁶, tenta expor a sua dura realidade política, socioeconômica e cultural para as demais camadas da sociedade ou, pelo menos, tenta se divertir com os seus iguais.

Palavras como “cachorra”, “popozão”, “popozuda”, “preparada”, “potranca”, “gostosa”, “tchutchuca”, recorrentes nas letras das músicas funk, marcam a especificidade do vocabulário utilizado no universo *funk*, ao fazerem referência à sexualidade feminina e, por conseguinte, esteriotipam essa mulher: “Só as cachorras/ As preparadas/ As popozudas/ O baile todo”²⁷. O “popozão” resume a beleza da mulher do *funk* e tem papel fundamental na coreografia, já que os movimentos corporais põem em evidência a região dos quadris, revelando sensualidade e erotismo. Por isso, não há problema em se assumir “popozuda” e quanto mais bumbum, melhor: “Coloca silicone/ E faz lipoaspiração/ Implante no cabelo com rostinho de atriz/ Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz”²⁸. Esse padrão de beleza não condiz com o da indústria da moda, mas é o padrão de beleza brasileiro e acaba por deixar essa mulher segura de si, sentindo-se “gostosa”: “Sou a mulher melancia/ Tipo cinturinha fina/ O popô GG gigante/ Sou a mulher melancia/ E rebolo a todo instante”²⁹.

No funk, o homem também representa uma figura esteriotipada: ele é o “tigrão”, “Eu vou cortar você na mão/Vou mostrar que eu sou tigrão/Vou te dar muita

²⁶ *Invisível* é um termo muito utilizado por antropólogos como referência à classe social marginal, periférica.

²⁷ Anexos: Discursos citados: *Só as cachorras*.

²⁸ Anexos: Discursos citados: *My pussy é o poder*.

²⁹ Anexos: Discursos citados: *Velocidade 6*.

*pressão/ Então martela, martela/ Martela o martelão*³⁰; homem viril e conquistador que, desejado e assediado por muitas mulheres, sempre tem a intenção de agradar a todas. É o “chapa-quente”, está sempre disposto a novas aventuras sexuais. Da mesma forma que as mulheres, os homens também exalam sensualidade ao executar as coreografias nos bailes e/ ou apresentações.

Algumas vezes, há disputas de coreografias entre “bondes” e os cintos dos integrantes dos grupos são apostados como prêmio. Como a coreografia é sempre muito sensual e focada na região dos quadris, os cintos também são motivo de exibicionismo exagerado, além de reforçar a sensualidade da dança e despertar nas mulheres o desejo pelos dançarinos³¹.

Os homens e as mulheres no/do funk têm comportamentos muito parecidos no que se refere à sexualidade; apresentam-se ora como dominadores, ora como dominados, conforme cantam a Gaiola das Popozudas, em *Meninas super poderosas*: “*Gaiola das Popozudas botam a chapa pra esquentar/ se liga na vida tem que ser facão/ acho bom tu tá ligado pra encara as popozudas/ tu tem que tá preparado/ não marque vacilão/ aí vem as poderosas/ preparadas e assanhadas*”³², e Tati Quebra-Barraco, em *Vou botar você na pista*:

Saí com um cara bonitinho, cheio de marras e safado/ Ele malha todo dia e tem o corpo sarado/ Foi cair na madrugada, dizendo que está cansado/ Então deu uma da manhã e o cara deitou pro lado/ Estou com raiva desse cara, nem usei meus artifícios/ Vou botar você na pista e nunca mais sair contigo.

Fogem, portanto, aos papéis esperados pela maior parte da sociedade, isto é, o homem não tem de ser, necessariamente, o dominador e a mulher, a dominada. A ambos é atribuída a capacidade de comando na relação homem-mulher, mesmo quando ligada somente ao sexo. Para Denise Garcia³³, em Medeiros (2006), essa equiparação revela que a mulher, e não somente a brasileira, independentemente da classe social, está cansada de exercer o mesmo papel nas relações pessoais. A documentarista e defensora das mulheres do *funk*, que promove debates sobre *funk*

³⁰ Anexos: Discursos citados: *Cerol na mão*.

³¹ Relato de um aluno do Ensino Médio, dançarino de grupo funk.

³² Anexos : Discursos citados: *Meninas super poderosas*.

³³ Cineasta gaúcha responsável pelo documentário *Sou feia mas tô na moda*.

em universidades brasileiras e também no exterior, declara ter ficado surpresa na sua estada no *Transmediale*³⁴, em Berlim, Alemanha:

Sabe uma coisa que me impressionou muito e que eu achava que era só aqui que acontecia? Nos debates que eu fiz no Brasil depois do filme, sempre ficavam mais mulheres. E lá aconteceu a mesma coisa. Acho que 90% das pessoas na sala eram mulheres, por conta do discurso das meninas do funk. Esse desejo da mulher assumir o discurso da própria sexualidade é uma coisa não só da mulher brasileira, é no mundo inteiro. (op.cit.:95)

Embora as concepções a respeito do discurso da mulher atual apresentem divergências, o que nos importa é ressaltar a presença constante do apelo erótico dentro do funk, além de demonstrar que o sexo é tratado de forma livre e permissiva tanto pelo homem quanto pela mulher. Não se trata de discutir, entretanto, se esse erótico, na verdade, é pornografia, até porque, segundo Andrade

Podemos dizer, em linhas gerais, que há alguns traços singulares entre o erotismo e a pornografia que nos possibilitam estabelecer uma diferenciação razoavelmente aceitável. Uma das diferenças mais comuns diz respeito ao "teor" mais nobre do erotismo, em contraposição com o caráter "vulgar" da pornografia. O que confere esse grau de nobreza ao erotismo é o fato dele não se vincular diretamente ao sexo, enquanto que a pornografia encontra no sexo e na sexualidade seu espaço privilegiado. Dessa forma, o erotismo estaria mais próximo do sexo implícito (portanto aceitável) e a pornografia do sexo obsceno, direto, explícito e comercializável. Porém, distinções desta natureza podem nos conduzir a práticas preconceituosas! Afinal de contas, erótico ou pornográfico,

³⁴ Festival transdisciplinar que explora posições críticas e especulativas em tecnologia, arte e cultura. Disponível em <http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=transmediale&meta=&rlz=117ADSA_pt-BR>. Acesso em 10 ago 2011.

depende dos contextos histórico, cultural ou moral onde esses fenômenos estão inseridos.

O apelo erótico, muitas vezes, vem acobertado pelo humor (escrachado) consequente da junção dos sons das palavras (no momento da pronúncia), conhecida como cacofonia, ambiguidade, na criação poética; já, aqui, talvez na intenção de amenizar o teor “picante” da música, podendo, até, passar despercebido por alguns interlocutores, como nos recortes: “*Eu fui cozinhar um ovo/ mas tinha um pinto lá dentro/ Eu fui cozinhar um ovo/ mas tinha um pinto lá dentro/ Já pensou se eu cozinho (seu cuzinho),/ com o pinto lá dentro/ Já pensou se eu cozinho,/ com o pinto lá dentro*”³⁵ e “*Entre numa loja, estava em liquidação/ Queima de estoque, fogão na promoção/ Escolhi da marca Dako, porque Dako é bom (dá cu é bom)/ Dako é bom!/ Dako é bom! Calma minha gente, é só a marca do fogão!*”³⁶, respectivamente de MC Créu e Tati Quebra-Barraco.

O próprio DJ Marlboro (ícone do *funk*), em Medeiros (2006:83), critica os duplos sentidos com conotação sexual apresentados pelo *funk carioca* e reconhece, de alguma forma, que esse tipo de conteúdo influencia crianças, jovens e adultos de diferentes classes sociais:

Se o funk não tivesse o elemento de sensualidade, não seria um produto nacional. Porque o brasileiro por si próprio já é sensual. Isso é natural e é saudável. Deve ser respeitado e devemos nos orgulhar dessa sensualidade. Sou contra a pornografia. O funk atinge todas as classes sociais, assim como todas as faixas etárias. Sendo pornográfico, você contribui para a sexualidade precoce dessa juventude. Música atinge a criança. Quando você faz uma música de funk que atinge a criança em massa, e você coloca palavrão nessa música, você está tendo responsabilidade com aquelas crianças.

³⁵ Anexos: Discursos citados: *Créu cozinheiro*.

³⁶ Anexos : Discursos citados: *Dako é bom*.

“Palavrões”, neologismos, gírias, transgressões às normas gramaticais emergem, pois, na superfície linguística das letras de músicas *funk*, seja qual for a temática. Logicamente, é um modo de comunicação e expressão que provoca burburinhos e aversão entre os conservadores, tanto no que se refere ao uso de um vocabulário longe de ser erudito quanto à destituição de valores éticos e morais que apresenta e/ou representa. É sabido, no entanto, que a capacidade da linguagem não se restringe apenas à beleza do que se diz ou à mera utilidade de instrumento de comunicação, mas, em consonância com Orlandi (2008:17),

“[...] a linguagem como transformadora. Ação sobre a natureza e ação concertada com o homem. [...] Um compromisso que coloque a capacidade de linguagem na constituição da própria condição da espécie, já que o homem não é isolável nem de seus produtos (cultura), nem da natureza”.

É exatamente esse o mote dessa pesquisa, já que, como analistas do discurso, não estamos preocupados com o resultado estético que essa expressividade linguística produz, mas com a exterioridade que a cerca, envolvendo o histórico e o social – interação homem/realidade natural/realidade social. Conforme Orlandi (2008:17),

Não consideramos nem a linguagem como um dado nem a sociedade como um produto; elas se constituem mutuamente. Se assim é, o estudo da linguagem não pode estar apartado da sociedade que a produz. Os processos que entram em jogo na constituição da linguagem são processos histórico-sociais. (...) no discurso constatamos o modo social de produção da linguagem. Ou seja, o discurso é um objeto histórico-social, cuja especificidade está em sua materialidade lingüística.

Sob essa perspectiva, Orlandi complementa que a AD não pensa a comunicação apenas como informação, mas, como a interação palavra/ato social somada a todas as suas implicações: conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidades etc.

Portanto, foi pensando a língua como ação/interação transformadora e ocupando um lugar de igual característica na sociedade – educadores – que nos ocorreu a preocupação para com o uso do vocabulário do *funk* por alunos e os outros jovens brasileiros. Reconhecer a importância da função de mediadores do conhecimento incitou-nos a estudar algumas letras de música do tipo *funk*, amparados pela Análise do Discurso.

Antes de trabalharmos com o discurso, no entanto, reconhecemos a dinamicidade da língua e, por conseguinte, que nas suas variedades podemos encontrar valiosas contribuições para o ensino-aprendizagem. Se, ainda, não o sabemos, podemos supor que haja muito a se extrair das letras de músicas *funk*, já que entendemos haver toda uma historicidade por detrás desse “vocabulário marginalizado” - porque, talvez, analisado somente na sua superfície linguística. Franchi (apud Geraldi, 1997:228) contribui com a nossa hipótese de não-compreensão desse vocabulário, afirmando que:

[...] a compreensão de um enunciado, mesmo que informada sintaticamente, depende mais do que do conhecimento de um dicionário em que itens lexicais fossem ‘definidos’, as relações entre eles fossem precisadas e as funções temáticas fossem dadas pela gramática. A compreensão depende do co-texto, de conhecimentos compartilhados, de conhecimento comum (no sentido antropológico e cultural de comum, envolvendo grupo de pessoas e não somente as pessoas envolvidas na interação em curso), da situação e da inscrição dos enunciados dentro de determinadas formações discursivas, entendidas estas como ‘explicações’ que diferentes grupos dão às relações sociais, aos fatos, ao mundo dos objetos, etc.

A partir do que Franchi expõe sobre a compreensão de um enunciado, embora esta pesquisa esteja focada somente no discurso das letras de músicas *funk* (o denominado funk carioca), faz-se necessário lembrar da dinâmica, conforme Maingueneau (1997:36), “conjunto de fatores do ritual enunciativo”, que envolve tal estilo musical: o baile *funk*, que é uma festa. De acordo com Durkheim (apud Vianna, 1988:51):

(...) toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características da cerimônia religiosa, pois, em todos os casos, ela tem pó efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso. O homem é transportado para fora de si, distraído de suas ocupações e de suas preocupações ordinárias. Pode-se observar também, tanto num caso como no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que elevem o nível vital, etc. Enfatiza-se frequentemente que as festas populares conduzem ao excesso, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito. Existem igualmente cerimônias religiosas que determinam como necessidade violar as regras ordinariamente mais respeitadas. Não é, certamente, que não seja possível diferenciar as duas formas de atividade pública. O simples divertimento, os corrobóri profanos não têm um objetivo sério, enquanto que, no seu conjunto, uma cerimônia ritual tem sempre uma finalidade grave. Mas é preciso observar que talvez não exista divertimento onde a vida séria não tenha qualquer eco. No fundo, a diferença está mais na proporção desigual segunda a qual esses dois elementos estão combinados.

Diante do que foi citado, pode-se depreender que o baile *funk*, aglomeração de pessoas, festa de massa, é um lugar onde se busca o divertimento coletivo e, por conseguinte, o individual cede lugar à unidade. Ao se estabelecer a unidade, outras regras se constroem, tornando possível a convivência em grupo neste determinado espaço. E, segundo Vianna (1988), por mais que regras sejam transgredidas, tudo está a serviço do bem-estar de um coletivo preocupado em se desprender, momentaneamente, dos problemas do dia a dia, das obrigações, da vida séria que, a exemplo da festa, também é necessária para a construção do coletivo, porém, com outros objetivos.

Destacar o tema festa, representado no universo *funk* pelo baile, significa considerar que, conforme Durkheim (apud op. cit.), a “efervescência”, que domina o coletivo e deixa o indivíduo fora de si, estabelece uma relação estreita entre o divertimento e a violência, dada a grande produção de energia que os movimentos, as danças, os cantos e os gritos dos indivíduos redistribuem aos participantes desta reunião, como que num ritual religioso.

CAPÍTULO II

ANÁLISE DO DISCURSO: FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

2.0. Introdução

A Análise do Discurso é uma metodologia flexível de leitura de texto que tem como objeto de estudo o discurso. Embora interdisciplinar porque busca complementação na História e na Psicanálise, pertence ao campo da Linguística.

É uma disciplina que vem trilhando seu caminho através de várias mudanças e, por isso, neste capítulo, apresentamos um breve percurso teórico e epistemológico desta metodologia de análise que norteia a nossa pesquisa e, em seguida, discorreremos sobre os seus fundamentos.

2.1. A Análise do Discurso: percursos teóricos e epistemológicos

A obra *Discourse Analysis* (1952), de Zellig Harris, pode ser considerada o marco inicial da análise do discurso, visto que nela o autor já propõe a descrição de um método de análise para além de uma simples frase. Apesar disso, o trabalho da análise do discurso ainda é uma extensão da Linguística porque aplica procedimentos de análise de unidades da Língua aos enunciados, distante de qualquer reflexão sobre a significação e as considerações sócio-históricas de produção, que distinguem atualmente a Análise do Discurso.

No entanto, nos anos 60 há um contexto intelectual que se mostra afetado por duas rupturas: a primeira, o progresso da Linguística, em que linguagem passou a ser vista como um ramo de estudo muito complexo para estar limitada ao sistema saussuriano, isto é, não mais se considera o sentido apenas como conteúdo, mas redireciona-se a análise para como um texto funciona; e a segunda, a mudança no modo como os intelectuais concebem a “leitura”. A leitura passa a aparecer não mais como decodificação, mas como a construção de um dispositivo teórico. A fala, o sujeito, a ideologia, o social, a história e a semântica são trazidas para as discussões linguísticas. Surge, então, a Análise de Discurso Francesa. A AD passa a colocar a questão da interpretação (ela interroga a interpretação). Reconhece-se a impossibilidade de se ter acesso a um sentido escondido em algum lugar atrás do

texto, “procura-se compreender a língua não só como uma estrutura mas sobretudo como acontecimento”, conforme Orlandi (2007:19).

Os estudiosos passam a buscar uma compreensão do fenômeno da linguagem não mais centrado apenas na língua, sistema ideologicamente neutro, mas num nível situado fora desse polo da dicotomia saussureana. E essa instância da linguagem é o discurso.

A AD se constitui pela relação entre três domínios disciplinares: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Nasce, portanto, da interdisciplinaridade.

Para Pêcheux, o nascimento da AD foi presidido por uma “tríplice aliança”: o materialismo histórico, para explicar os fenômenos das formações sociais; a Linguística, para explicar os processos de enunciação; e a teoria do Sujeito, para explicar a subjetividade e a relação do sujeito com o simbólico. Como vimos, o discurso é um objeto de estudo que não tem fronteiras definidas. Ele é tridimensional - está na intersecção do linguístico, do histórico e do ideológico.

Inserir-se nesse quadro teórico a noção de formação discursiva (daqui em diante, FD), advinda da obra Arqueologia do Saber, de Michel Foucault (apud Maingueneau, 1997:14), que consiste em

um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa.

Nesse sentido, a formação discursiva, permeada pela noção de formação ideológica – perspectiva de mundo de uma determinada classe social -, estabelece o que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada, em uma conjuntura dada. Em decorrência à nova forma de concepção de processo discursivo, a noção de sujeito da enunciação, por sua vez, sofre alteração. Visto que esse sujeito exerce vários papéis em diferentes espaços discursivos, ele apresenta-se dividido e heterogêneo.

O sentido das palavras se dá no interior da formação discursiva, no espaço em que elas são produzidas, o que confirma o caráter material do sentido e do

discurso. É importante ressaltar que não há homogeneidade numa formação discursiva, como bem explicita Courtine et Marandin (apud Brandão, 1993:40):

Uma formação discursiva é, portanto, heterogênea a ela própria: o fechamento de formação discursiva é fundamentalmente instável, ela não consiste em um limite traçado de forma definitiva, separando um exterior de um interior, mas se inscreve entre diversas formações discursivas como uma fronteira que se desloca em função dos embates da luta ideológica.

Significa dizer que o processo discursivo é construído pela relação de conflitos (ou não) travados na disputa de espaço das diferentes formações discursivas. Em consequência, o sujeito é definido pelo lugar de onde fala, pelo espaço de representação social que ocupa no desempenhar de seus vários papéis, revelando, portanto, a sua posição ideológica. Assim, o analista relaciona a linguagem à sua exterioridade, ou seja, considera o homem na sua história, os processos e as condições de produção da linguagem por meio da análise da relação da língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer.

A hegemonia é sustentada pelo discurso; logo, não é difícil chegar à conclusão de que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, é o poder do qual nos queremos apoderar”, já diria Foucault (1999:10). Tomar a palavra jamais representa um gesto ingênuo, pois sempre está ligado a relações de poder.

Dessa forma, a Análise do Discurso não foi projetada para ser apenas um simples campo de estudo, mas para ser um instrumento de luta política. Dentre outras funções, pretendia desmascarar as verdades construídas por políticos oportunistas, pois a verdade é “sempre uma reta em direção ao poder”, afirma Silva (2004:178).

Ser conhecedor da produção, da circulação e da recepção dos discursos tornou-se uma atitude revolucionária, pois expunha as entranhas da relação do saber científico com as técnicas de poder. Essa é a importância de relacionar um acontecimento discursivo às condições históricas, econômicas e políticas de seu aparecimento.

Conforme Orlandi (2007:26), “A análise do discurso visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos”. A AD não busca uma verdade nuclear do signo, pois é contra a imanência estruturalista. O que ela pretende é reconstruir as falas que criam uma vontade de verdade científica em certo momento histórico. Busca-se verificar as condições que permitiram o aparecimento do discurso. Explicar por que tomou esse sentido e não outro. Sempre relacionando o linguístico com a história e com o ideológico.

Considerando que a linguagem não é transparente, a AD questiona *como* um texto significa, já que a verdade é uma construção discursiva. A evidente naturalidade, na verdade, é uma miragem discursiva. Sendo assim, a análise de discurso vem ocupar um lugar em que se reconhece a impossibilidade de um acesso direto ao sentido e, por conseguinte, como característica, considera a interpretação objeto de reflexão.

Buscar o sentido que se constrói a partir da/na materialidade linguística e histórica é o propósito da AD, isto é, não se ater somente às palavras, pois os sentidos estão intimamente ligados à exterioridade, às condições de produção. Conforme Orlandi (2007:40),

As condições de produção implicam o que é material (a língua sujeita a equívoco e a historicidade), o que é institucional (a formação social, em sua ordem) e o mecanismo imaginário. Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim a imagem da posição sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?) mas também da posição do sujeito interlocutor (quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?, e também a do objeto do discurso (do que estou lhe falando, do que ele me fala? É pois todo um jogo imaginário que preside a troca de palavras.

A linguagem, nessa perspectiva, é estabelecida entre o mesmo e o diferente – entre a paráfrase e a polissemia. Por paráfrase entende-se retomada dos dizeres para a atualização das palavras já ditas - uma nova significação e uma significação

nova devido à polissemia, ou seja, atribuição de novos sentidos aos dizeres, por meio da criatividade. Segundo Maingueneau (1997:96), a parafrasegagem ocupa um lugar de destaque na AD, já que tenta controlar a polissemia que a língua e o interdiscurso permitem:

Fingindo dizer diferentemente a “mesma coisa” para restituir uma equivalência preexistente, a paráfrase, abre na realidade, o bem-estar que pretende absorver, ela define uma rede de desvios cuja figura desenha a identidade de uma formação discursiva.

Nessa perspectiva, cabe à AD identificar as marcas que podem determinar os meandros de uma arquitetura discursiva e que, embora não identificadas de forma mecânica, atuam como referências seguras que, teoricamente, representam as formações discursivas resultantes de uma formação ideológica. De acordo com Orlandi (2007:30),

Os dizeres não são, como dissemos, apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas condições de produção. Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi.

2.2. A noção de Texto e Discurso

Ao articular o linguístico e o social, a AD concebe a linguagem como mediação entre o homem e a realidade natural e social; tem como base a interdisciplinaridade e seu objetivo é descrever o funcionamento do texto, explicitando como ele produz sentido.

O texto na AD é a unidade de que o analista parte a fim de mostrar os mecanismos dos processos de significação que presidem a textualização da discursividade, mas, segundo Orlandi (2007:72), “não é ponto de partida absoluto (dadas as relações de sentidos) nem de chegada”. A autora também afirma que não definimos texto pela sua extensão ou pelo fato de ser escrito ou falado; a organização linguística não é o mais importante; o que interessa é como o texto organiza a relação língua-história-mundo. Pode-se dizer que, para a AD, de acordo com Orlandi (2004:72), o texto é objeto de interpretação e permite o acesso ao discurso.

Para Orlandi (2007), definir discurso pede, sobretudo, distanciá-lo do esquema elementar da comunicação - emissor, receptor, código, referente e mensagem -, visto que não é apenas uma transmissão de informação, mas um complexo processo de constituição de sujeitos afetados pela língua e pela história, que se relacionam no ato da linguagem. “As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: o discurso é efeito de sentidos entre locutores” (Orlandi, 2007:21). É necessário complementar que os efeitos de sentidos produzidos pelo discurso não são predeterminados por propriedades da língua; as palavras não têm sentido nelas mesmas, mas em decorrência das formações discursivas de que fazem parte e que, por conseguinte, representam as formações ideológicas.

Pêcheux, a base da AD, foi um dos primeiros a romper com o modo como os intelectuais da época concebiam a “leitura”; desejava encontrar uma metodologia para romper com a tradição francesa; sabia que o texto não se reduzia a sua materialidade, desejando ver o texto enquanto discurso. Segundo o autor, o discursivo é amplo para ser analisado, sendo necessário ter categorias de análise e, para tanto, utiliza as ciências sociais para buscar essas categorias (Quem diz o quê? Para quem? Onde? Quando?) e usa também a geografia para situar o lugar (as pessoas falam de lugares).

Pêcheux destaca que existe uma formação discursiva (conjunto de regras que controlam os enunciados – o que o indivíduo pode e deve falar); afirma, ainda, que a discursividade, controlada pela ideologia e que age na temporalidade sendo contínua, advém da formação discursiva. Como o enunciado se repete apesar de ser um ato único, o autor afirma que a formação discursiva traz uma heterogeneidade discursiva, devido às formações ideológicas.

Dominique Maingueneau, estudioso da Análise do Discurso, 20 anos depois de Pêcheux, mostra que a Análise do Discurso adquiriu novas tendências através do seu desenvolvimento. Para Maingueneau (2004), o discurso é uma prática social - está submetido a regras de organização de um determinado grupo social; é uma forma de ação; é contextualizado, pois um mesmo enunciado adquire sentidos diferentes quando pronunciado em lugares diferentes; é assumido por um sujeito, já que necessita que o seu enunciador se posicione como fonte de referências pessoais, temporais e espaciais em relação ao que diz e na interação com o seu co-enunciador; é regido por normas porque deve adaptar-se às situações de comunicação e, para que seja interpretado, deve ser relacionado a outros discursos - o interdiscurso. Desse modo, a identidade discursiva se estrutura a partir de relações interdiscursivas, caracterizadas por se fazer como uma interação semântica entre discursos.

A distinção entre texto e discurso, ora realizada, tem por objetivo esclarecer que o interessante para a Análise do Discurso é como o texto estabelece a relação da língua com a história de significação do sujeito em sua relação com o mundo - natureza linguístico-histórica. É remetendo o texto ao discurso e esclarecendo como este último se relaciona com as formações discursivas, relacionadas com a ideologia, que se chega ao processo discursivo, responsável pelo modo como o texto significa - de acordo com Orlandi (2007). Compreender os processos de produção de sentidos e de constituição dos sujeitos em suas posições é o que a Análise do Discurso apresenta como produto.

2.3. O primado do interdiscurso e a semântica global

Segundo Orlandi (2007), as condições de produção - os sujeitos e a situação - bem como a memória, mais especificamente o modo como ela é acionada, fazem parte da produção do discurso. Quanto à memória, relacionada ao discurso e denominada memória discursiva, deve-se entender saber discursivo, ou seja, tudo o que já fora dito em algum lugar e em outro momento e que, numa dada situação do agora, sob a forma de pré-construído, torna possível todo dizer/outros dizeres. Outros sentidos já construídos afetam o modo como o sujeito significará uma dada situação discursiva - é o interdiscurso, pressuposição do Outro que se dá por meio

da heterogeneidade mostrada (explícita) e da heterogeneidade constitutiva (implícita).

A heterogeneidade mostrada, que pode ser marcada e não-marcada, quando marcada, traz marcas da presença do Outro, ou seja, a alteridade se manifesta ao longo do discurso, é da ordem da enunciação e visível na materialidade linguística como, por exemplo, o discurso direto, as palavras entre aspas etc; já a não-marcada não se apresenta na organização linear do discurso, visto que a alteridade não é revelada e, por conseguinte, permanece no interdiscurso. Portanto, verifica-se a presença das diferentes vozes constitutivas dos sujeitos nos discursos – polifonia.

Na perspectiva adotada por Maingueneau (2008b), o interdiscurso precede o discurso, é soberano ao discurso, por isso, primado do interdiscurso. A unidade de análise importante para o autor não é o discurso, mas o espaço de trocas entre vários discursos selecionados, numa determinada situação discursiva, ou seja, o interdiscurso. Isso significa dizer que um discurso é estudado na sua relação com outros discursos, tornando-se, pois, espaço de regularidade importante que permite a entrada de outros discursos na sua composição.

Para melhor explicar interdiscurso, o autor faz a distinção entre universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. Sendo assim, universo discursivo é o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem num dado momento, é o limite a partir do qual domínios aptos a serem estudados serão construídos (campos discursivos); campo discursivo é o termo designador de formação discursiva, que, em concorrência, delimitam-se reciprocamente numa determinada região do universo discursivo – são discursos de mesma função social, mas divergentes em relação ao modo como operam; e, por último, espaços discursivos, subconjuntos de formações discursivas com os quais o analista julga relevante estabelecer relação, dependendo do objetivo em questão. Trata-se de um recorte resultante de hipóteses baseadas no conhecimento dos textos e na história destes que, no decorrer da pesquisa, poderão ser confirmadas ou rejeitadas.

Utilizando as palavras de Possenti (2004:197), a respeito da perspectiva de Maingueneau sobre o interdiscurso:

(...) a questão não é haver dois ou mais discursos em contato, ou um enunciado ter mais de um sentido ou ressoar mais de uma voz. Para Maingueneau, o interdiscurso precede o

discurso de fato, no seguinte sentido: o Outro é desenhado a partir do UM. Mesmo não havendo outro (...), seu discurso, na forma de simulacro, poderia ser criado a partir de um discurso existente. Se isso ocorre ou não, depende de haver confronto entre discursos.

Ainda na perspectiva de Maingueneau, a materialização do discurso, advinda de sua indissociável relação com as questões presentes no social e no momento – a exterioridade –, é definida como uma prática discursiva, que, ao mesmo tempo, incorpora formação discursiva e comunidade discursiva. Pode-se afirmar, assim, o caráter dialógico de todo enunciado do discurso, o que impossibilita a dissociação entre as interações dos discursos do funcionamento do intradiscursivo.

Vale ressaltar que a heterogeneidade constitutiva abarca, entre outros, uma gama de discursos constituintes, ou seja, os dotados de um número considerável de propriedades quanto às suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação e, por isso, denominados fundadores de outros discursos. E, partindo do princípio de que o discurso constituinte abrange um espaço de produção demasiadamente heterogêneo, para apreender o seu funcionamento, deve-se tomar como unidade de análise o conjunto da hierarquia que estabelece. Maingueneau (2000:07) ainda complementa,

Uma análise da constituição dos discursos constituintes deve assim se ater a mostrar a articulação entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a intricação entre uma representação do mundo e uma atividade enunciativa. Sua enunciação é inseparável da maneira pela qual ela gere sua própria emergência, o ato de fala que ela institui. Através das operações enunciativas pelas quais se institui o discurso, se articulam a organização textual e a organização institucional que a um só tempo ele pressupõe e estrutura.

Maingueneau (2008b) esclarece, portanto, que a ampla interdiscursividade exige uma integração múltipla de dimensões textuais que possibilite ao analista a identificação da alteridade nos textos. Para tanto, o autor propõe uma Semântica

Global para o estudo dos textos, visando uma integração entre todos os planos do enunciado e da enunciação, entretanto, sem privilegiar esse ou aquele de seus “planos”, denominados intertextualidade, vocabulário, temática e instâncias de enunciação.

Para o autor, no que tange à intertextualidade, há um paralelo entre intertextualidade interna (empréstimos de textos de outras formações discursivas, de mesmo espaço discursivo) e intertextualidade externa (empréstimos textuais de formações discursivas pertencentes a campos discursivos diferentes). Entenda-se por intertextualidade os tipos de relações intertextuais que a competência discursiva legitima. Vale ressaltar que Maingueneau atribui à competência discursiva dos sujeitos a capacidade de aceitar ou refutar determinados discursos, a partir de uma rede de restrições semânticas, responsável por estabelecer critérios na seleção de textos que pertencem a formações discursivas diferentes.

De acordo com Maingueneau (2008b), trabalhar sob a perspectiva de uma semântica global não significa privilegiar um plano em detrimento de outros, mas integrá-los, ao mesmo tempo, na ordem do enunciado e da enunciação. Como o analista trabalha com o discurso e não com a língua, para se alcançar a “compreensão do todo unificado que uma língua forma”, seu “esquema construtor” não há uma ordem a ser seguida na análise dos planos e, esta última não tem a intenção de definir um modelo da textualidade. A finalidade de uma análise por meio dessa perspectiva é a de investigar a congruência da multiplicidade das dimensões de um discurso, quanto à significação linguística e a rede semântica.

Quanto ao vocabulário, este deve ser considerado como um sistema de restrições do espaço discursivo, visto que, conforme Maingueneau (op.cit.:81), “a restrição do universo lexical é inseparável da constituição de um território de convivência”. Logo, os enunciadores serão levados a utilizar termos que marcam sua posição no campo discursivo. É, portanto, o tratamento semântico dado ao vocabulário, bem como ao tema que os delimitarão. No que se refere ao tema, Maingueneau (op.cit:83) também atribui ao sistema de restrições semânticas de cada discurso o poder de desfazer possíveis divergências, porque “um tema desenvolvido por um só discurso estará logicamente em estrita conformidade com ele”. Segundo Maingueneau (2008b), um discurso não é apenas um conteúdo atrelado a uma dêixis e a um estatuto de enunciador e de destinatário, mas também uma “maneira de dizer” específica, um modo de enunciação. Portanto, deve-se levar

em consideração o “tom” desse modo de enunciação que “se apoia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um caráter e a de uma corporalidade, estreitamente associadas” (op.cit:92). A especificidade de um discurso é definida por sua formação discursiva.

De acordo com Pêcheux (apud Maingueneau, 2008b:82),

Uma palavra, uma expressão ou uma proposição não têm um sentido que lhes seria próprio, como se estivesse preso a sua literalidade. Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva.

Em consequência ao sistema de restrições semânticas, que é subordinado à lógica institucional, remodela-se a noção de discurso, ou seja, a imbricação semântica entre aspectos textuais e institucionais (não-textuais) passa a ser denominada, segundo Maingueneau, prática discursiva.

Nota-se, diante do exposto, a relevância em se estudar o interdiscurso, memória e história de um já-dito que, apresentando-se como um jamais-dito, por meio do papel ativo de um sujeito mediador, re-constrói o significado de uma formação discursiva, autorizando, dessa forma, a construção de novos discursos e possíveis inferências discursivas. Contudo, é papel do analista investigar, por meio dos sistemas de restrições semânticas, a possibilidade de leitura de um determinado enunciado e não de outro – pela globalidade do texto – e, por conseguinte, entender o funcionamento das relações interdiscursivas.

2.4. Gênero de discurso e contexto social

Segundo Bakhtin (2006b:42),

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações

sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem-formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais.

Esse penetrar da palavra em todas as relações entre indivíduos bem como os seus reflexos sócio-históricos, segundo Bakhtin (2006b), amparado pela teoria de Plekhanov e da maioria dos marxistas - denominada psicologia do corpo social - a ligação entre a estrutura sociopolítica e a ideologia, num sentido estrito do termo, concretiza-se somente sob a forma de interação verbal. A psicologia do corpo social se encontra exteriorizada na palavra, no gesto, no ato; ela é o meio ambiente inicial dos atos de fala de toda espécie, é o lugar em que se acham submersas todas as formas e aspectos da infundável criação ideológica. Todos os contatos verbais possíveis entre os indivíduos, todas as formas e meios de comunicação estão intimamente ligados às condições de uma dada situação social, o que desencadeia reflexos na atmosfera social.

Uma análise mais minuciosa revelaria a importância incomensurável do componente hierárquico no processo de interação verbal, a influência poderosa que exerce a organização hierarquizada das relações sociais sobre as formas de enunciação. O respeito às regras de “etiqueta”, do “bem-falar” e as demais formas de adaptação da enunciação à organização hierarquizada da sociedade têm uma importância imensa no processo de explicitação dos principais modos de comportamento. (Bakhtin, 2006b:44-45)

Nota-se, assim, que as formas de enunciação, por estarem subordinadas à hierarquia das relações sociais, devem se adaptar às situações de comunicação,

que se realizam por meio de um processo de interação entre indivíduos socialmente organizados. Bakhtin (2006b:117) afirma, ainda, que “toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade”.

Logo, se as palavras penetram todas as relações entre indivíduos, os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem, multiforme pela diversidade daqueles. De acordo com Bakhtin (2006a), os enunciados, orais ou escritos, concretos e únicos, ao serem proferidos por integrantes de um determinado campo da atividade humana, refletem as condições específicas e as finalidades do campo em questão, por meio do seu conteúdo (temático), pelo estilo da linguagem (seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais), e, sobretudo, à sua construção composicional (“procedimentos composicionais para a organização, disposição e acabamento da totalidade discursiva e da relação dos participantes da comunicação discursiva”), conforme Rodrigues (in Meurer et alii, 2007:167). Esses elementos estão, de forma indissolúvel, ligados no todo do enunciado, e, igualmente, são determinados pela especificidade de um dado campo de comunicação.

Cada enunciado particular é individual, no entanto, “cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, aos quais denominamos *gêneros do discurso*” (Bakhtin, 2006a:262). Como a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas e inesgotáveis, a sua peculiar característica de heterogeneidade compromete a definição da natureza geral do enunciado. Por isso, segundo Machado (in Brait, 2006), Bakhtin decide desenvolver um estudo sobre gêneros discursivos que contemple não uma classificação das espécies, mas o dialogismo do processo comunicativo, que se dá por meio das relações interativas. Gêneros e discursos passam a compreender às esferas de uso da linguagem verbal ou à da comunicação fundada na palavra. Em outras palavras, Stella (in Brait 2006:181) melhor esclarece:

Em Estética da criação verbal, diz-se que a palavra é inoculada pelos gêneros do discurso no projeto discursivo do sujeito. O projeto discursivo refere-se ao esgotamento do objeto de sentido, ou seja, o que eu quero dizer deve ser dito, considerando-se os interlocutores e os contextos de circulação específicos. E as palavras, escolhidas para constituírem o

projeto discursivo, possuem, em seu bojo, traços que permitem sua utilização, de acordo com determinado gênero, em uma determinada situação. A escolha das palavras possíveis em um contexto de utilização, por sua vez, só é possível, porque elas já foram experimentadas por outros locutores em situações semelhantes.

Sendo assim, pode-se entender que, para Bakhtin, os gêneros do discurso se constituem na relação com a atividade humana e, de certa forma, se estabilizam a partir de novas situações sociais de interação verbal. Bakhtin (2006a) subdivide os gêneros do discurso em dois grupos: gêneros primários e gêneros secundários. De acordo com o autor, os gêneros primários ou simples são constituídos em circunstâncias de comunicação verbal espontânea, vinculada às experiências cotidianas e/ou íntimas, como por exemplo: conversas entre amigos, cartas pessoais, anotações particulares, convites informais etc. Os gêneros secundários aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural mais complexa, mais evoluída e têm um caráter relativamente mais formal, como por exemplo: palestras, aulas, reportagens, contos, poemas, teatro, tese, monografia, etc. Além de chamar atenção para as relações intercambiáveis entre os gêneros primários e secundários, visto que são relações de inclusão e de transmutação em que um gênero é absorvido por outro, Bakhtin (2006a:283) afirma que,

Os gêneros do discurso organizam o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar o nosso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo da fala.

No que tange ao quadro teórico da Análise do Discurso, de acordo com Maingueneau (2004:59), “todo texto pertence a uma categoria de discurso, a um gênero de discurso”, que varia de acordo com as necessidades da vida social, ou seja, pela função social a ser contemplada. Por isso, ignorar o modo de produção de determinados gêneros pode significar, social e politicamente, marginalização e exclusão.

Furlanetto (in Meurer et alii, 2009) observa que, para Maingueneau, a organização textual em si mesma (como objeto acabado) e a situação de comunicação (como limite) devem ser consideradas na sua interinfluência. É a atividade enunciativa que, inserida num lugar social, produz um contexto amplo e, a partir deste, se dá a compreensão interdiscursiva e a definição de um arquivo – constituição da memória discursiva. A produção e a interpretação de um discurso, isto é, enquadrar o seu dizer em um gênero e reconhecer os gêneros em que os enunciados se apresentam, são domínios da competência genérica, especialmente associada à competência enciclopédica (conhecimentos ilimitados sobre mundo) que, constituem, pois, a competência comunicativa.

Maingueneau (2004) afirma que a importância de se dominar vários gêneros de discurso é um fator de considerável economia cognitiva, pois, em um instante somos capazes de identificar o gênero de um dado enunciado, podendo nos concentrar apenas em um número reduzido de elementos, assegurando, portanto, a comunicação verbal e evitando mal-entendidos entre participantes de trocas verbais. O autor, então, apoiado na ênfase que Bakhtin dá aos gêneros do discurso por meio de uma hipótese, faz a seguinte citação: “[...] Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível”.

Na perspectiva adotada por Maingueneau (2004), as diferentes formas de apreensão do discurso correspondem a tipologias de diferentes ordens: a) tipologias comunicacionais, “[...] que indicam aquilo que se faz com o enunciado, qual é a sua orientação comunicacional.” Elas apresentam-se ora como classificações por funções da linguagem (os discursos são classificados de acordo com a função predominante), ora por funções sociais (funções que seriam necessárias à sociedade, por exemplo, “função religiosa”); b) tipologias de situações de comunicação, gêneros do discurso (sempre vinculados a um contexto sócio-

histórico), gêneros e tipos (os gêneros de discurso pertencem a diversos *tipos* de discurso associados a vários setores de atividade social) e outras classificações, seja pelo lugar institucional, pelo estatuto dos parceiros dos discursos ou pelo posicionamento ideológico; c) tipologias linguísticas e discursivas: tipologias enunciativas (baseada em propriedades linguísticas/enunciativas), tipologias discursivas (a serem desenvolvidas, pois, por um lado, não separariam as caracterizações ligadas às funções, aos tipos e aos gêneros de discurso e, por outro, as caracterizações enunciativas).

Além dessa caracterização tipológica, para Maingueneau (2004:65-68), os gêneros de discurso são atividades sociais submetidas a critérios e condições de êxito: *uma finalidade reconhecida* (“estamos aqui para dizer ou fazer o quê?” - objetivo); *o estatuto de parceiros legítimos* (determina-se de quem parte e a quem se dirige a fala); *o lugar e o momento legítimos* (todo gênero de discurso implica um certo lugar e um certo momento, os quais não são evidentes - a temporalidade, por exemplo, implica vários eixos: uma periodicidade, uma duração de encadeamento, uma continuidade, uma duração de validade); *um suporte material* (dimensão midiológica dos enunciados – o texto é inseparável de seu modo de existência material); *uma organização textual* (“dominar um gênero de discurso é ter uma consciência mais ou menos clara dos modos de encadeamento de seus constituintes em diferentes níveis”).

Maingueneau (2004:69-70), ainda no que se refere à caracterização dos gêneros de discurso, recorre à utilização de metáforas (com valor pedagógico) emprestadas de três domínios: jurídico (*contrato*), “significa afirmar que ele é fundamentalmente cooperativo e regido por normas”; lúdico (*jogo*), “um gênero implica um número de regras preestabelecidas mutuamente conhecidas e cuja transgressão põe um participante ‘fora do jogo’”; e teatral (*papel*), “cada gênero de discurso implica os parceiros sob a ótica de uma condição determinada e não de todas as suas determinações possíveis. [...] De um certo modo, nossa personalidade é tecida com os ‘papéis’ em que atuamos”.

Diante do exposto, pode-se afirmar que os gêneros do discurso regulam “o como” da enunciação sempre em relação a um outro, ou seja, não basta querer dizer, é preciso saber o que se pode dizer, o que se deve dizer e como dizer-se-á. Tudo depende do contexto em que se está inserido, do lugar que se ocupa socialmente, da imagem (de si) que se quer construir (ou desconstruir) e com que

intenção, mas sempre em relação a um outro, já que o maior objetivo é estabelecer uma interação verbal, a partir da e/ou na qual seja possível uma construção assertiva de sentidos. A adaptação do dizer é o dito, ainda que não-dito.

2.5. Cenas de enunciação e organização discursiva

Para Maingueneau (1997), a dêixis discursiva corresponde aos limites espaciotemporais em que se dá o processo de produção do discurso, mas também define, no nível discursivo, o universo de sentido construído por um determinado posicionamento (ideológico) no momento da enunciação; é a cenografia de uma formação discursiva; está relacionada à memória discursiva. A partir dessa relação entre discurso e memória, Maingueneau (1997) propõe a noção de dêixis fundadora, situações de enunciação anteriores, e dêixis instituída (atual), sendo que esta se utiliza daquela como repetição e parte de sua legitimidade. Ao concordar com o autor, Borges (2000:01) complementa:

E o universo de sentido se dá pela presença dos sujeitos do discurso, o tempo-espço de enunciação, constituídos a partir da interferência da ideologia no processo de produção do discurso. Considera-se, assim, que na perspectiva da AD a identificação dos sujeitos do discurso não poderá ser feita apenas pela identificação das marcas lingüísticas que os representam como locutores e alocutários, definidos pelas formas paradigmáticas do eu e do tu.

Os “papéis” dos sujeitos na enunciação (locutor-alocutário/enunciador-enunciatário ou destinatário) constituem um dos fatores da cenografia discursiva.

As cenas da enunciação, para Maingueneau (1997), dependendo do ponto de vista que assumem, classificam-se em cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso, por isso necessita de que nos situemos para interpretá-lo, a fim de que reconheçamos, por meio da sua organização, a função a que se presta e em nome de quê o discurso interpela o co-enunciador; já a cena genérica define o papel do discurso, o modo como ele se

apresenta para o co-enunciador – “[...] é parte de um contexto, é a própria cena que o gênero prescreve, enquanto a cenografia é produzida pelo texto” (Maingueneau, 2008a:155). Quanto à cenografia, cena da enunciação em prática, o próprio autor (op.cit:2000:10), define como:

*A situação de enunciação não é um simples quadro empírico, ela é construída como **cenografia** através da enunciação. Aqui -grafia é um processo legitimante que traça um círculo paradoxal: o discurso implica um enunciador e um co-enunciador, um lugar e um momento da enunciação através dos quais se configura um mundo que, em contrapartida, os valida através de seu próprio desdobramento: nesse sentido, a cenografia está ao mesmo tempo a montante e a jusante da obra.*

Contudo, essa encenação da linguagem (legitimação do discurso) não implica somente uma articulação de proposições, mas também, conforme Maingueneau (2000:11), “investimento imaginário do corpo, a adesão ‘física’ a um certo universo de sentido. As ideias se apresentam através de uma maneira de dizer, que é também uma maneira de ser, associada a representações e normas de ‘postura’ do corpo em sociedade”.

Conclui-se, pois, que a cenografia, na sua inter-relação com o processo de construção da imagem de si refletida no discurso, por meio da adesão do sujeito ao seu discurso - o *ethos* discursivo - é responsável pelo modo de organização do próprio discurso, que pode “mostrar e atestar sua legitimação – sua conformidade com o critério de Verdade”, de acordo do Maingueneau (2000:11).

CAPÍTULO III

A ORGANIZAÇÃO LINGUÍSTICO-DISCURSIVA DO DISCURSO FUNK

3.0. Introdução

Após termos apresentado, nos capítulos anteriores, as categorias que selecionamos para fundamentar nossa pesquisa e que pautam nas perspectivas da AD, conforme Maingueneau, faz-se necessário explicitar o objeto de análise do trabalho, os discursos de letras de música funk, e proceder à análise, propriamente dita. Assim sendo, as categorias selecionadas são: gênero do discurso, interdiscurso, o tema e o vocabulário, dimensões da semântica global.

Partimos dos estudos de Bakhtin acerca de gêneros de discurso e classificamos as letras de música funk como um gênero do discurso, visto que eles apresentam certa regularidade quanto à temática que, geralmente, está relacionada ao sexo, às drogas, à violência e ao preconceito; quanto ao estilo, pois seus enunciados são marcados linguisticamente por temas e um vocabulário, que tratam de sexo, violência, drogas e preconceito, por um estilo coloquial e por marcas linguísticas que, em versos, apresentam rimas e mais sonoridade, portanto, da ordem do discurso literário.

No entanto, para Maingueneau, não são apenas essas as regularidades que definem a caracterização de um gênero do discurso, mas a soma delas à função social a que se propõem. No caso do gênero do discurso funk, a letra e a melodia são identificadas na prática social como música funk.

Portanto, os textos de funk a serem analisados, concebidos como discurso funk, constituem a cena genérica e, fundados pelo discurso literário, constroem, dessa forma, os quadros cênicos desses discursos.

A análise está organizada da seguinte forma: primeiramente, selecionamos textos que tomam como tema o sexo (texto 1), preconceito (texto 2) e questão social (texto 3). Em seguida, após a análise do tema e do vocabulário, dimensões da semântica global, analisamos cada um dos discursos, a partir das categorias gênero do discurso e interdiscurso.

3.1. Análise do texto 1: *Solteiro na putaria (MC Frank)*

Mulherada ?!?!

Estou Solteiroooooo!

(gritos)

Fiquei 3 anos casados, só ó !

2010 ano novo, vida nova,

Gente, não casem!

Casar é uma Merda!

Vocês acham que fiquei triste quando me separei?

(COISA NENHUMA)

Na moral, tipo Casseta e Planeta, quem assisti vai entender

Vocês acham que deixei de chupar uma xoxota quando eu separei?

(Tipo Casseta e Planeta),

Vocês acham que deixei de comer um cuzinho quando me separei?

Sabe o que eu fiz?

Fiz uma música:

Não quero mais casamento, ser solteiro que é a vantagem

Nóis dorme na putaria e acorda na sacanagem

Nóis dorme na putaria e acorda na sacanagem

Tua mulher tá enchenado saco, te zuando o tempo inteiro

Manda ela pro caralho, parti logo pro puteiro

Vem comigo, vamo junto, vamo pra casa de massagem

Nóis dorme na putaria e acorda na sacanagem

Nóis dorme na putaria e acorda na sacanagem

Depois de 8 meses a desgraçada me liga e fala:

"Frank, vamo volta?"

Porra, depois que eu já tinha ido na Bahamas, depois que já tinha ido na Romanza,

LoveStory, depois que já tinha comido a metade das xoxota de São Paulo

Ela me liga, e fala que quer volta aí eu tive que falar pra essa filha da puta:

"A fila anda, a catraca gira, se sentiu saudades, vai pro final da fila, saudades vai pro final da fila"

Quando você me largou, tu me deixou na miséria, agora quer volta quer sentar na janela?

Para de caô, com você não quero briga

Se sentiu saudades, tu vai pro final da fila
Se sentiu saudades, tu vai pro final da fila
Vou te dar um papo reto, você não dá no couro
Sai de perto de mim eu não quero te ver nem pintada de ouro
O bagulho é sério, escuto o que eu te falo
Não te como no Rio, só como as mulheres de São Paulo
Se liga na idéia, vê se não se espanta
Essa nova é foda
A fila anda, a catraca gira, se sentiu saudades, vai pro final da fila, saudades vai pro final da fila

O discurso do funk **Solteiro na Putaria** está materializado em texto que toma como tema a questão da sexualidade e, em virtude de assumí-la por meio de uma cenografia específica, desvela a intimidade do homem e apresenta como atrativo principal a liberdade/libertinagem, que pode ser propiciada pela vida de solteiro.

Como já verificado anteriormente, o funk carioca tem uma predileção pelo apelo erótico, sexual, nas letras de suas músicas, e, no discurso em análise, podemos observar a presença deste tema, marcado no título do discurso *Solteiro na Putaria*. Nesse discurso, o apelo erótico está ligado à vantagem de ser solteiro e poder relacionar-se sexualmente com várias mulheres, instituindo uma cenografia legitimada pelo próprio discurso. O enunciador se apresenta como um homem que fora casado e, após separar-se, ficar solteiro, por isso, poder comparar as duas rotinas, de casado e de solteiro, em relação à atividade sexual, conforme recorte: *Não quero mais casamento/Ser solteiro é que é a vantagem/ Nós dorme na putaria e acorda na sacanagem*.

Verifica-se, também, que o apelo erótico banaliza o sentido de casamento, assim como a importância da mulher em relação à sexualidade, expondo-a, ainda, como acontece na relação sexual, na intimidade: *Vocês acham que deixei de chupar uma xoxota quando eu separei?* e *Vocês acham que deixei de comer um cuzinho quando separei?* A escolha lexical feita pelo enunciador instaura uma exposição do corpo, principalmente, dos órgãos sexuais, na medida em que expõe a intimidade e enfatiza seus desejos eróticos.

É a forma permissiva de tratar o sexo, tanto para o homem quanto para a mulher que, mesmo tendo sido “largada” pelo marido, com a justificativa de “encher

o saco” e “não dar no couro” – *Tua mulher tá enchendo o saco, te zuando o tempo inteiro* – ou seja, ser chata e não satisfazer sexualmente o homem, tenta reatar o relacionamento; mas, agora, tem de esperar chegar a sua vez: *A fila anda, a catraca gira/ se sentiu saudade/ vai pro final da fila*. Não há qualquer indício de amor nessa relação homem-mulher, no que se refere à vida matrimonial.

No primeiro recorte do discurso, o enunciador mostra-se avesso ao casamento, instalando-se como solteiro, porém já com a experiência de ter sido casado. *Não quero mais casamento*. A sua condição de ex-casado oferece-lhe a condição de comportar-se como conhecedor das duas realidades e instala-se no discurso como conselheiro, fato que pode ser observado linguisticamente pelo emprego de verbos no modo imperativo - *manda, parte, vem, vamo*.

Para reforçar a vantagem de ser solteiro, o enunciador recorre às citações de famosas casas de massagem, casas noturnas, boates, danceterias – *Bahamas, Romanza, LoveStory*, estas, localizadas em São Paulo, capital, em bairros nobres – frequentadas por aqueles que têm abastado recurso financeiro ou estão entre as celebridades da mídia, mostrando, dessa forma, que a condição socioeconômica do solteiro também é vantajosa. Nesta perspectiva, observamos que o discurso vai se construindo uma imagem de solteiro que o caracteriza pela sexualidade e pelas condições sociais e econômicas.

Deve-se ressaltar que os MC's preocupam-se em fazer adaptações nas músicas, de acordo com os lugares em que os bailes acontecem; logo, numa apresentação no Rio de Janeiro, privilegiar-se-ão casas como a Paris Café, localizada na Barra da Tijuca. O enunciador mostra-se, pois, preocupado em estabelecer a interação com seu co-enunciador, de forma assertiva, a fim de legitimar o seu discurso.

Ao se referir à vida de solteiro, a casamento, à mulher (esposa) e às outras mulheres, o vocabulário e/ou expressões utilizadas estão sempre relacionados ao discurso erótico: *“chupar xoxota”, “comer um cuzinho”, “putaria”, “sacanagem”, “casa de massagem”, “comido”, “não dá no couro”*. Essas marcas do campo discursivo erótico definem o posicionamento do enunciador frente ao sentido da vida de casado e da vida de solteiro, bem como ao conceito de utilidade (sexual) que a mulher recebe.

São marcas que chocam pela forma explícita como são inscritas, que fogem aos padrões sociais esperados principalmente quanto ao casamento, que, aqui,

apresenta-se destituído de qualquer valor ético e/ou moral. A mulher, tratada de forma desrespeitosa, “*Manda ela pro caralho*”, “*a desgraçada me liga*”, “*tive que falar pra essa filha da puta*”, é objeto dos casados e dos solteiros.

No discurso em análise, dado o apelo ao erotismo como recorrência, o enunciador utiliza de vocabulário coloquial, a fim de suscitar a adesão de seu co-enunciador, que também passa a integrar o discurso. Esta assertiva pode ser comprovada pelo uso de “*zuando*”, “*dar um papo reto*”, “*se liga na idéia*”, “*o bagulho é sério*” “*caô*³⁷”, muito utilizados no universo funk. Somam-se a este vocabulário as rimas como *vantagem/sacanagem*, *inteiro/puteiro*, *massagem/sacanagem*, *miséria/janela*, *briga/fila*, *couro/ouro* e transgressões às normas gramaticais como a falta de concordância verbal *nóis dorme [...] e (nóis) acorda*.

É importante destacar em *Nóis dorme na putaria/ E acorda na sacanagem* que tanto “putaria” quanto “sacanagem”, por se fundarem na expressividade linguística, constroem o sentido no mesmo campo semântico, o que significa que a noite do solteiro numa casa de entretenimento é apenas sexo. Isso é o que o homem solteiro do funk procura como prazer para sua vida, diferentemente do que acontece com o homem casado, já que este último, conforme a moral e os bons costumes, deve deitar e se levantar com a mesma mulher, a sua esposa.

O tom de aconselhamento que o enunciador impõe ao discurso, dado o ritual enunciativo a que está submetido – o baile funk –, propicia ao co-enunciador estar no lugar do outro e, momentaneamente, experimentar tal condição. Retoma-se aqui a questão da festa, como que um ritual religioso, haja vista a redistribuição de energia aos participantes, por meio dos cantos, das danças e dos gritos.

3.2. Análise do texto 2: *Casa na favela (MC Catra e MC Duda)*

Em uma casa na favela

Um jovem lá morava

Não tinha pai, não tinha mãe

Não tinha família para orientá-lo

Ele vivia no meio da perdição

³⁷ Caô: mentira; problema; brincadeira.

*Ele era apenas um cidadão
Que gostava de andar como os outros,
Com roupa nova e dinheiro no bolso*

*E muito mal tinha cursado o 1º grau
E a vida que levava não era legal
Tinha vivido seu passado no escuro,
E seu presente era sem futuro*

*Independente de tudo
Queria ser feliz
Viver sem preconceito no seu próprio país
Mas entre a sociedade não obteve respeito
E a cada dia que passava aumentava o preconceito*

*E se sentiu fracassado
Perdeu a razão de viver
E já não se emportava em ser feliz ou sofrer
E perguntava a si mesmo
"Onde foi que eu errei?"
Para carregar na vida
O mal que herdei*

*Fico cansado de tentar achar as respostas
E todos que se diziam amigos viraram-lhe as costas
E sua vida se tornou um grande tormento
Até que ele "colocou" Jesus em seu pensamento
E a partir daquele dia sua vida mudou
Ele encontrou alegria
Ele encontrou o amor
Ele encontrou tranquilidade que faltava no lar
Ele aceito Jesus
Falta você aceitar*

Encontro, Cachoeirinha, ...

já aceitaram Jesus

falta você aceitar

Vem Boréu, vem Formiga,...

já aceitaram Jesus

falta você aceitar

Abarão, Mestre de Jacarepaguá

já aceitaram Jesus

falta você aceitar

Nova Brasília a fé, Chatuba e Agamba

Vigário, Vila Ideal, Dois Irmãos, Cidade Alta

já aceitaram Jesus

falta você aceitar

com muita fé em Deus

paramos por aqui

eu, Catra, o fiel

eu, Duda, MC

que todos sejam iluminados

pelo justo dos céus

eu, Duda, MC

eu, Catra, o fiel

para quem não se ligou

acho bom se ligar.

O enunciador inicia o discurso **Casa na favela** por meio do adjunto adverbial de lugar “em uma casa na favela”, marcando, dessa forma, a cenografia em que se desenvolve a temática acerca da trajetória da vida de um jovem que, lá, mora. Como se não bastasse fazer parte dessa classe social marginal, o jovem é orfão de pai e mãe, o que significa estar mais ainda à margem da sociedade, pois *Não tinha família para orientá-lo, [...] vivia no meio da perdição.*

Esse jovem queria ser como qualquer outro: usar roupa nova, ter dinheiro, ter estudo, ter futuro, ser respeitado, ser feliz: *Ele era apenas um cidadão/ Que gostava de andar como os outros/ Com roupa nova e dinheiro no bolso.* No entanto, por morar na favela e ter, lá, suas raízes, ele era vítima do preconceito que a sociedade e o seu país dispensam aos denominados invisíveis:

E muito mal tinha cursado o 1º grau/ E a vida que levava não era legal/ Tinha vivido seu passado no escuro,/ E seu presente era sem futuro/ Independente de tudo/ Queria ser feliz / Viver sem preconceito no seu próprio país/ Mas entre a sociedade não obteve respeito/ E a cada dia que passava, aumentava o preconceito

Por conseguinte, tem uma trajetória de vida triste, sem perspectivas de futuro, sem amigos, um cidadão da exclusão à procura de respostas para a frequente indagação que fazia a si próprio: *Onde foi que eu errei/ Para carregar na vida/ O mal que herdei?* Resposta, esta, encontrada na religião, na fé, na aceitação de Jesus: *Até que ele colocou Jesus no seu pensamento/ A partir daquele dia, tua vida mudou/ Ele encontrou alegria/ Ele encontrou amor/ Ele encontrou a tranquilidade que faltava no lar/ Ele aceitou Jesus.*

O discurso se constrói permeado pelo discurso do preconceito, da discriminação, da marginalização. Observamos as marcas linguísticas *favela, perdição, preconceito, fracassado, sofrer, tormento*, somadas a *E muito mal tinha cursado o 1º grau/ E a vida que levava não era legal/ Tinha vivido seu passado no escuro*, explicitando a dura realidade de um jovem da periferia, que está a margem de uma sociedade excludente e de um país injusto, que trata o povo com desigualdade, sem respeito, desprovido de políticas públicas sérias. Em consequência, tem-se um jovem à beira do crime e das drogas – significado de *perdição*, na memória coletiva, na relação com a vida na favela –, discriminado até por aqueles que se diziam amigos, cansado e castigado pela preconceituosa e discriminadora sociedade:

Queria ser feliz/ Viver sem preconceito no seu próprio país/ Mas entre a sociedade não obteve respeito/ E a cada dia que

*passava, aumentava o preconceito/ E se sentiu fracassado/
Perdeu a razão de viver/ E já não se importava em ser feliz ou
sofrer/ [...] Ficou cansado de tentar achar as respostas/
E todos que se diziam amigos viraram-lhe as costas/
E sua vida se tornou um grande tormento*

A construção do discurso se dá por meio de uma narrativa em versos, apresenta rimas como 1º. *grau/legal, escuro/futuro, feliz/país, respeito/preconceito, viver/sofrer, errei/herdei, respostas/costas, tormento/pensamento, mudou/amor, lar/aceitar*, mas, ao inscrever o referente numa nova cenografia – sua vida fora transformada por Jesus –, o enunciador impõe ao discurso um tom de testemunho:

*Até que ele "colocou" Jesus em seu pensamento/ E a partir
daquele dia sua vida mudou/ Ele encontrou alegria /Ele
encontrou o amor/ Ele encontrou tranquilidade que faltava no
lar/ Ele aceitou Jesus / Falta você aceitar*

Verificam-se, dessa forma, marcas do discurso evangélico, conforme os recortes *Até que ele colocou Jesus no pensamento* e *Ele aceitou Jesus*, expressões que são da memória coletiva, no que se refere a se converter à religião evangélica, isto é, aquele que *põe Jesus no pensamento*, que *aceita Jesus*, torna-se evangélico.

Nesse tom de testemunho de vida, apresentado em igreja evangélica, o jovem passa a ser respeitado e serve como exemplo para outros jovens que estejam passando pelo mesmo *tormento*, justificado por *Ele aceitou Jesus/ Falta você aceitar*. Observa-se que, neste momento, o enunciador se dirige ao co-enunciador, por meio do pronome de tratamento “você”, utilizando-se, pois, do discurso direto. Vale ressaltar que Jesus transforma a vida do jovem de tal forma que o amor, a alegria e a tranquilidade que lhe faltavam passam a fazer parte de um lar e, não, uma casa na favela. A marca linguística *lar*, que demonstra aconchego, opõe-se a *uma casa na favela*, que traz consigo todos os significados ruins de origem: sinônimo de sujeira, foco de doenças, bagunça, desconforto, miséria, etc.: *E a partir*

daquele dia sua vida mudou/ Ele encontrou alegria/ Ele encontrou o amor/ Ele encontrou tranquilidade que faltava no lar/ Ele aceitou Jesus/ Falta você aceitar.

Casa na favela é um discurso que deixa bastante latente o antigo e primeiro propósito da música *funk*, o de manifestação cultural suburbana, de conscientizador, no que tange ao preconceito e à discriminação, embora, apresentando-se, também, como testemunho de vida (pretexto), com o objetivo de abarcar fiéis. Ao mesmo tempo, pode-se levantar a hipótese de que converter-se pode ser a única solução para amenizar o sofrimento da periferia, obter conforto para enfrentar os problemas do dia a dia, preencher o vazio deixado pelo sentimento de invisibilidade.

3.3. Análise do texto 3: *Funk do Lula (Gaiola das Popozudas)*

*Conheci o Lula no Complexo do Alemão,
E ele não tirou o olho do meu popozão
Com todo respeito, senhor presidente,
O senhor gostou de mim, e o seu olhar não mente
Mas, senhor presidente, meu papo é outro
Sou popozuda e represento a voz do morro
Luís Inácio é do povo, e escuta o que ele diz
A favela tem muita gente, que só quer é ser feliz
Que Dilma que nada! Me leva pra Casa Civil
Vou por o som na caixa e balançar o quadril
O funk não é problema, para alguns jovens é a solução
Quem sabe algum dia viro ministra da Educação.*

O discurso *Funk do Lula* é cantado pelo grupo *funk* denominado Gaiola das Popozudas. Valesca, vocalista do grupo, compôs a música após uma visita do então Presidente Luís Inácio Lula da Silva ao Complexo do Alemão³⁸, temática desenvolvida pelo discurso.

³⁸O Complexo do Alemão é um bairro-favela da Zona Norte do Rio de Janeiro, constituído por um conjunto de 13 favelas e cerca de 97.000 habitantes. A região é conhecida como *A Faixa de Gaza do Rio*, porque concentra 40% dos crimes da cidade. Vale ressaltar que o Complexo do Alemão faz parte do PAC (Projeto de Aceleração do Crescimento), um projeto desenvolvido pelo Governo Federal.

No primeiro enunciado do discurso *Conheci o Lula no Complexo do Alemão/* - o enunciador mostra-se ao co-enunciador por meio da desinência verbal de “conheci”, portanto, sujeito implícito em primeira pessoa, o fiador do que enuncia. Nesse momento, o enunciador também constrói a cenografia em que o discurso se materializa, por meio das dêixis enunciativas “conheci”, verbo no pretérito perfeito do modo indicativo, e “no Complexo do Alemão”, adjunto adverbial de lugar. Respectivamente, tempo e espaço da enunciação.

O referente é “o Lula” que, ao ser retomado por “ele”, encanta-se pelo “popozão” de uma mulher representada pelo enunciador: *E ele não tirou o olho do meu popozão*. Nesse momento, o referente “ele”, um homem, constrói uma cena que pressupõe o discurso da sedução, ou seja, no funk, o “popozão” está mesmo para atrair a atenção dos homens, é, ao mesmo tempo, o objetivo e o objeto da mulher do funk, haja visto que o movimento principal da dança do funk, advém da região glútea, do “rebolado dos quadris”. Logo, projeta-se no enunciador uma imagem de sedutor, validada pela cena e pelo próprio enunciado, “do meu popozão”. A mulher “popozuda” faz refletir na figura do enunciador a falta de ingenuidade da mulher que representa, que, pelas condições de produção, já esperava tal atitude do homem. Isso acontece em virtude do esteriótipo representado pela mulher do funk, instalado em nossa memória – é o pré-construído.

No entanto, esse momento de tensão do discurso é desfeito pelo próprio enunciador, ao reconstruir o seu co-enunciador por meio do vocativo “senhor presidente”, para quem explicita, diretamente, a sua satisfação quanto ao desvio do olhar para o seu “popozão” - *O senhor gostou de mim, e o seu olhar não mente* - e do conectivo “mas” que, adversativo, faz emergir no discurso o verdadeiro motivo da presença do enunciador na constituição dessa cenografia: *Mas, senhor presidente, meu papo é outro/ Sou popozuda e represento a voz do morro*. O enunciador, então, representado pela mulher que tem um “popozão”, mostra-se ao seu co-enunciador, o “senhor presidente”, como porta-voz da comunidade do Complexo do Alemão, esse é o seu papel social.

Reconstruída a imagem do enunciador à de mediador de possíveis causas referentes àquela comunidade, a enunciação passa a ser engendrada pelo discurso político, já que o enunciador, representado pela “popozuda” porta-voz do povo, impõe ao co-enunciador, papel de mesmo valor. Entretanto, nesse momento, o co-enunciador passa a referente e é apresentado ao novo co-enunciador, a

comunidade, como Luis Inácio, homem do povo e, dele, representante, pessoa comum: *Luis Inácio é do povo, e escuta o que ele diz*.

O enunciador dá voz ao referente, por meio do emprego do modo imperativo “escuta”, como que para pedir a adesão do povo (co-enunciador) à enunciação a ser proferida por Luis Inácio, que, assim, passa a enunciador. Ao tecer o emaranhado do discurso por meio do discurso direto, confere à cena inscrita um tom de veracidade, de acontecimento empírico. Apresenta-se, aqui, a intertextualidade, do plano da semântica global, pois constrói-se a enunciação, fazendo o empréstimo de um enunciado já citado num outro tempo e espaço discursivos: *A favela tem muita gente, que só quer é ser feliz*. O enunciado é, pois, o responsável pela identidade discursiva entre os sujeitos do discurso.

Essa voz que emerge na enunciação, que marca a presença do Outro no e por meio do Mesmo, confirma a presença das diferentes vozes que podem constituir um discurso – a polifonia. Vale ressaltar que tal enunciação nos remete a uma outra música funk, denominada *Rap da Felicidade*³⁹ – sob a perspectiva da AD, é um discurso, predominantemente, atravessado pelo discurso da exclusão – e muito conhecida pela comunidade funkeira (quase um hino do funk).

A cena que, nesse momento, se inscreve num discurso da exclusão, confirma, legítima o lugar social que Luís Inácio, representado pelo co-enunciador, ocupa: representante do povo que reconhece os anseios e as dificuldades dos moradores de uma “favela” (no caso, a comunidade do Complexo do Alemão); homem comum e normal do mundo funk, pois também se deixou seduzir por um “popozão”; conhecedor do funk, porque construiu sua enunciação utilizando-se da parafraseagem de outro trecho de música funk, portanto, mais um adepto a esse estilo musical.

Em *Que Dilma que nada! Me leva pra Casa Civil*, “a mulher popozuda” é re-inscrita como enunciador e faz um pedido ao co-enunciador que, novamente, está representado pela figura do presidente, devido ao vocabulário utilizado na enunciação: “*Dilma*”⁴⁰ e “*Casa Civil*”⁴¹. Os dois termos citados são do universo

³⁹Eu só quero é ser feliz/Andar tranquilamente/Na favela onde eu nasci/É.../E poder me orgulhar E ter a consciência/que o pobre tem o seu lugar/Fé em Deus... (trecho da música).

⁴⁰Quando da visita ao Complexo do Alemão, Ministra-Chefe da Casa Civil e, atualmente, presidente do Brasil.

⁴¹ Órgão essencial da Presidência da República responsável, entre outros assuntos, pela assistência e pelo assessoramento direto e imediato ao Presidente da República, no desempenho de suas atribuições.

semântico em que o Presidente da República se instala, portanto, do discurso político – interdiscursividade.

O enunciador, ao proferir a sua enunciação, de modo bastante informal e coloquial, “*Que Dilma que nada!*”⁴² e “*Me leva pra Casa Civil*”⁴³, causa um efeito de humor à enunciação. Esse tom de humor é reforçado pelo enunciador em *Vou por o som na caixa e balançar o quadril*, pois é nesse papel social que a mulher “popozuda”, representada pelo sujeito enunciador, sabe, melhor atuar. Afinal, *O funk não é problema, para alguns jovens é a solução*, o funk tem o seu lado bom, é uma forma de ascensão social, e a comunidade só quer ser feliz, por isso o funk também é sinônimo de festa, alegria, meio de extravasar as tensões inerentes à vida de uma comunidade periférica.

Dessa forma, o enunciador tece o escancarar do discurso num “tom” de humor, levantando a hipótese *Quem sabe algum dia viro ministra da Educação*. Pode-se depreender a partir dessa hipótese, que o enunciador, representado pela mulher “popozuda”, está se propondo a dançar o funk na Casa Civil, porque o Luis Inácio (co-enunciador), homem do povo, comum, normal porque apreciador de “popozão”, adepto ao funk, conhecedor dos problemas da comunidade do Complexo do Alemão, o senhor presidente (co-enunciador), Lula (co-enunciador), identifica-se com esse enunciador, talvez, até entrasse na dança (literalmente!).

O enunciador estabelece, pois, a interação verbal enunciador-co-enunciador por meio do discurso da sensualidade, atravessado pelos discursos político, de exclusão, da mulher e do homem do funk. Todo o empenho do enunciador, na obtenção do êxito da interação verbal estabelecida, se dá a partir do lugar discursivo que ocupa e em relação ao outro do discurso, levando-se em conta as condições de produção. Vale lembrar que o funk nasceu na/para a periferia.

Toda a articulação entre o linguístico e o extralinguístico, se voltada para a análise do interdiscurso deste discurso - o discurso funk - fundado pelo discurso literário, traz à tona a disputa da relação discursiva entre os discursos da sensualidade, dos excluídos, da mulher e do homem do funk e do político. Essa heterogeneidade constitutiva, denominada por Maingueneau memória discursiva, confere ao processo discursivo tais efeitos de sentidos. É o primado do

⁴² Observar que o ponto de exclamação é co-responsável pelo efeito de humor da enunciação “*Que Dilma que nada!*”.

⁴³ O “Me” iniciando uma oração é da linguagem escrita coloquial, comum na reprodução de língua falada, o que demonstra diálogo.

interdiscurso, ou seja, a materialização do discurso por meio das operações enunciativas que se articulam às organizações textual e institucional, realizadas pelos sujeitos da enunciação, num determinado tempo e num determinado espaço: prática discursiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a década de 80, precursor diferencial na formação de uma visão de mundo de uma parcela significativa de jovens, o *funk*, atualmente, é considerado um fenômeno cultural, haja vista a sua crescente veiculação na mídia e a sua abrangência social, não mais restrita ao morro. Embora suburbano, o *funk* atrai adeptos de diferentes camadas sociais e convive com a demonização e a glamourização da mídia.

De acordo com o que pudemos constatar a partir da análise das amostras, ainda que permeando espaços que vão da pobreza ao requinte, o *funk* mantém as suas raízes suburbanas, mostrando que as condições de produção a que está submetido refletem, deixam marcas no funcionamento discursivo e trazem à tona, principalmente, temas relacionados à sexualidade, preconceito, discriminação, violência e drogas.

Utilizando-se de um vocabulário inerente ao mundo funk, isto é, repleto de “palavrões”, neologismos, gírias, transgressões às normas, que regem a língua padrão, o discurso *funk* continua a sua tentativa de expor a dura realidade dessa camada social marginal. Para alguns, torna-se difícil compreender ou mesmo aceitar essas marcas mais do que linguísticas, visto que a materialização destas é, apenas, o indício da historicidade que as envolve e na qual estão envolvidas.

De acordo com Oswald de Andrade, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), *A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.*

Essa citação corrobora com a AD, que preconiza a importância da soma do linguístico ao extralinguístico para se compreender um discurso, efetivamente. Foi a AD de fundamentou nossa análise, expandiu nossos horizontes, ampliando e aprofundando a pesquisa no que se refere à compreensão do discurso funk e ao uso de suas marcas linguísticas.

Enquanto educadores que somos, necessitamos estimular nossos alunos à compreensão do discurso para além dessas marcas. Necessitamos, também, das marcas que a história de um determinado lugar, num determinado tempo, deixou-nos para construirmos os sentidos que, às vezes, parecem não existir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

ARCE, J. M. V. *O funk carioca*. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90. Funk e Hip Hop. Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006b.

BORGES, Maria V. *A dêixis discursiva: formas de representação do sujeito, do tempo e do espaço no discurso*. *Revista do GELNE*, vol. 2, no. 2. Universidade Federal de Alagoas, 2000.

BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. *Introdução a análise do discurso*. 2 ed. Campinas:UNICAMP,1993.

ESSINGER, Sílvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. 7 ed. Tradução Luiz Felipe Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FREIRE FILHO, J. & HERSCHMANN, M. *Funk Carioca: Entre a Condenação e a Aclamação da Mídia*. *Revista ECO-Pós*, agosto-dezembro de 2003, pp. 60-72.

FURLANETTO, Maria M. *Gênero do discurso como componente do arquivo em Dominique Maingueneau*. In: MEURER et alii (orgs.). 2 ed. *Gêneros: teorias, métodos e debates*. São Paulo: Parábola, 2007.

GERALDI, João W. *Portos de Passagem*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes: 1997.

HERSCHMANN, Micael. *Na trilha do Brasil contemporâneo*. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90. Funk e Hip-Hop. Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACHADO, Irene. *Gêneros discursivos*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Analisando Discursos Constituintes*. *Revista do GELNE*, vol. 2, no. 2. Universidade Federal do Ceará, 2000.

_____. *Análise de Textos de Comunicação*. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. *Cenas da Enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008a.

_____. *Gênese dos Discursos*. São Paulo: Parábola, 2008b.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3 ed. Campinas, SP: Pontes/Unicamp, 1997.

_____. *Os termos-chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise do Discurso: princípios & procedimentos*. 7 ed. São Paulo: Pontes, 2007.

_____. *Discurso e Leitura*. 8 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *Discurso e Texto. Formulação e circulação dos sentidos*. São Paulo: Pontes, 2001.

MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. 1 ed. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

PÊCHEUX, Michel. Sobre a (des)construção das teorias linguísticas. In: *Línguas e Instrumentos Lingüísticos*. Campinas: Pontes, pp. 07-31, 1999.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. 2 ed. Curitiba: Criar, 2004.

_____. *Questões para analistas do discurso*. São Paulo: Parábola, 2009.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella & CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop - A periferia grita*. 1ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Rosângela H. *Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin*. In: MEURER et alii (orgs.). 2 ed. *Gêneros: teorias, métodos e debates*. São Paulo: Parábola, 2007.

SÁ, Simone M. A. P. *Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! E-Compós*. Brasília, vol.10, p. 3, 2007.

SAVAGLIA, Fernando. Quando o groove fala mais alto. *Black Music. Revista Cover Guitarra*, edição 115, São Paulo: HMP, Julho 2004.

SIGNORINI, Inês (org.). *[Re]Discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola, 2008.

SILVA, Francisco P. *Articulações entre poder e discurso em Michel Foucault*. In: SARGENTINI, Vanice & NAVARRO-BARBOSA, Pedro (Orgs.). *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Clara Luz, 2004.

STELLA, Paulo R. *Palavra*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. 4 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

Arquivos eletrônicos:

ANDRADE, Sebastião C. *Erotismo e pornografia numa perspectiva macrossociológica*. Comunidade Virtual de Antropologia. Disponível em: <<http://antropologia.com.br/entr/entr50.htm>>. Acesso em 03 jun 2010.

PIMENTEL, Spency K. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo: ECA/USP, 1997.

Disponível em:

<<http://bocadaforte.uol.com.br/site/biblioteca/OLivroVermelhodoHipHop.rar>>. Acesso em 03 jun 2010.

ANEXOS

Rap da Felicidade

Cidinho

Composição: Julinho Rasta/Kátia

(refrão)

Eu só quero é ser feliz

Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci, é

E poder me orgulhar

E ter a consciência que o pobre tem seu lugar

Fé em Deus... DJ

Eu só quero é ser feliz

Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci, é

E poder me orgulhar

E ter a consciência Que o pobre tem o seu lugar

Mas eu só quero

é ser feliz,feliz,feliz,feliz,feliz

onde eu nasci

ham...

e poder me orgulhar

e ter a consciência

Que o pobre tem seu lugar

Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer

Com tanta violência eu tenho medo de viver

Pois moro na favela e sou muito desrespeitado

A tristeza e a alegria aqui caminham lado a lado

Eu faço uma oração para uma santa protetora

Mas sou interrompido a tiros de metralhadora

Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela

O pobre é humilhado, esculachado na favela

Já não agüento mais essa onda de violência
Só peço, autoridade, um pouco mais de competência

Eu só quero é ser feliz
Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência Que o pobre tem o seu lugar

Diversão hoje em dia não podemos nem pensar
Pois até lá no baile eles vêm nos humilhar
Ficar lá na praça, que era tudo tão normal
Agora virou moda a violência no local
Pessoas inocentes, que não têm nada a ver
Estão perdendo hoje o seu direito de viver
Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela
Só vejo paisagem muito linda e muito bela
Quem vai pro exterior da favela sente saudade
O gringo vem aqui e não conhece a realidade
Vai pra Zona Sul pra conhecer água de coco
E pobre na favela, vive passando sufoco
Trocaram a presidência, uma nova esperança
Sofri na tempestade, agora eu quero a bonança
O povo tem a força, só precisa descobrir
Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui.

Eu só quero é ser feliz
Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem o seu lugar

Diversão hoje em dia... nem pensar
Pois até lá no baile eles vêm nos humilhar
Ficar lá na praça, que era tudo tão normal
Agora virou moda a violência no local

Pessoas inocentes, que não têm nada a ver
Estão perdendo hoje o seu direito de viver
Nunca vi cartão postal em que se destaque uma favela
Só vejo paisagem muito linda e muito bela
Quem vai pro exterior da favela sente saudade
O gringo vem aqui e não conhece a realidade
Vai pra Zona Sul pra conhecer água de coco

Melô da Mulher Feia

DJ Marlboro

Essa aí e a melô da mulher feia pra danar em
Eu estava lá no baile quando eu encontrei
Uma mulher feia cheira mal como urubu
E o que ela queria logo eu saquei. Por quê?
Mulher feia cheira mal como urubu

Ei mina, ei mina
Entra numa, entra numa
Sai dessa, sai dessa
Essa mina e Raimunda

Já fazia mais de um mês banho ela não tomava. Por quê?
Mulher feia cheira mal como urubu
Quem chegasse perto logo não aguentava. Por quê?
Mulher feia cheira mal como urubu

Todo mundo, todo mundo
Ao passar, ao passar
Só dizia, só dizia
Eu não consigo respirar

O mal cheiro da mocreia começou a se espalhar. Por quê?

Mulher feia cheira mal como urubu
A galera toda começou a reclamar. Por quê?
Mulher feia cheira mal como urubu
Sai pra lá, sai pra lá
E o terror, e o terror
Cururuca, cururuca
Eu não agüento esse fedor

A danada da mulher tinha um bundão

E de longe o teco-teco parecia um avião

Que corpinho, que corpinho
Violão, violão
Mais a cara, mais a cara
Parecia um canhão

Quando o baile terminou ela me cercou. Por quê?
Mulher feia cheira mal como urubu
Ela estava aflita é no meu braço segurou. Pôr que?
Mulher feia cheira mal como urubu

Socorro, socorro
Um dragão, um dragão
Tira a mão, tira a mão
Eu não sou São Jorge não

A criatura me deu mole mais eu não papei. Pôr que?
Mulher feia cheira mal como urubu
Era tão sinistra que eu escapei. Pôr que?
Mulher feia cheira mal como urubu

Se começa, se começa
A suar, a suar

Camarada, camarada
Eu começa a sufocar

Que fedor

Mulher feia cheira mal como urubu
Eu sou feia mais eu dó pra qualquer um

Mulher feia cheira mal como urubu
Eu sou feia mais eu dó pra qualquer um

Mulher feia cheira mal como urubu

Um Tapinha Não Dói

Furacão 2000

Vai Glamurosa
Cruze os braços no ombrinho
Lança ele prá frente
E desce bem devagarinho...
Dá uma quebradinha
E sobe devagar
Se te bota maluquinha
Um tapinha eu vou te dar
Porque:
Dói, um tapinha não dói
Um tapinha não dói
Um tapinha não dói
Só um tapinha...(2x)
Vai Glamurosa
Cruze os braços no ombrinho
Lança ele prá frente
E desce bem devagarinho...

Dá uma quebradinha
E sobe devagar
Se te bota maluquinha
Um tapinha eu vou te dar
Porque:
Dói, um tapinha não dói
Um tapinha não dói
Um tapinha não dói
Só um tapinha
Dói, um tapinha não dói
Um tapinha não dói
Um tapinha não dói...
Em seu cabelo vou tocar
Sua boca vou beijar
Tô visando tua bundinha
Maluquinho prá apertar...(2x)
Vai Glamurosa
Cruze os braços no ombrinho
Lança ele prá frente
E desce bem devagarinho...
Dá uma quebradinha
E sobe devagar
Se te bota maluquinha
Um tapinha eu vou te dar
Porque:
Dói, um tapinha
Dói, Dói, Dói, Dói
Dói, um tapinha
Dói, Dói, Dói, Dói
Dói, Dói, Dói, Dói
Dói, Dói, Dói, Dói...
Dói, um tapinha não dói
Um tapinha não dói
Um tapinha não dói

Só um tapinha
Dói, um tapinha não dói
Um tapinha não dói
Um tapinha não dói...
Vai Glamurosa
Cruze os braços no ombrinho...(3x)
Lança ele prá frente
E desce bem devagarinho...
Dá uma quebradinha
Dá uma quebradinha
Dá uma quebradinha
E sobe devagar
Se te bota maluquinha
Um tapinha eu vou te dar
Porque: Só um tapinha!...

Eguinha Pocotó

Mc Serginho

Vou mandando um beijinho
Pra filhinha e pra vovó
Só não posso esquecer
Da minha eguinha Pocotó
Pocotó pocotó pocotó pocotó
Minha egüinha pocotó
O jumento e o cavalinho
Eles nunca andam só
Quando sai pra passear
Levam a égua Pocotó
Pocotó pocotó pocotó pocotó
Minha eguinha Pocotó

Cerol Na Mão

Bonde do Tigrão

Quer dançar, quer dançar
O tigrão vai te ensinar
Quer dançar, quer dançar
O tigrão vai te ensinar
Vou passar cerol não mão
Assim, assim
Vou cortar você na mão
Vou sim vou sim
Vou aparar pela rabiola
Assim Assim
Vou trazer você pra mim
Vou sim vou sim
Eu vou cortar você na mão
Vou mostrar que eu sou tigrão
Vou te dar muita pressão
Então martela, martela
Martela o martelão
Levante a mãozinha
Na palma da mão
É o bonde do tigrão
Então martela, martela
Martela o martelão
Levante a mãozinha
Na palma da mão
É o bonde do tigrão

Quero Ver Quarta Feira

Emicida

Composição: Emicida

[Mart'nália]

Barracão, eu ainda vejo o mesmo barracão
 Mas o espírito não
 Faz pensar que não valeu, faz pensar que quem morreu
 Morreu em vão

[Emicida]

Fim das alegoria, pierrot, colombina , fantasia, o sorriso
 Toda alegria o confete, festa, orgia
 Recolhe os bagulho, teu sonho viro entulho
 Lantejolas nem brilham tanto se não tem o barulho das batucada
 O coração faz um mês de parada
 Pretos voltam a ser só preto, estilo homem na estrada
 É nois, fita dominada com essas eu não posso
 É só olha os trampo que recebe menos ainda é tudo nosso
 Os gringo vem, tira moh lazer
 É nois, divide a alegria com você, é nois
 Na gozolândia é moh fácil dize que é nois meu
 Mas sozinho na quebrada só tô eu
 Vendo a comunidade dar o sangue todo dia
 Pras modelete global ser rainha da bateria
 Quem tem dinheiro alcança sua fantasia sem zelo
 Quem bordo ela, fantasia em sai desse pesadelo

[Mart'nália]

Barracão, eu ainda vejo o mesmo barracão
 Mas o espírito não
 Faz pensar que não valeu, faz pensar que quem morreu...
 Morreu em vão

[Emicida]

Pois quem é fica e ajuda a ergue outro carnaval
 Mas quem não é antes da quarta tá dizendo tchau
 Tira a beleza natural que vence qualquer photoshop
 Põe paqueta de silicone, mulher de idolo pop
 Que só é atraente quando tá com a voz no mute
 Fala de comunidade mas só conhece as do orkut

A serpentina moca o bote da víbora assassina
Geral do filme anos atrás preveu essa sina
Quem que me ensina a real do que eu vejo na pista
Não deixe o samba morrer, embora esses verme insista
A elegancia de um mestre sala será mantida ao pisar
No lixo das calçadas que cobre cada avenida
Não tem hora melhor pra dar um basta, excluir esses putos
Antes que as porta-bandeira hasteia bandeira de luto
As marchinhas serão funebre, desfiles em memória
Se "nóis" não tira agora quem não respeita a nossa história.
Todos os gueto, todas favela
Todos os morro, todas as rua
Vamo luta pelo o que é nosso!
Pela nossa raíz, pela nossa história
Isso ae Mart'nália!
Barracão...
Da mesma maneira, no mesmo lugar
Só que a essência já não me parece a mesma, moro?
Cadê o valor?
Os guerreiro que luto por isso
Diz pra mim você agora, se é verdade
Aê, Salve rua!
Essa é pra todas as favela, morô?
Todas as comunidade
Todo mundo que dá a vida, o suor e o sangue pela nossa raiz, moro?
Nos barracão, nas roda de samba, nas roda de improviso, ta ligado mano?
Vamo torna nosso respeito, nossa disposição ,do tamanho do nosso amor, ta
ligado?
Pra que a beleza do desfile esteja presente todo dia ao nosso redor
Não abraça a idéia do sangue suga não mano, abre o olho!
Sem emoção
Prosperidade pra nós, prosperidade pro gueto mano
Vida longa pro samba, vida longa pra raiz
Ai pagodero, ai partidero, ai MC, ai funkero

Se tem uma resposta com essa parada irmão!
Abri o olho, segui em frente e luta pela prosperidade, pela vida dos nossos!
Paz.

Só As Cachorras

Bonde do Tigrão

Só as cachorras
As preparadas
As popozudas
O baile todo...(2x)

Pula, sai do chão
Esse é o Bonde do Tigrão
Libere a energia
E vem pro meio do salão
O baile está tomado
Eu quero ver você dançar
Tá tudo dominado
E o planeta vai gritar
Assim!

Só as cachorras
As preparadas
As popozudas
O baile todo...(2x)
Pula,sai do chão
Esse é o Bonde do Tigrão
Libere a energia
E vem pro meio do salão
O baile está tomado
Eu quero ver você dançar
Tá tudo dominado

E o planeta vai gritar
Assim!

Só as cachorras
As preparadas
As popozudas
O baile todo...(2x)

Vem prá cá
Que eu sou tigrão
Vou te dar
Muita pressão
Quando vejo um popozão
Rebolando no salão...
Não consigo respirar
Fico louco prá pegar
Melhor tu se preparar
Que o tigrão
Vai te ensinar...
Vai a onde tu fugir
Que o tigrão
Vai te engulir
Se tu corre por aqui
Eu te pego logo alí...
Eu vou lutar até o fim
Vou trazer você pra mim
E eu te chamo bem assim...
Só as cachorras
As preparadas
As popozudas
O baile todo...(4x)

My Pussy É o Poder

Gaiola Das Popozudas

Na cama faço de tudo
Sou eu que te dou prazer
Sou profissional do sexo
E vou te mostrar por que
My-my pussy é o poder
My-my pussy é o poder
Mulher burra fica pobre
Mas eu vou te dizer
Se for inteligente pode até enriquecer
My-my pussy é o poder
My-my pussy é o poder
Por ela o homem chora
Por ela o homem gasta
Por ela o homem mata
Por ela o homem enlouquece
Dá carro, apartamento, jóias, roupas e mansão
Coloca silicone
E faz lipoaspiração
Implante no cabelo com rostinho de atriz
Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz
Você que não conhece eu apresento pra você
Sabe de quem tô falando?
My-my pussy é o poder
My-my pussy é o poder
Mulher burra fica pobre
Mas eu vou te dizer
Se for inteligente pode até enriquecer
My-my pussy é o poder
Rasta no chão, rasta no chão, rasta que rasta que rasta...
Por ela o homem chora
Por ela o homem gasta

Por ela o homem mata
Por ela o homem enlouquece
Dá carro, apartamento, jóias, roupas e mansão
Coloca silicone
E faz lipoaspiração
Implante no cabelo com rostinho de atriz
Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz
Você que não conhece eu apresento pra você
Sabe de quem tô falando?
My-my pussy é o poder
My-my pussy é o poder
Mulher burra fica pobre
Mas eu vou te dizer
Se for inteligente pode até enriquecer
My pussy é o poder
My pussy é o poder
Rasta no chão, rasta no chão, rasta que rasta que rasta que rasta no chão...

Velocidade 6

Mulher Melancia

Sou a mulher melancia
Tipo cinturinha fina
O popô GG gigante
Sou a Mulher Melancia
E rebolo a todo instante
Tipo cinturinha fina
O popô GG gigante
Sou a Mulher Melancia
E rebolo a todo instante
A velocidade 5
Ensinei para vocês
Agora eu quero ver

A velocidade 6
Vai, vai, vai...
Peraí! A velocidade 6!
Vai-vai-vai-vai-vai-vai-vai
Sou a mulher melancia
Tipo cinturinha fina
O popô GG gigante
Sou a Mulher Melancia
E rebolo a todo instante
Tipo cinturinha fina
O popô GG gigante
Sou a Mulher Melancia
E rebolo a todo instante
A velocidade 5
Ensinei para vocês
Agora eu quero ver
A velocidade 6
Vai, vai, vai...
Peraí! A velocidade 6!
Vai-vai-vai-vai-vai-vai-vai

Meninas Super Poderosas

Gaiola das Popozudas

Eu sou a lindinha
e falo pra você
se tu tá preparado
vem achar meu ponto g
eu sou a docinho
demoro de ahn
boto bico pro alto
eu vou zoar até de manhã

eu sou a florzinha
e ai mano fiel
sem neurose
tá tranqüilo
nós só vamos para um motel
sem neurose tá tranqüilo
temo de te informar
gaiola das popozudas botam a chapa pra esquentar
se liga na vida tem que ser facão
acho bom tu tá ligado
pra encara as popozudas tu tem que tá preparado
não marque vacilação
ai vem as poderosas
preparadas e assanhadas
se liga nesse papo
pra encara tu tem que ser facao
as super poderosas vão zua o seu plantão
hum que bom vão zua o seu plantao
hum que bom vão zua o seu plantao
hum que bom vão zua o seu plantao
hum que bom vão zua o seu plantao
hum que bom vão zua o seu plantao
hum que bom vão zua o seu plantao
quem já viu gosta de ver
quem não viu para pra ver
as super poderosas vão fazer você gemer
quem já viu gosta de ver
quem não viu para pra ver
as super poderosas vão fazer você gemer

As meninas super poderosas
eu sou a lindinha
e falo pra você

se tu tá preparado
vem achar meu ponto g
eu sou a docinho
demoro de ahn
boto bico pro alto
eu vou zoar até de manha
eu sou a florzinha
e ai mano fiel
sem neurose
tá tranqüilo
nós só vamos para um motel
sem neurose tá tranquilo
temo de te informar
gaiola das popozudas botam a chapa pra esquentar
se liga na vida tem que ser facão
acho bom tu tá ligado
pra encara as popozudas tu tem que tá preparado.

Créu cozinheiro

McCréu

Que doideira é essa mané

Mais uma doideira do Mc Crééééééu

Eu fui cozinhar um ovo
mas tinha um pinto lá dentro
Eu fui cozinhar um ovo
mas tinha um pinto lá dentro

Já pensou se eu cozinhar,
com o pinto lá dentro
Já pensou se eu cozinhar,

com o pinto lá dentro

Já pensou se eu cozinho,

com o pinto lá dentro

Já pensou se eu cozinho,

com o pinto lá dentro

Aconteceu outra também,

outra diferente

Eu fui cozinhar um frango,

a tampa prendeu meu dedo

Eu fui cozinhar um frango,

a tampa prendeu meu dedo

Já pensou se eu cozinho,

com o dedo lá dentro

Já pensou se eu cozinho,

com o dedo lá dentro

Já pensou se eu cozinho,

com o dedo lá dentro

Já pensou se eu cozinho,

com o dedo lá dentro

Eu fui cozinhar um ovo

mas tinha um pinto lá dentro

Eu fui cozinhar um ovo

mas tinha um pinto lá dentro

Já pensou se eu cozinho,

com o pinto lá dentro

Já pensou se eu cozinho,

com o pinto lá dentro

Já pensou se eu cozinho,
com o pinto lá dentro
Já pensou se eu cozinho,
com o pinto lá dentro

Que doidoideira é essa mané

Mais uma doideira do Mc Crééééééu

Vai lacraia

Mc Serginho

Vai Lacraia, vai lacraia

Vai Lacraia, vai lacraia

Vai Lacraia, vai lacraia

Vai Lacraia, vai lacraia

Vai Lacraia, vai lacraia

Vai Lacraia, vai lacraia

Vai Lacraia, vai lacraia...

Cuidado que a cuca

Que a cuca te pega

Pega daqui, pega de lá

Cuidado que a cuca

Que a cuca te pega

Pega daqui, pega de lá...(2x)

Vai! Vai! Vai! vai!

Não para, não para

Não para não

Não para, não para

Não para não

Não para, não para

Não para, não para até o chão

Chão, chão, chão, chão

Chão, chão, chão, chão

Chão, chão, chão, chão

Chão, chão, chão, chão

Assim! Não para...

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia...

Cuidado que a cuca

Que a cuca te pega

Pega daqui, pega de lá

Cuidado que a cuca

Que a cuca te pega

Pega daqui, pega de lá...(2x)

Vai! Vai! Vai! vai!

Não para, não para

Não para não

Não para, não para

Não para não

Não para, não para

Não para, não para até o chão

Chão, chão, chão, chão

Chão, chão, chão, chão

Chão, chão, chão, chão

Chão, chão, chão, chão

Assim! Não para...

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacreia, vai lacraia

Vai Lacraia, vai lacraia
Vai Lacraia, vai lacraia...
Ahahahahaha!

Fogão Dako

Tati Quebra Barraco

Entrei numa loja, estava em liquidação.
Queima de estoque, fogão na promoção.
Escolhi da marca Dako porque Dako é bom!
Dako é bom!
Dako é bom!
Calma minha gente, é só a marca do fogão!!! (2x)
Calma minha gente, é só a marca do fogão!!!
Dako é bom!
Entrei numa loja, estava em liquidação.
Queima de estoque, fogão na promoção.
Escolhi da marca Dako porque Dako é bom!
Dako é bom!
Dako é bom!
Calma minha gente, é só a marca do fogão!!! (2x)
Calma minha gente, é só a marca do fogão!!!
Dako é bom!
Calma minha gente, é só a marca do fogão!!!
Calma minha gente, é só a marca do fogão!!!